

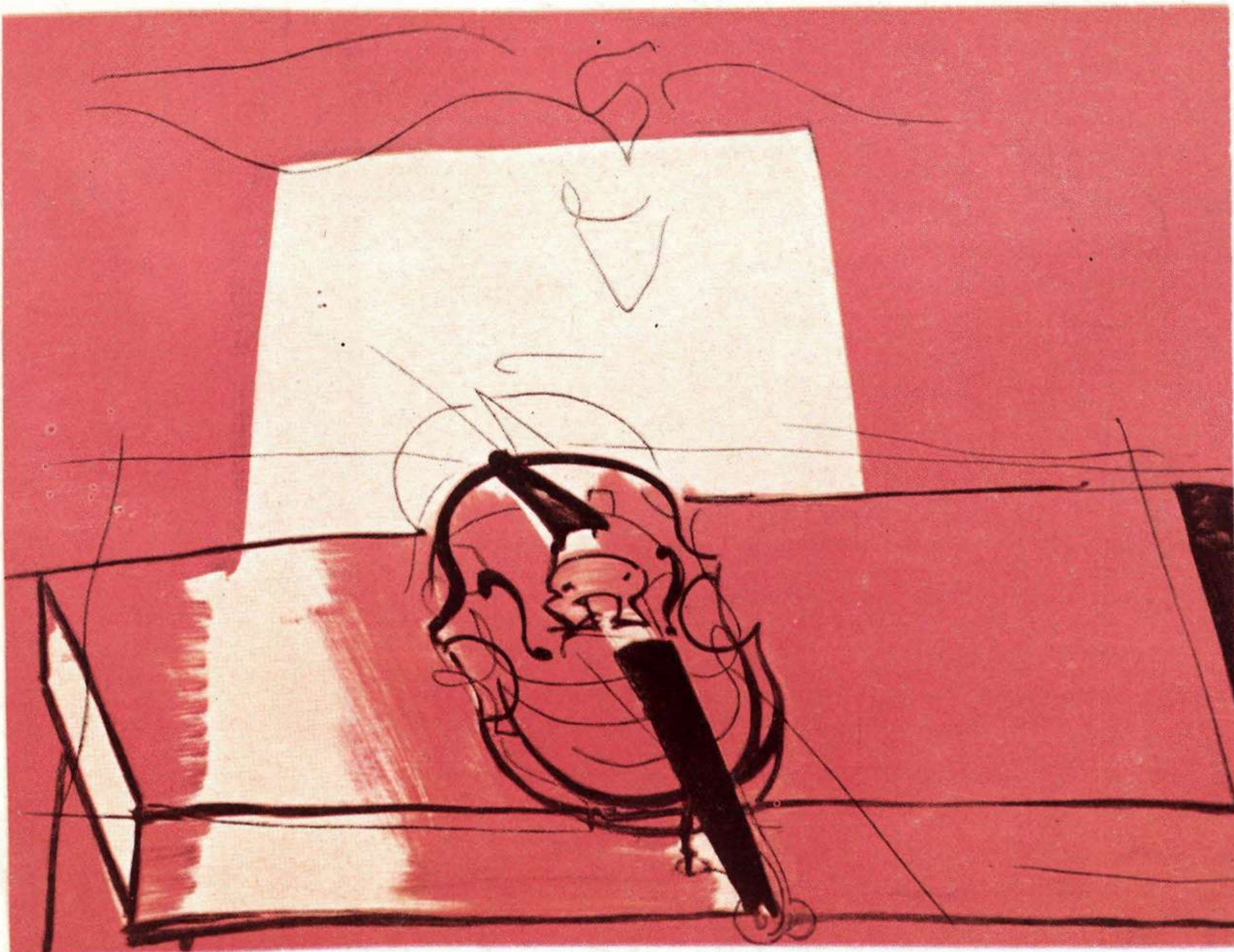
# MUSICA

en *España*

BOLETÍN DE INFORMACIÓN MUSICAL

9

2-175





## Sumario

<i>Actividad Estatal</i>	4
<i>Entrevista, por Luciano G. Sarmiento</i>	7
<i>La caja del órgano en España, por A. Bonet Correa</i>	14
<i>El patrimonio musical, por A. Martín Moreno</i>	21
<i>Obras de Calderón Conservadas con Música, por Miguel Querol</i>	24
<i>Nombres, fuentes literarias y origen del arpa, por M.<sup>a</sup> Rosa Calvo Manzano</i>	28
<i>Las actividades musicales del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, por Presentación Ríos</i>	32
<i>Juventudes Musicales</i>	34
<i>Cátedra «Rafael Mitjana»</i>	36
<i>Primer Congreso de órgano en España, por Llorenç Barber</i>	37
<i>Asociación catalana de compositores</i>	38
<i>Carles Santos en el Festival de Barcelona</i>	39
<i>Convocatorias</i>	40
<i>Concursos</i>	46
<i>Novedades Editoriales y Discográficas, por A. Ruiz Tarazona</i>	49

La distribución del boletín informativo «MUSICA EN ESPAÑA», es directa y gratuita. Todas aquellas personas, tanto profesionales como aficionados, que deseen recibirlo en su domicilio, deberán escribir a nuestra redacción, haciendo constar todos sus datos personales.

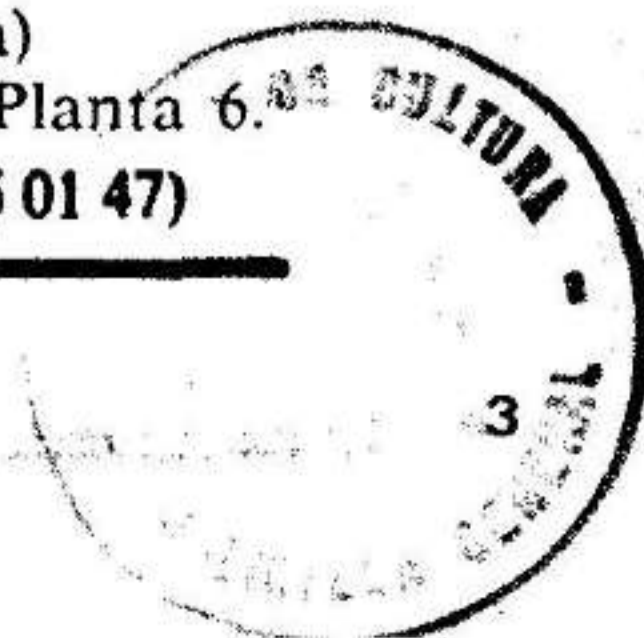
«MUSICA EN ESPAÑA» no asume necesariamente las opiniones de sus colaboradores.

Boletín Informativo «Música en España»

Publicación: Dirección General de Música y Teatro (Ministerio de Cultura)

Redacción: Gabinete Técnico de la D. G. M. T. - Ministerio de Cultura, Planta 6.<sup>a</sup>

P.º de la Castellana, 109 - Madrid-16 (Teléfonos: (91) 455 00 26 y 455 01 47)





## ESTRUCTURA DE LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

**SUBDIRECCION GENERAL DE MUSICA**, con las siguientes unidades:

- 1.—Sección de Acción Musical, con los Negociados de:
  - Festivales y Manifestaciones Musicales
  - Ciclos y Temporadas
- 2.—Sección de Cooperación Musical, con los Negociados:
  - Entidades Musicales
  - Intérpretes y Solistas
- 3.—Sección de Actividades Líricas y Danza, con los Negociados de:
  - Agrupaciones Líricas y Coreográficas
  - Folklore Musical

**SUBDIRECCION GENERAL DE TEATRO**, con las siguientes unidades:

- 1.—Sección de Acción Teatral, con los Negociados de:
  - Festivales y Manifestaciones Teatrales
  - Ciclos y Temporadas
- 2.—Sección de Cooperación Teatral, con los Negociados:
  - Teatros y Municipios
  - Teatros y Grupos Concertados
- 3.—Sección de Iniciación Teatral, con los Negociados:
  - Teatro Infantil y Juvenil
  - Teatro no Profesional

**SUBDIRECCION GENERAL DE FOMENTO DE ACTIVIDADES**, con las siguientes unidades:

- 1.—Sección de Promoción Musical, con los Negociados de:
  - Conjuntos Instrumentales
  - Agrupaciones Musicales
- 2.—Sección de Promoción Teatral, con los Negociados:
  - Teatro Profesional
  - Actividades escénicas
- 3.—Sección de Difusión, con los Negociados de:
  - Extensión
  - Divulgación
- 4.—Sección de Creación y Conservación, con los Negociados de:
  - Concursos y Certámenes
  - Conservación

**SUBDIRECCION GENERAL DE ORDENACION**, con las siguientes unidades:

- 1.—Sección de Régimen de Espectáculos, con los Negociados de:
  - Calificación
  - Actividades Registrales
  - Estudios y Dictámenes
- 2.—Sección de Asistencia Técnica, con los Negociados de:
  - Montajes
  - Medios Audiovisuales
- 3.—Sección de Información, con los Negociados de:
  - Información Musical
  - Información Teatral
  - Proyectos y Publicaciones

El Subdirector General de Ordenación será el Vicepresidente de la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos, y el Jefe de la Sección de Régimen de Espectáculos ejercerá la Secretaría de la misma.

**GABINETE TECNICO DE LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO**, con nivel orgánico de Servicio.

**SECRETARIA GENERAL DEL CENTRO DIRECTIVO**, con nivel orgánico de Sección, con los Negociados de:

- Régimen Administrativo
- Régimen Económico-Financiero
- Tramitación

Dependerá directamente del Director General la **INTENDENCIA DEL TEATRO REAL**, con rango de Sección.



### ESTRUCTURA Y FUNCIONES DEL ORGANISMO AUTONOMO «ORQUESTA Y COROS NACIONALES DE ESPAÑA»

El Real Decreto 2.084/1978, de 26 de julio, estableció la estructura y funciones del Organismo Autónomo «Orquesta y Coros Nacionales de España». Consecuentemente es necesario proceder a su desarrollo en orden a lograr la mayor eficacia en el cumplimiento de los fines de este Organismo, con el fin de dotarle de una adecuada organización que permita el normal desempeño de sus funciones, a tenor de lo recogido en la disposición final tercera del mencionado Decreto.

Por otra parte, el Real Decreto 442/1981, de 6 de marzo, sobre estructura orgánica del Ministerio de Cultura, en su artículo 7.º, apartado 3.º establece la integración en el Organismo Autónomo «Orquesta y Coros Nacionales de España», del Centro Nacional de Documentación Musical, creado por Orden de 30 de junio de 1978, que venía funcionando con nivel orgánico de Sección, dependiendo de ella dos negociados, unidades administrativas que procede encuadrar igualmente en la nueva estructura del citado Organismo Autónomo.

En su virtud, a propuesta de la Dirección General de Música y Teatro, previo informe del Ministerio de Hacienda, en aplicación de la disposición final 13 del Real Decreto-ley 22/1977, de 30 de marzo, y con la aprobación de la Presidencia del Gobierno, de conformidad con lo dispuesto en los artículos 13.7 de la Ley de Régimen Jurídico de la Administración del Estado y 130.2 de la Ley de Procedimiento Administrativo, vengo en disponer:

El Organismo Autónomo «Orquesta y Coro Nacionales de España» queda estructurado por las siguientes unidades administrativas:

- 1.—Sección de Gestión Económica y Financiera, con los Negociados de:
  - Contabilidad y Nóminas
  - Presupuestos
- 2.—Sección de Régimen Interior, con los Negociados de:
  - Contratación
  - Personal
- 3.—Sección de Promoción y Programación, con los Negociados de:
  - Promoción
  - Programación
- 4.—Sección de Documentación Musical, con los Negociados de:
  - Documentación
  - Conservación

### ESTRUCTURA DEL ORGANISMO AUTONOMO «TEATROS NACIONALES Y FESTIVALES DE ESPAÑA»

Para la ejecución de las actividades encomendadas al Organismo Autónomo «Teatros Nacionales y Festivales de España» y en directa dependencia del Director Gerente cuyas funciones aparece enumeradas en el artículo 6.º del Real Decreto 539/1978, de 17 de febrero, se configuran las siguientes unidades:

El Comisario de los Ballets Nacionales de España, con categoría de Jefe de Sección y las competencias enumeradas en el artículo 9.º del Real Decreto 539/1978, según la redacción dada por el Real Decreto 790/1980, de 28 de marzo, contrará con los negociados de:

- Ballet Español
- Ballet Clásico

Sección de Promoción y Publicidad, que contará con los Negociados de:

- Producción y Programación
- Publicidad y Promoción

Sección de Documentación Teatral, con los Negociados de:

- Administrativo
- Técnico

Los Intendentes de los diferentes Teatros gestionados directamente por el Organismo Autónomo, hasta un máximo de cuatro, con categoría de Jefes de Sección los de los Teatros Nacionales «María Guerrero» y «La Zarzuela» de Madrid.

El Administrador, cuyo titular tendrá la categoría de Jefe de Servicio y las competencias enumeradas en el artículo 7.º del Real Decreto 539/1978, de 17 de febrero, contrará con las siguientes unidades con nivel de Negociado:

- Nóminas
- Contabilidad y Estadística
- Presupuestos y Rendición de Cuentas
- Caja

El Secretario General del Organismo, cuyo titular tendrá categoría de Jefe de Sección, y las competencias enumeradas en el artículo 8.º del Real Decreto 539/1978, de 17 de febrero, contará con los Negociados de:

- Personal y Relaciones laborales
- Contratación y Asuntos Generales

**PREMIO NACIONAL DE COMPOSICION MUSICAL  
IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE  
SANTA TERESA DE JESUS**

Como contribución a la conmemoración del IV Centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús, el Ministerio de Cultura convoca un Concurso de Composición musical con las siguientes bases:

1.—Se convoca el Premio Nacional de Composición Musical en honor de Santa Teresa de Jesús, al que podrán concurrir compositores de nacionalidad española.

Las obras musicales originales e inéditas serán compuestas para voz humana, acompañada de piano o conjunto instrumental de Cámara y tendrán una duración no inferior a quince minutos.

2.—Las instancias para participar en dicho Premio Nacional deberán dirigirse al Subsecretario de Cultura, acompañadas de la partitura por quintuplicado y habrán de presentarse en el Registro General del Ministerio de Cultura, en las Delegaciones del Departamento, o por cualquiera de los medios previstos en la Ley de Procedimiento Administrativo, hasta el 31 de julio de 1982.

3.—El Premio Nacional Santa Teresa de Jesús, será único e indivisible, y estará dotado con 500.000 pesetas.

4.—El Jurado estará presidido por el Subsecretario de Cultura, quién podrá delegar en el Director General de Música y Teatro y 5 vocales, que serán nombrados por Orden Ministerial entre personalidades relevantes en la vida musical española.

Actuará como Secretario, con voz y sin voto, el Secretario General de la Dirección General de Música y Teatro.

Los miembros del Jurado no podrán delegar su representación y solamente serán válidos los votos emitidos por los miembros presentes en las reuniones del mismo.

El Jurado emitirá su fallo, que será inapelable, antes del 30 de septiembre de 1982.

Los componentes del Jurado tendrán derecho a percibir las dietas previstas a tal efecto por las disposiciones vigentes, así como el abono de los trabajos de estudio y selección y de las indemnizaciones que se ocasionen por locomoción.

La presentación de las obras para tomar parte en la convocatoria de este Premio, supone la aceptación expresa y formal de los términos de la presente disposición y del fallo inapelable del Jurado.

**CONCESION DE LAS AYUDAS A LA CREACION  
MUSICAL**

El jurado tras deliberar sobre los proyectos presentados acordó conceder 10 ayudas a la Creación Musical por un importe total, cada una de ellas, de QUINIENTAS MIL PESETAS (500.000 ptas.), a los siguientes solicitantes:

- Francisco CANO PEREZ: «Concierto para guitarra orquesta».
- Rafael DIAZ GARCIA: Opera de cámara sobre el texto de Pablo Ruiz Picasso «El deseo atrapado por el rabo».
- Francisco ESTEVEZ DIAZ: Dos obras de música electrónica (la primera para orquesta o diferentes grupos orquestales y la segunda para sonidos sintéticos).
- Juan José FALCON SANABRIA: Ballet Sinfónico «Iguaya» para gran grupo instrumental y coros integrados.
- Carles GUINOVART I RUBIELLA: «Concierto para piano y orquesta».
- Gonzalo DE OLAVIDE: «Obras sinfónica para gran orquesta y una voz solista sobre un texto de Antonio Machado».
- Francisco OTERO PEREZ: Obra titulada «La tierra, tan futura» para orquesta, coro y cinta magnética.
- Manuel SECO DE ARPE: Composición para gran orquesta sinfónica, como mixto y solistas vocales para el texto «Dispositio coenae Cypriani», de la Biblioteca Vaticana.
- José SOLER SARDA: Opera de cámara sobre el relato «La belle et la bête» de Beaumont.
- José Luis TURINA DE SANTOS: Dos obras de cámara (la primera una obra para piano a cuatro manos y la segunda una ópera de cámara basado en la pieza teatral «Ligazón» del «Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte», de Don Ramón María del Valle Inclán).





**Miguel A. Coria.**

**Delegado General  
de la Orquesta y Coro  
de R. T. V. E.**

**entrevistado por:**

**LUCIANO G. SARMIENTO**

Hace algún tiempo (16 años), cuando la España del «decreto» y el «garrote» un *homo sapiens* de la vida política descubrió lo bueno y saludable que era para la «Patria» una Orquesta y un Coro insertos en el tinglado de la Radio y la Televisión del Estado (por aquel entonces no podía uno asistir a reuniones de alto nivel en el seno de las cadenas de radio y TV europeas, sin una Orquesta y un Coro bajo el brazo..., ¡qué dirían si no las RTV de Italia, Francia, Alemania, Suecia, Suiza, etc., países estos cuyo desarrollo económico y social no había ignorado la cultura musical!

De pronto y de un plumazo (así se hacían los decretos), aparece en la vida pública española la Orquesta y Coros de la RTVE. La «otra Orquesta» (la «una» era la Nacional), sostenida con los fondos de todos los contribuyentes hispánicos. ¡Bravo!, nos dijimos unos y otros, los que hacen la música y los que la disfrutan desde sus butacas «reales» o ante la monofonía de la pequeña pantalla. Nuevos puestos de trabajo para los músicos, posibilidades para el numeroso elenco de compositores que confiaban así ver estrenadas sus obras, grabación de los conciertos con su considerable aportación al pa-

trimonio musical y a la historia, proyección de la cultura musical a través de los grandes medios de comunicación... y, de paso, entretenimiento cultural de alto nivel para la celebración de fiestas efemérides políticas.

Bravo, sí señor, magnífico, ¡voilà Europa!

Y la Orquesta y Coros de RTVE nacen en un parto espectacular y prometedor. Una infancia perfecta viene a consolidar nuestra esperanza; trabajo inicial para lograr la homogeneidad necesaria, directores de toda índole para los primeros pasos, directores titulares a discreción, un Maestro de prestigio universal (I. Markewitch) y lo más importante, un cuerpo de instrumentistas y cantantes que a su juventud unía la calidad individual y la ilusión colectiva.

Superada esta primera y fundamental etapa (quizá la más feliz hasta el momento presente), la Orquesta y Coro de RTVE sigue su curso de crecimiento y desarrollo biológico propio de un colectivo de seres humanos sometido a las leyes que regulan la dinámica grupal. La configuración estructural aportó factores positivos que deben fortalecerse y factores negativos que deben corregirse. Los primeros factores surgieron evidentes ante la ilusión y el deseo

de trabajo profesional de sus componentes, los músicos, logrando un grado de empatía que permitió una solidez artística admirable (no es mi intención hoy la cuantificación de acontecimientos felices, los conciertos, las grabaciones, los extremos, las novedades de la música española...).

Pero en el curso del desarrollo se acumulan siempre y de forma inevitable factores desestructuradores o perturbadores. Unos de naturaleza endógena, propios y típicos de cualquier grupo humano (la convivencia, cuando no es inteligente o no está bien regulada, destruye la empatía y debilita la estructura), pero que, en el caso que nos ocupa, no deberían tener mayor trascendencia si se canalizara con inteligencia la mayor exigencia del músico profesional, que es en definitiva la de «hacer la música» con la mayor dignidad en un ambiente propicio, es decir, con los medios idóneos, a partir de una programación coherente, con directores cuya autoridad esté fundamentada en la sabiduría y en el «saber hacer» y para una audiencia educada o dispuesta a educarse.

Existen otros factores, de naturaleza exógena, que en esta entidad musical influyen, o quizá hayan influido, de for-

ma peculiar, ya que se trata de un colectivo inserto en el esquema organizativo de la Administración del Estado y, por tanto, está dotado de un aparato burocrático que muchas veces sobrepasa la mera función de administrar, para sentirse afectado por la coyuntura política. Encubrir aquí o en cualquier caso, la politización del medio RTVE sería tan inútil como estúpido. Y nuestra querida Orquesta y Coro de RTVE no estuvo nunca ajena a tal trasiego. Un cambio en la esfera de la Dirección General del hoy «Ente público» (ayer resorte del aparato estatal al servicio del Régimen, ¡...!), suponía algún cambio, o alteración, o al menos expectativa en el seno de esta familia musical radiotelevisiva. La figura del *Delegado General* de la Orquesta y Coro de RTVE se nos presenta (la pequeña historia así nos lo enseña), como un eslabón más del equipo político de turno para dirigir el destino inmediato del hoy Ente público.

¿Será el ejemplo más próximo el de Miguel Angel Coria, nuevo Delegado General? ¿En qué medida esta figura de Delegado General debe poseer atributos políticos convincentes para la «coyuntura», o...?

M. A. C.

*¡Hombre!, yo creo haber sido nombrado para la función de Delegado General, como una figura musical y no política.*

Miguel Angel Coria es tan rápido en sus respuestas como paciente en los preámbulos. Es uno de nuestros compositores más sólidos respecto a la formación profesional e intelectual. Formado en Madrid, donde naciera el año 1937. Discípulo de Angel Arias en las disciplinas de Armonía, Contrapunto y Fuga y de Gerardo Gombau en la Composición.

También ha sido alumno de Gottfried Michael Koenig, en el Instituto de Música electrónica de la Universidad Estatal de Utrecht.

Premio de Fuga del Real Conservatorio de Música de Madrid en 1961. Becario de la Fundación Juan March en 1966 (estudios en el extranjero) y 1968 (pensión de Bellas Artes).

Ha participado en diversos Festivales nacionales (Barcelona, Granada, Madrid) y extranjeros (México D. F., París, Washington). Sus obras han sido interpretadas en varios países europeos (Alemania, Francia, Holanda, Suiza) y americanos (Méjico y U. S. A.). En 1976 grabó, en Italia, su primer L. P. y Pedro Espinosa y Antonio Ros Marbá han gra-

bado algunas de sus composiciones en España. Recientemente ha sido seleccionado por la Unión Europea de Radio para sus programas del próximo bienio.

Miembro fundador —vocal de su Junta Directiva— del primer Laboratorio español de música electrónica («ALEA», patrocinado por la iniciativa privada). Miembro fundador asimismo —vocal electo, y ahora reelegido, de su Junta Directiva— de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

Ha organizado y/o participado en numerosos Seminarios de Música dictados en Institutos de Cultura extranjeros y en Colegios Mayores de la Universidad madrileña, así como en los Cursos de Verano de la Universidad de Oviedo. Fue colaborador habitual, durante su última época, del diario «MADRID» y ha publicado numerosos artículos sobre temas musicales en diversas revistas de Arte, Literatura y Música, así como en la prensa diaria.

Su denso curriculum es ampliado hoy con su cargo de Delegado General de la Orquesta y Coro de RTVE, cargo que comparte con una Asesoría en la Fundación Juan March y con su ininterrumpida labor de compositor y escritor.

El diálogo con Miguel Angel Coria es fácil porque él se manifiesta sagaz y dúctil. Me mira atento desde un sillón de un camerino del Teatro Real, arrellanando en él su cuerpo mesurado y su mente agilizada. Insisto en la figura musical que «salta a la palestra» como figura política...

*Mas bien podría decirse que he saltado a la palestra como un irresponsable —interviene con su sorna característica— porque es muy socorrido en mucha gente acogerse al cómodo expediente, al decir «yo no soy político, no entiendo de política, no estoy adscrito a ningún partido, etc...». Puede decirse con seguridad que lo que realmente son la mayor parte de ellos unos oportunistas, que desean estar bien con todo el mundo y sacar tajada de todo. Es el comportamiento habitual en muchos seres humanos, pero yo ya me considero mayorcito y a mis 42 años algo cansado de ser modesto (que en algunos casos es una forma suprema de vanidad...), y como resulta que soy uno de esa media docena de compositores que, por figurar, figura hasta en la «Guía Azul» (Guide Bleu), es decir, como una atracción turística, que podría ser la solución de mi vida si cada uno de los 15 ó 20 millones de turistas que nos visitan anualmente tuvieran interés en verme componer, entonces debo suponer que mi figura musical ha interesado al Director General que me ha nom-*

*brado y que, por supuesto habrá sopesado mi actitud política, incluso establecido comparaciones con otros candidatos.*

*¡Irresponsable! ha dicho... Ríe con sonrisa sana y maliciosa...*

*Deseo nutrir mi sentido del humor. Lo que soy realmente es optimista, irrenunciablemente optimista y esa es una definición muy útil.*

*En cuanto a mi definición política, creo que me he definido muchas veces, sobre todo cuando nadie se definía, pero ante mi labor profesional, la ideología política queda entre paréntesis, tanto en lo que a mi respecta como a los demás.*

Tengo la impresión de hallarme ante una persona cuya salud mental está fuera de duda. Esboza constantemente el gesto comprensivo nunca exento de intención y se muestra travieso con los ojos y la palabra. Mientras fuma con languidez un cigarrillo (fuma mucho), me observa (Miguel Angel Coria observa siempre metido en el triángulo) y espera paciente mi parte del coloquio. Yo estoy pensando en voz alta a cerca de la figura del Delegado General de una Orquesta, de los anteriores Delegados Generales, de la eficacia de su gestión (en su opinión no es prudente la crítica de sus antecesores). El Ente público RTVE delega en una persona determinada funciones globales para dirigir y administrar una Orquesta y un Coro... y esta Orquesta y Coro, ¿en quién delega para defender sus intereses profesionales ante el Ente público? En resumen, ¿cuál es la función de un Delegado General?

*Yo entiendo que el Director General del Ente público, lo que delega en mí es su autoridad para realizar una buena gestión al frente de esta Orquesta y Coro de la RTVE, que reúne todas las características de entidades análogas y que además está inserta en la dinámica de la Radio y la Televisión y, aún más, de la Radio y la Televisión españolas. He aquí un primer dato de gestión fundamental, porque en mi opinión esta Orquesta y Coro nunca han respondido a su adscripción a tales medios audiovisuales, sino que se ha desenvuelto como una Orquesta convencional, limitándose a dar, con mayor o menor fortuna, una serie de conciertos para un público abonado. Esto responde a las características de una Orquesta Nacional, o una Orquesta privada sostenida por mecenas o patronatos,*





pero no a las características de una entidad de Radio y Televisión. Mi intención, pues, estriba en centrar el cometido de nuestra entidad, transformándola en una Orquesta de RTVE, es decir, que su ocupación principal sea la de servir al medio al que pertenece.

De inmediato me viene a la mente la reacción de esos pocos centenares de privilegiados abonados, los que se visten de sábado o domingo para hacer del Teatro Real el centro de proyección de sus galas y asuetos, si «su» Orquesta querida dejara de actuar para ellos.

No se si esto sería prudente —me indica el Delegado— porque de hecho todas las orquestas homólogas en Europa ofrecen también conciertos de abono, pero no con exclusividad. Y esto sí ha abundado en demasía en nuestro caso. Creo que se ha abandonado la labor de las grabaciones, prácticamente inexistentes en este momento, e insuficientes durante muchísimos años.

Debemos fortalecer el trabajo de grabación cuidada para la Radio y para la Televisión, no la grabación que se realiza desde una «Unidad Móvil» desplazada al Teatro Real para grabar los conciertos de abono «de arriba abajo». Hay que tender a la grabación esmerada, como se hace en una casa discográfica o en otras cadenas de RTV en Europa, cuidando el sonido sobre todo y permitiendo la posibilidad de repetir y realizar el montaje que permita un producto final digno, de verdadera calidad, para ofrecerlo a la audiencia con garantías de nivel interpretativo y técnico.

Otro dato importante que en España no ha sido atendido es el de las grabaciones públicas, como se hace en muchos países; son conciertos que se desarrollan de una manera peculiar en los locales propios de la Radio, con posibilidad de asistencia libre y no circunscritos a la normativa del abono. Reducir a una Orquesta y Coro de RTV al marco de conciertos para abonados me parece un auténtico disparate.

¡Bravo! —me digo—, pero al mismo tiempo me preocupan, como músico, las personas (jerarcas, que los hay) que pretenden que «su» Orquesta de RTVE se dedique a grabar de todo, hasta los «300 millones». De hecho ya hemos sido testigos de situaciones donde la Orquesta y el Coro han aparecido amenizando programas de ligereza evidente o fiestas de reunión de la «elite» política.

No, yo creo que una Orquesta Sinfónica debe responder siempre a tal ca-

lificativo y no atender otros ámbitos diferentes, que necesitan de una dedicación especializada, como la música ligera. Me parecería disparatado si alguien pretendiera que la Orquesta de RTVE fuera puesta al servicio de programas de entretenimiento o para grabar música ligera. Además yo estoy convencido de que, hoy por hoy, no entra en los cálculos de nadie semejante barbaridad.

Tiempo y deseos ya los hubo —recuerdo yo—; esperemos que ni esos tiempos ni tales ocurrencias retornen.

Dieciseis años de existencia son un buen cúmulo de años para hacer una valoración de nuestra Orquesta y Coro de RTVE, y quién mejor que un músico, compositor, que ha seguido como tal su desarrollo y que ahora le corresponde, por nombramiento oficial, encauzarlo con coherencia. ¿Ha crecido-decrecido el nivel? ¿Ha hecho presa, quizá, ese peligroso mal llamado «rutina»? ¿Acaso las carencias están impidiendo un desarrollo más convincente?

Efectivamente, yo como músico sí puedo hacer cualquier tipo de valoración, aunque me temo que como Delegado no sería elegante (Miguel Angel Coria es un hombre que cuida con esmero la «elegancia» en su porte y en su trato).

Mas bien, comenzaré por las carencias. Las que existen son de dominio público: No poseemos locales propios para los ensayos o para grabaciones o actuaciones públicas. Desde que se fundó la Orquesta y, asimismo, el Coro, siempre han vivido realquilados, en el antiguo Ministerio de Información, en el Palacio de Congresos, ahora en el renovado Ministerio de Cultura. Este es un mal muy grave que repercute indudablemente en el rendimiento y que al ser tan crónico crea una rutina de malestar evidente. Hay un proyecto, todo el mundo lo comenta ya, de construir un Auditorio en las edificaciones de O'Donnell, pero que tardará aún en convertirse en realidad, y mientras eso suceda estamos en precario.

Otra carencia, que podría calificar de pintoresca, es que, al cabo de esos 16 años, la Orquesta y el Coro no disponen de un Reglamento de Régimen Interior... (en este preciso instante entra en nuestro camerino el Gerente del Organismo Autónomo «Orquesta y Coro Nacionales de España», Tomás Marco, quien tras los saludos de rigor, nos viene a decir que hay otras agrupaciones más antiguas, como la ONE, que carecen aún de esos papeles donde se reglamentan las cuestiones reglamen-



tables)..., pero, en fin, continúa Miguel Angel Coria —este es un asunto en el que ahora estamos trabajando.

Sí hay una serie de carencias o lagunas que intentaremos superar o cubrir con trabajo, para evitar ese aludido mal de la rutina. Rutina que aflora en la actividad diaria, en la programación, etc. ¿Cómo superar esta situación? Convirtiendo, como he dicho, esta Orquesta en una auténtica Orquesta de RTV.

Cuando las orquestas convencionales, como la ONE u otras dependientes de Patronatos, como en EE. UU., cumplen su función cultivando el repertorio «standard», nadie se queja; en cambio

las denominadas Orquestas de RTV deben cubrir otro tipo de carencias en la programación, deben informar al público de otras cosas, de músicas infrecuentes, del repertorio de los autores vivos, lo cual no tiene por qué excluir la posibilidad del repertorio convencional. El que la ONE reserve en su programación anual un 10 o un 15 por 100 al repertorio de autores vivos y el resto al repertorio tradicional («museal», interviene T. Marco), me puede parecer aceptable, pero que eso lo haga una Orquesta de RTV, me parece una reiteración innecesaria e inoportuna.

He aquí otro resquicio por donde se cuele la rutina. Durante muchos años ha habido en España la especie de dos

Orquestas Nacionales, una A y otra B, o como alguien maliciosamente dijera, una Orquesta Nacional y otra Nacional de segunda, interfiriéndose en la programación de forma peregrina, repitiendo obras archiconocidas una semana tras otra para las 10.000 personas que semanalmente acuden al Real y que en un gran porcentaje son las mismas. Esto es monstruoso y habrá que corregirlo (Tomás Marco asiente y yo aprovecho para emplazarle a otra entrevista, a lo que accede).

La repetición de los errores, la falta de solución a los problemas existentes y la reiteración de los sistemas de trabajo y las mismas personas desarrollando

durante mucho tiempo la misma labor, hace decrecer el estímulo positivo y quiza la calidad, esa calidad que algún director de orquesta de campanillas ha puesto en tela de juicio en alguna ocasión pública sin tomarse la molestia de hacer precisiones argumentadas sobre el entorno de una orquesta española y las condiciones en las que en España se desenvuelve un músico de orquesta. El propio Miguel Angel Coria define su postura respecto al problema de la calidad.

*Yo pienso, y he dicho ya en otras ocasiones, que en nuestra Orquesta y Coro tenemos muy buenos instrumentistas, incluso algunos de «auténtico lujo»; el problema estriba en saber o no explotar esa calidad.*

Naturalmente, es una sabiduría que los directores y dirigentes están obligados a poseer y que las instituciones deben promover. Por ejemplo, ¿en qué medida el «Ente público» RTVE ha estimado la formación y el perfeccionamiento permanente de los miembros de su Orquesta y Coro, o al menos, ha facilitado esa formación, con la asistencia a Cursos internacionales, con la creación y apoyo a los grupos que fácilmente pueden surgir en el seno de una Orquesta para dar conciertos como grupos de cámara o como intérpretes solistas? ¿Se ha invitado alguna vez a alguna figura sobresaliente para dar algún Seminario de trabajo especializado, o alguna clase o conferencia práctica a los miembros de la Orquesta o del Coro?

*No se si eso se ha promovido de una manera concreta, pero si pienso que sería bueno, por ejemplo, invitar a una persona relevante a dar un concierto y durante una semana que pueda trabajar con sus colegas homólogos en la Orquesta o en el Coro. Todos sabemos que la técnica de interpretación evoluciona constantemente y que es conveniente estar al día, «reciclarse» (perdón por el barbarismo), por lo cual la presencia periódica de grandes especialistas para trabajar por cuerdas podría dar resultados muy positivos. También es sabido que el instrumentista español es bueno especialmente en ciertas ocasiones y que, si no siempre se manifiesta de la misma manera, ello puede ser debido a que sus conocimientos no están suficientemente puestos al día. Esto ocurre en otras parcelas de la vida nacional e insisto en la bondad de esa posibilidad apuntada.*

*Hay miembros de la Orquesta que han pretendido asistir a Cursos inter-*

*nacionales y yo te aseguro que, en los dos o tres casos que se me han planteado hasta el momento, no me he negado a ello.*

*En cuanto a la actividad concertística de algunos miembros de la Orquesta o del Coro, debo decir que, si en grupo de 200 personas surgiera solamente un 5 por 100 que deseara desarrollar tal actividad, eso sería muy digno y de gran significado para la entidad. El problema estribaría en encontrar un equilibrio entre los intereses de estos concertistas y los de la Orquesta, porque no creo que exista una orquesta que posea 22 solistas de lujo y no pueda disponer de ellos a la hora de aportar calidad a sus propios conciertos orquestales.*

*Este tema incide muy directamente en ese reglamento interno al que antes he aludido, y del cual carecemos, y te aseguro que estamos en ello para encontrar puntos de coincidencia, no de fricción, para conciliar intereses y no contraponerlos.*

Y de la calidad de los músicos no hay más alternativa que plantear la calidad de los directores, o al menos hablar de ellos. La Orquesta de la RTVE dispone de dos directores titulares desde que se fundara. Según parece, o se dice, o se supone, o se presume, la titularidad de ambos tiene visos de perpetuidad laboral. Sin embargo, e independientemente de la labor realizada por los directores invitados, alguna vez conviene plantearse si esa situación es deseable para la Orquesta...

*Este es un tema espinoso por delicado que no afecta a la calidad de cada uno de los dos directores titulares actuales, pero que abordaré con claridad. En primer lugar es absolutamente atípico e insólito el que una Orquesta sinfónica tenga dos directores titulares, además de ser asimismo atípico e insólito el que una Orquesta tenga un director vitalicio (las excepciones que podrían traerse aquí son fácilmente comprensibles, por ejemplo, el que los filarmónicos berlineses tengan a Karajan desde no se cuanto tiempo, obedece no sólo a la calidad excepcional de Karajan, sino a los intereses, legítimos intereses, de las casas comerciales, casas de discos, de video, de video-disco, etc.). Hoy día el director de orquesta se caracteriza por una extraordinaria movilidad, lo cual le lleva a ir de una orquesta a otra y no permanecer más de cinco años en una misma orquesta.*

*Creo que cinco años es un tiempo considerable para la relación positiva Director-Músicos. Al cabo de cinco años*

*el conocimiento ha llegado a ser tan estrecho que ya no hay mucho que decirse, y más teniendo en cuenta las peculiaridades de los Directores y los Profesores de Orquesta, con su especial modo de estar en el mundo (no lo valoro negativamente, sino que es así). Surge el aburrimiento, la rutina, y las relaciones se deterioran inevitablemente, surgiendo con virulencia los problemas de índole laboral y artística y mezclándose, con el consiguiente descenso en el rendimiento.*

*Respecto al caso que se plantea con los dos titulares de la Orquesta RTVE, y sin entrar en conflicto porque no lo hay y estoy seguro de que ambos son suficientemente profesionales como para saber ponderar y valorar las cosas en su justa medida, lo que tratamos es de regularizar la situación procediendo a una situación contractual de su relación con RTVE, estableciendo por escrito los términos de la misma. La duración de esa relación no creo que me afecte a mí, en cuanto a la decisión última, ya que yo no aspiro a perpetuar como Delegado, y corresponderá con seguridad a otros.*

*Sin embargo, lo que sí quisiera yo es crear oportunidades para los jóvenes valores españoles, que los hay sobre todo fuera de España. No es cuestión de hacer una nómina exhaustiva, pero los nombres vienen rápidamente a la memoria: López Cobos incuestionablemente, Gómez Martínez que para la temporada 1982-83 ya está contratado para dirigir seis conciertos, Arturo Tamayo, Max Bragado, etc., sumando a estos y otros directores no mencionados, pero sí respetados, la posibilidad de los instrumentistas españoles que también andan por ahí desperdigados por las orquestas europeas.*

La habilidad de la respuesta del Delegado General, pienso que no ha burlado la claridad suficiente aunque escueta. Por mi parte considero que una mayor insistencia sobre el tema es impropio, porque la cosa ya se cae por su propio peso. De modo que me apresuro a comentar aspectos de la programación; suponiendo que la que corresponde a la temporada 1981-82 ya se la habría encontrado hecha cuando fue nombrado (abril de 1981); trató de centrar su criterio respecto a la de 1982-83.

*Debo puntualizar —y puntualiza Miguel Angel Coria— que la programación de esta temporada 1981-82 también me ha correspondido a mí en gran medida, aún a pesar de mi reciente incorporación, y la del 82-83, naturalmente recae*

sobre mi responsabilidad. Pero, al margen de los contenidos pormenorizados, a mi lo que me preocupa fundamentalmente es hacer una programación que sirva a la Orquesta y al Coro, para que alcancen un nivel de calidad óptimo. Voy a explicar lo que pienso a este respecto:

Una Orquesta sinfónica debe tocar música del siglo XVIII porque posee unas características diferentes a otras épocas. Para tocar a Mozart o a Haydn hay que usar unos arcos determinados, diferentes a los utilizados para la música del siglo XX, e incluso, diferentes a los arcos del XIX. Una orquesta debe tener una programación lo más variada posible para que pueda cultivar todas las técnicas de ejecución y, en el caso de esta orquesta de la RTVE, debe adquirir una serie de obligaciones morales como son las de servir a la cultura viva actual y, por lo tanto, ofrecer a la audiencia, bien en directo, bien a través de la RTV, la producción de los músicos vivos. además debe trabajar y ofrecer aquellas obras que escapan al repertorio tradicional convencional, es decir, músicos infrecuentes y con preferente atención a la música española, pues no hay que olvidar que se trata de una orquesta de la Radio y la Televisión españolas.

Si este esbozo de líneas generales para la programación de una orquesta se tiene en cuenta, creo que habremos puesto una pica en Prado del Rey. Pero Miguel Angel, tú sabes muy bien, porque eres músico, que una orquesta no se enriquece solamente con el repertorio elegido, sino también con los encargados o contratados para sacar adelante cada concierto (directores, intérpretes...). ¿Qué sistema o criterio se sigue para la contratación de directores invitados? Porque hay tantos que vienes a pasar una semana a cuerpo de rey, sin trabajar demasiado para no involucrarse en la conflictividad del trabajo, y embolsándose unas buenas cantidades de dinero... Cuando un director ha venido a «trabajar» siempre se nota, tanto entre los músicos de la orquesta como entre los aficionados.

Sí, esto es así en algunos casos; Directores que aparecen, mariposean y desaparecen. Es un «modus vivendi» de algunos, de los cuales te puedes defender con un conocimiento profundo del mercado. Aunque también existen Maestros, quizás de forma demasiado excepcional, que poseen unas dotes pedagógicas indudables y que trabajan con gran intensidad (casos como el de

Kondrashin o Maag, no son por desgracia frecuentes). Estos son los que nos interesa contratar, pero por desgracia a veces no están disponibles.

Para la temporada 82-83 hemos conseguido que los principales directores invitados trabajen durante seis semanas con la orquesta, aunque no sea ininterrumpidamente, pero creo que la presencia de un buen director ante una orquesta durante seis semanas, puede producirse buenos resultados especialmente para la orquesta.

Habíamos hablado Miguel Angel Coria y yo durante mucho tiempo y de muchas cosas interesantes (en el magnetófono constan), pero el espacio de esta Revista no me permite el desarrollo total de nuestros coloquios. Sin embargo, dejo las últimas líneas para comentar con el Delegado General de la Orquesta y Coro de RTVE las peripecias de la «dimisión» de F. Castedo, que fue el Director General que le nombró, y las consecuencias que para su iniciado trabajo pueden ocasionarse con el

cambio realizado en la esfera de lo jerárquico dentro del Ente público.

No se las consecuencias que la Dimisión o «cese obligado» de F. Castedo pudiera tener para el desarrollo de la Orquesta y Coro de RTVE, pero sí se que yo no voy a dimitir por el momento, es decir, seré un Delegado vitalicio hasta que alguien me cese.

Por otro lado, el ser yo simplemente un profesional de la música, que en estos momentos ejerce una función directiva en una sección del Ente público RTVE, las implicaciones políticas que puedan alterar mi trabajo escapan a mi control.

Bien, no terminaré esta entrevista con el tópico deseo de que «Dios guarde a Vd. muchos años», sino con el deseo sincero de que su permanencia en el cargo (el tiempo que todos consideren prudente y no sólo el Director General de turno), sea útil y eficaz en bien de esta querida institución musical y en bien de la música española. Amén.

## ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE LA RADIO TELEVISION ESPAÑOLA

### AVANCE DE PROGRAMACION 1981 - 82

#### OCTUBRE 1981

10/11	VERDI Réquiem CORO DE RTV ESPAÑOLA Director: ODON ALONSO	1
17/18	BERIO Calmo BERIO Folk songs Solista: Cathy BERBERIAN FRESCOBALDI-GHEDINI Transcripción de «Quatro Pezzi» (arreglo Berio) BERIO Concierto para dos pianos y orquesta Solistas: Katia y Marielle LABEQUE Director: LUCIANO BERIO	2
24/25	Programa sin determinar Director: WITOLD ROWICKI	3
31/1 nov.	MOZART Sinfonia n.º 39 MOZART Réquiem MOZART Ave Verum CORO DE RTV ESPAÑOLA Director: PETER MAAG	4

**NOVIEMBRE 1981**

7/8 DVORAK  
Stabat Mater  
CORO DE RTV ESPAÑOLA  
Director: GERD ALBRECHT **5**

14/15 R. HALFFTER  
Dos bocetos sonoros  
SCHOENBERG  
Concierto op. 36 para piano y orquesta  
Solista: Pierre AMOYAL  
BEETHOVEN  
Sinfonía n.º 4  
Director: E. GARCIA ASENSIO **6**

28/29 MENDELSSOHN  
Elias  
CORO DE RTV ESPAÑOLA  
Director: PEDRO PIRFANO **7**

**DICIEMBRE 1981**

5/6 HAYDN  
Divertimento  
LALO  
Sinfonía española  
Solista: EUSEBIO IBARRA  
TCHAIKOWSKY  
Sinfonía n.º 6 «Patética»  
Director: ODON ALONSO **8**

12/13 BERLIOZ  
La infancia de Cristo  
CORO DE RTV ESPAÑOLA  
Director: E. GARCIA ASENSIO **9**

19/20 J. HOMS  
Obra a determinar  
RAVEL  
Tzigane  
Solista: PEDRO LEON  
STRAWINSKY  
Sinfonía en do  
STRAWINSKY  
Tres danzas de Petrouchka  
Director: OTMAR MAGA **10**

**ENERO 1982**

16/17 MOMPOU  
Suburbis (orquestración de Rosenthal)  
MOMPOU  
Canciones de Paul Valéry  
MOMPOU  
Variaciones sobre un tema de Chopin  
MOMPOU  
Improperios  
CORO DE RTV ESPAÑOLA  
Director: ODON ALONSO **11**

23/24 E. HALFFTER  
Dos bocetos sinfónicos  
HINDEMITH  
Cuatro temperamentos  
Solista: Joaquín ACHUCARRO  
MENDELSSOHN  
Sinfonía n.º 3  
Director: ELIO BONCOMPAGNY **12**

30/31 BRAHMS  
Sinfonía n.º 3  
MENOTTI  
La muerte del obispo de Brindisi  
CORO DE RTV ESPAÑOLA  
Director: MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ **13**

**FEBRERO 1982**

6/7 BRAHMS  
Canto del destino  
BRAHMS  
Canto de las parcas  
BRAHMS  
Nänie op. 82  
SIBELIUS  
Sinfonía n.º 2  
CORO DE RTV ESPAÑOLA  
Director: MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ **14**

13/14 MAHLER  
Sinfonía n.º 2  
CORO DE RTV ESPAÑOLA  
Director: SERGIU COMISSONA **15**

20/21 CABEZON-CABANILLES-Mateo ALBENIZ  
Tres piezas antiguas españolas (instrumentación de Joaquín Nin)  
BLOCH  
Schlomo  
Solista: Christina WALEWSKA  
BRAHMS  
Sinfonía n.º 2  
Director: E. GARCIA ASENSIO **16**

27/28 ROIG-FRANCOLI  
Cinco piezas  
MOZART  
Concierto en do menor n.º 24 para piano y orquesta  
Solista: Elías LOPEZ  
MOUSSORGSKY  
Cuadros de una exposición  
Director: ODON ALONSO **17**

**MARZO 1982**

6/7 TURINA  
Serenata para cuerda  
STRAUSS  
Duetto concertino  
Solistas: José VADILLO-Juan Antonio ENGUIDANOS  
FAURE  
Masques et bergamasques  
RAVEL  
Dafnis y Cloe (2.ª suite)  
CORO DE RTV ESPAÑOLA  
Director: E. GARCIA ASENSIO **18**

13/14 Programa sin determinar  
Director: ZOLTAN PESKO **19**

20/21 VIVALDI  
Concierto para tres violines y orquesta  
Solistas: M.ª del Carmen MONTES-Juan Luis JORDA-Vicente  
CUEVA  
BARBER  
Adagio para cuerda, op. 11  
SCHOENBERG  
Cinco piezas, op. 16  
TCHAIKOWSKY  
Sinfonía n.º 2  
Director: E. GARCIA ASENSIO **20**

27/28 BACH  
La Pasión según San Mateo  
CORO DE RTV ESPAÑOLA  
Director: ODON ALONSO **21**



# La caja del órgano en España

ANTONIO BONET CORREA

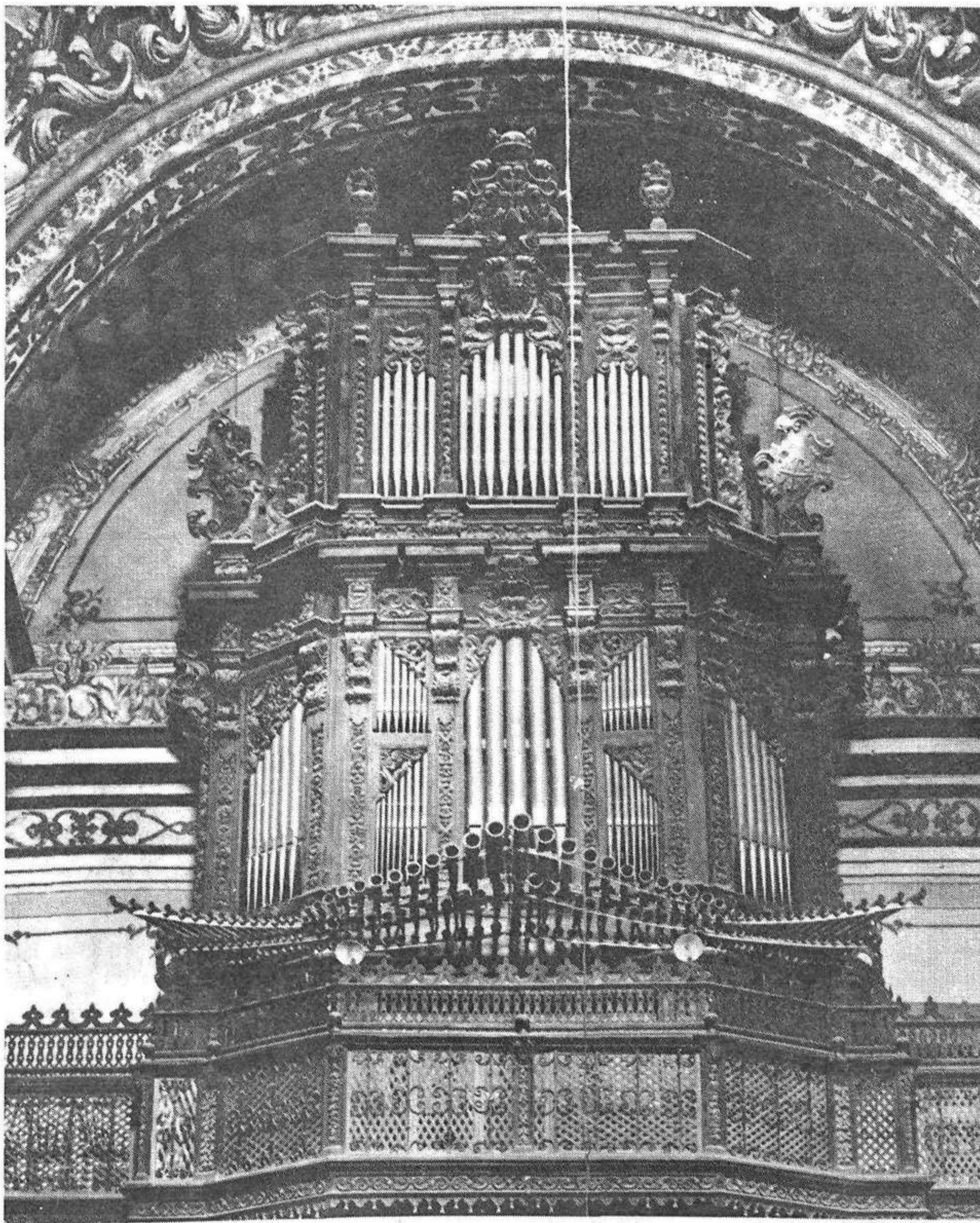
El uso del órgano en España parece ser muy antiguo, pues, además, del poeta bajo romano Prudencio, ya en el siglo VII San Isidoro de Sevilla menciona este instrumento musical, cuya existencia se puede documentar en Cataluña, en el año 888, en la iglesia de Tona, diócesis de Vich y en el año 972, en el monasterio de San Benet de Bagés. Otras noticias, como las del compostelano *Codex Calixtinus* o el documento del siglo XII que menciona a *Lucas magnus organista* en la catedral de Tarragona, hacen pensar que las grandes catedrales y los monasterios medievales poseían órganos para su uso. Además de los documentos, podrían citarse las numerosas menciones literarias, que desde Gonzalo de Berceo, pasando por Alfonso X el Sabio y el Arcipreste de Hita, llegan hasta el siglo XVII, en el que el dramaturgo Lope de Vega enumera las numerosas capillas de música madrileñas, en las cuales el órgano desempeñaba un papel primordial. También son numerosas las representaciones plásticas de órgano portátiles o realejos en relieves medievales esculpidos en portadas, como la del Paraíso en la catedral de León y la del Mirador de la catedral de Palma de Mallorca o en tallas de madera como el retablo mayor de finales del gótico la catedral de Sevilla en el cual encontramos, dentro de un relieve circular, la representación de un organista tocando el instrumento. En la pintura española gótica, aparte de las miniaturas para los manuscritos de Alfonso X el Sabio o los tapices flamencos del siglo XV de la Seo de Zaragoza, podemos

citar a título de ejemplo, el que, tocado por un ángel, vemos en la tabla central del retablo de la Bañeza, hoy en el Prado, obra del pintor de estilo internacional Nicolás Francés. Pero la representación más importante de un órgano portátil de finales de la Edad media es la que figura en la tabla con ángeles músicos del Museo de Amberes, atribuida a Hans Memling, probablemente puerta del viejo órgano del monasterio de Santa María la Real de Nájara. En la pintura del siglo XVI, mostrando el uso profano del órgano llamado de apartamento, que estuvo muy en boga desde el siglo XV hasta el XVI en las cortes españolas, la aragonesa y la castellana, después fundidas en una sola, son las dos versiones de los dos magníficos lienzos *Venus recreándose con la música* del Ticiano, que pertenecieron a Carlos V y hoy se conservan en el Museo del Prado. A fines del siglo XVI y principios del siglo XVII los pintores Juan de las Roelas y Bartolomé González, en sus cuadros religiosos de gran aparato continúan representando ángeles músicos con órganos. Obra documental de gran valor, aparte del enorme que tiene artístico, es el gran cuadro de *La Sagrada Forma* en el Altar de la Sacristía de El Escorial, en el que Claudio Coello nos representa la Corte de Carlos II, asistiendo a una ceremonia religiosa en el lugar mismo en el que está colocado el enorme lienzo. Pintura realista en la que se pueden identificar todos los personajes, vemos en ella un realejo, probablemente el que hoy se conserva en las habitaciones de Isabel Clara Eugenia en la parte del Palacio

de El Escorial. De la escultura policromada del barroco español es muy bella la estatua de Santa Cecilia sentada al órgano de la iglesia de las Agustinas de Murcia, obra de Roque López, el mejor discípulo del gran imaginero del siglo XVIII, Salzillo.

Pero pese a todas estas representaciones y a la gran cantidad de órganos antiguos que se conservan en España, Este instrumento ha suscitado poca curiosidad entre los historiadores. Aparte de las menciones de Ponz y Cean en el siglo XVIII y de las noticias dispersas publicadas por eruditos locales en el siglo XVIII la historia del órgano en España ha comenzado a investigarse a fondo hasta hace pocos años, en que se ha acudido a las fuentes directas de los Archivos y las descripciones con criterio científico de aquellos que conservan su parte instrumental. Pero la mayoría de los estudios se centran sobre todo en su parte mecánica y los organeros que la construyeron, concediéndosele escasa importancia a las cajas, diseñadas y realizadas por arquitectos, escultores, entalladores, ebanistas y pintores, algunos muy importantes en el Arte español. Ahora bien, hay que señalar la dificultad que estos estudios entrañan, pues los historiadores del Arte, por regla general, no se han interesado por los órganos, a la vez que los historiadores de la música se han preocupado solamente de lo puramente instrumental, descuidado la parte artística. Además en los Archivos españoles las noticias documentales pertenecen a órdenes diferentes, pues en el caso de que el organero corriese con la construcción de la caja, no mencionaba en el contrato al artista al que se le encomendaba el trabajo o si era la catedral o monasterio incluía los gastos en los libros de salarios que corrientemente se daban a los arquitectos, escultores, carpinteros, doradores y obreros que estaban a sueldo para toda clase de trabajos en la fábrica. De ahí que muchas veces quedamos ayunos de quienes fueron los artífices de las magníficas cajas de órganos españoles.

A pesar de la escasez de datos, sin embargo, puede intentarse la historia de la evolución artística de las cajas de órganos, en las que intervinieron artistas como los arquitectos Diego de Siloe, Alonso de Covarrubias, Juan de Herrera, Ximénez Donoso, Domingo Antonio de Andrade, Ventura Rodríguez, José Martín de Aldehuela y Antonio Gaudí; escultores como Jacobo Florentino, Copín de Holanda, Felipe Vigarny, los Corral de Villalpando, Castro Canseco, Duque Cornejo y Gargallo; o pin-



*Iglesia de Santo Domingo  
Orihuela (Alicante)*

siempre enriquecidas por la decoración barroca, se comprueba cómo en su plástica existía una estrecha relación entre su talla y ornamentación y la cascada y alborozo de las voces que se entrecruzaban y desgranaban, en sutiles combinaciones de sonoridades, de las que destacaban los timbres triunfantes y potentes en busca de espacios en que extenderse. Su potencia plástica corría pareja a la musical. El despliegue de su construcción adquiría así categorías dramáticas, comparables, por su espectacularidad a las del teatro teológico de los Autos Sacramentales de Calderón de la Barca.

En primer lugar hay que señalar que si se estudian los precios de las cajas de los órganos se puede ver que el presupuesto total de la obra costaban un tercio menos que la parte musical. Por otra parte es de constatar que la mayoría de los de las catedrales fueron costeados por los obispos y prelados, que hacían así un regalo al cabildo al que pertenecían.

El material con que se construyeron las cajas de los órganos españoles, al igual que el de la mayoría de los retablos, fue la madera, en especial el pino de Valsaín, Cuenca y Flandes. Raras veces es el roble y el nogal, material que, con otros más nobles, como la caoba y maderas preciosas traídas de América, sólo se utilizaron en reales en los que la madera no se estofaba y doraba, pues al estar destinados a pequeñas capillas y en especial a salones, su arte estaba estrechamente emparentado al del mueble de apartamentos. Un caso excepcional es la caja de piedra del órgano del Emperador en la catedral de Toledo. Los mármoles y jaspes, poco utilizados en los retablos, sólo se emplearon para basamentos y tribunas, en especial en el barroco andaluz y en la época neoclásica a fines del siglo XVIII, que muchas veces simulaba por medio de la pintura estos materiales demasiado costosos para las iglesias de escasos recursos económicos.

El color es fundamental en los órganos españoles. En el gótico las cajas estaban barnizadas o pintadas al temple, interviniendo el dorado en algunas molduras y claraboyas. En el Renacimiento, al igual que en los retablos, la totalidad se cubría de estofados y dorados al fuego, proporcionando a la caja una gran riqueza decorativa. Pero cuan-

tores como Juan Reixach, Pedro de Berbrugete, Fernando Yáñez de la Almedina, Francisco Comontes, Juan Correa del Vivar y Pedro de Campaña. A veces los encargos eran a artistas tan importantes como los pintores Jaime Huguet y Bartolomé Bermejo, aunque no llegasen a realizar la obra. Cuando se trata de artistas secundarios o artesanos desconocidos puede afirmarse siempre que siguen las corrientes más importantes del arte español, estableciendo una estrecha relación entre las cajas de órganos y los retablos, que, con sus gigantescas y monumentales dimensiones y el despliegue aparatoso de elementos ornamentales, esculturas y pinturas, enriquecen los interiores de los templos españoles. La gran riqueza de la iglesia española, que con la corona constituyó la casi exclusiva cliente de los artistas, fue factor determinante

para hacer que en las numerosas capillas de los templos se acumulasen gran número de obras artísticas, en las que el lujo, la mayor parte de las veces, era consustancial con su propia creación. Los órganos, ya costosos de por sí en su parte mecánica, no escaparon a este sentido ornamental y decorativo, sino más bien lo estimularon, siendo orgullo de sus poseedores. En el barroco culminó esta tendencia de amontonamiento y superposición de retablos, muebles litúrgicos y tallas doradas, llegando a ahogar el espacio interno de los templos hasta producir una sensación de agobio. De ahí la correspondencia que existe entre los órganos y el resto de la decoración, que sobre todo con la frondosa y fastuosa ornamentación de los retablos se funde en un acorde total. Al contemplar los órganos dentro del conjunto del interior de las iglesias,

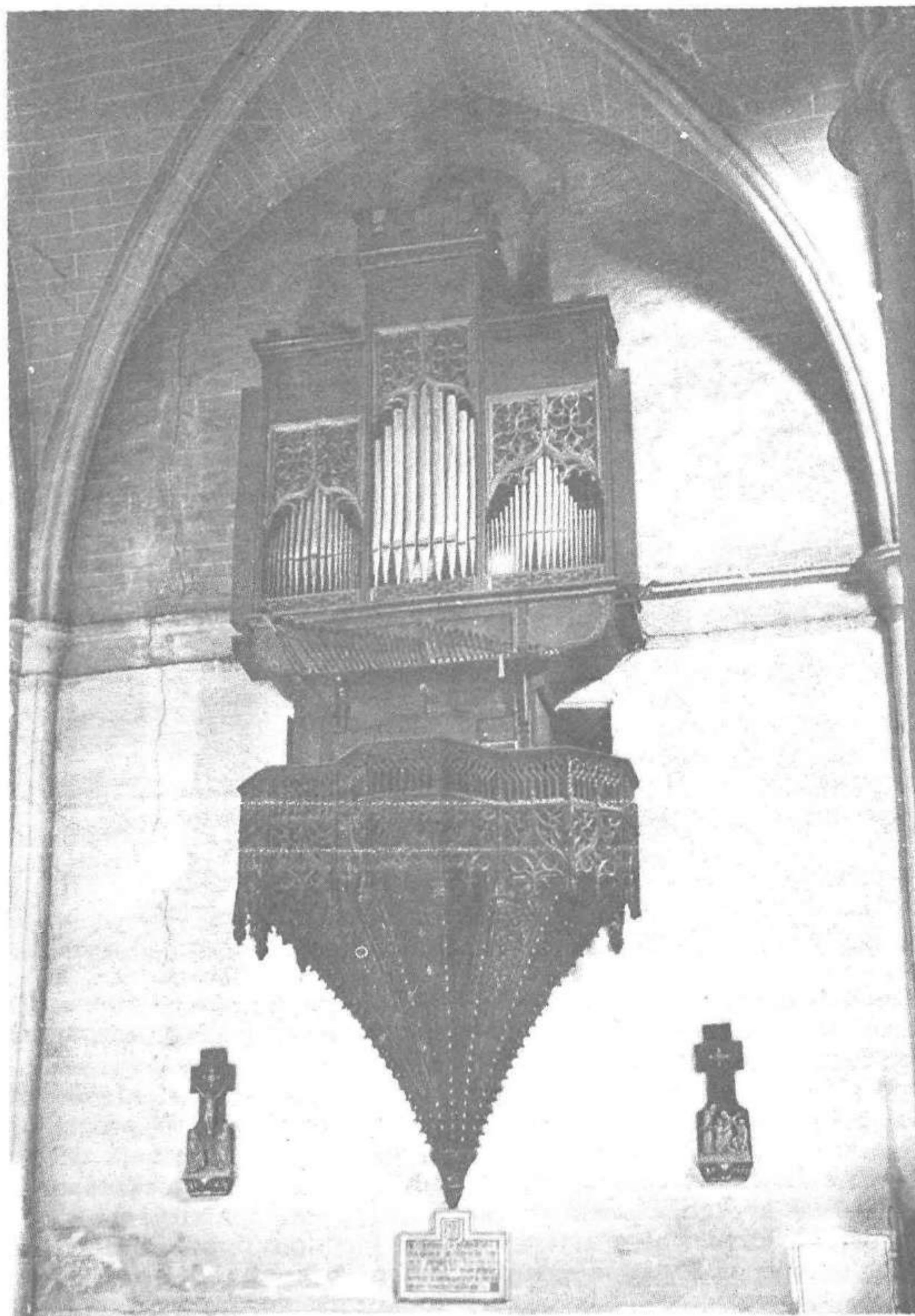
do ésta alcanzó su máximo esplendor fue en el barroco, época en la que el dorado y la policromía, de alegres y vivos colores se fundían con el simbolismo de la iconografía y la intensa tensión de las formas estructurales y decorativas. En ellos se producía una integración de las distintas Artes. Al contrapunto de los cañones de los tubos, de diferentes mensuras, en altura y grosor, de las formas y el color, del claroscuro de los salientes y de los vacíos activos, se unía el dinamismo de las distintas partes estructurales, que, como suspendidas en el aire formaban una totalidad. Estas cajas son como una imagen de la polifonía emitida por el órgano. Aún, incluso, en los órganos barrocos, en los que la madera se dejó sin pintar, el efecto colorístico es intenso, debido a las calidades pictóricas de su concepción. El órgano rococó es, en cambio, distinto. Pintado de blanco o con colores suaves en pastel, utiliza con discreción el dorado que se limitaba a las molduras y los minúsculos y aislados ornamentos de sus desnudos paneles y a los agudos y frágiles remates de las cajas. La correspondencia es perfecta entre el color claro y la ligereza de las cajas con elegantes perfiles de sinuosas líneas. Con el estilo neoclásico cambió el color de las cajas, ya que su arquitectura, muy sobria y pesada, aunque realizada en madera, por medio de la pintura imitaba los mármoles y jaspes de tonalidades rojizas, verdes y grises, reservándose el dorado solamente para los capiteles y las basas de las columnas. La razón de este cambio no sólo se debió al gusto, sino también a la Cédula Real que, en 1773, promulgó Carlos III. En ella se prohibía el uso de la madera en los retablos y adornos de los altares, ordenando que los nuevos se hiciesen con mármoles y otras piedras o estuco, para evitar así, además del riesgo de los incendios, el excesivo gasto de los dorados, a los que, con horror de los ilustrados, todavía eran muy afectos la mayoría de los españoles.

Al estudiar el órgano se pueden señalar, además de las diferentes partes, detalles pintorescos de origen medieval que contribuyen a hacer de algunas cajas un instrumento de extraordinaria factura. Aparte de las cabezas grotescas que se pintaban en las bocas de los tubos, de las que un ejemplo importante es el de la iglesia de los Arcos (Navarra), en que vemos todo un repertorio de gestos, hay que señalar las catalanas *carassas*, cabezas de moros barbudos y enturbantados, y las castellanas *carantoñas*, cabezas de mujer

de móviles barbillas con pequeños cascabeles, que ponía en movimiento el ejecutante para con su sonido acompañar la música, un ejemplo de estos son las del órgano de la colegiata de Toro (Zamora).

Es difícil encontrar una iglesia española que no tenga, o no haya tenido, un órgano antiguo, sí es que no tiene varios. Aparte de los conventos que con la desamortización eclesiástica en el si-

*Organo del S. XVI  
San Pedro de los Francos  
(Calatayud)*



glo XIX perdieron su mobiliario y los destrozos causados por las guerras civiles, aún quedan muchos monumentos repletos de obras de Arte. En lo que refiere a órganos, incluso, hasta las iglesias pueblerinas más humildes poseen su correspondiente órgano, siempre de valor, aunque sólo sea decorativo. En los palacios y museos también encontramos órganos reales o portátiles, ya

que muchos servían no sólo para la música en los interiores de las iglesias o de los apartamentos, sino también para sacarlos en las procesiones de Corpus Christi y en las fiestas religiosas celebradas al aire libre.

Lo primero que llama la atención al estudiar los órganos fijos de las iglesias es su colocación en el interior del templo, que difiere de la usada corrien-



temente en Europa. Como se sabe, desde el siglo xv hasta la segunda mitad del siglo xviii, las catedrales, colegiales y los grandes monasterios españoles colocaron el coro para los eclesiásticos y los cantores de la capilla de música en el medio de la nave central de la iglesia, frente al Altar Mayor, sin preocuparse de que con ello se cortaba la perspectiva y vista que desde la entrada de la iglesia proporcionaba el brazo mayor o buque del templo. Al estar cerrado este coro por medio de muros de piedra o fábrica en tres de sus lados, estando solamente abierto en el frente que mira al santuario por medio de una reja se creaba así un recinto aislado en el que se colocaba una sillería inamovible, que siempre se encargaba de labrar un gran escultor, de forma que hoy las sillerías de coro constituyen uno de los capítulos más importantes del Arte español. Es también de señalar que los coros, con sus magníficas y artísticas rejas, sus facistolos con monumentales y espléndidos libros miniados para el canto, sus lámparas, sus realejos, órganos y demás muebles, forman un admirable conjunto de gran riqueza, sólo comparable con el de la Capilla Mayor, en la que por regla general casi siempre el retrablo es gigantesco. Al exterior el coro, también, es siempre rico en altares laterales, destacándose el del trascoro o muro de fondo, en el que, como compensación a haber cortado la perspectiva de la nave, se colocaba un altar importante con imágenes de valor y muy veneradas por los fieles.

La razón de que se construyesen estos verdaderos edificios dentro del templo, sin que el clero se preocupase de que el pueblo quedase al margen del culto tributado a Dios por sus sacerdotes, se debe al gran poder de los eclesiásticos dentro de la sociedad española. Con ello los cabildos se reservaban no sólo la mejor visibilidad y mejor situación de la capilla de música, sino que también lograban una finalidad práctica, ya que los muros cerrados del coro protegían del frío y eliminaban las corrientes de aire que podían resultar malsanas en una época en que no existía calefacción en las iglesias. Consecuencia de esta

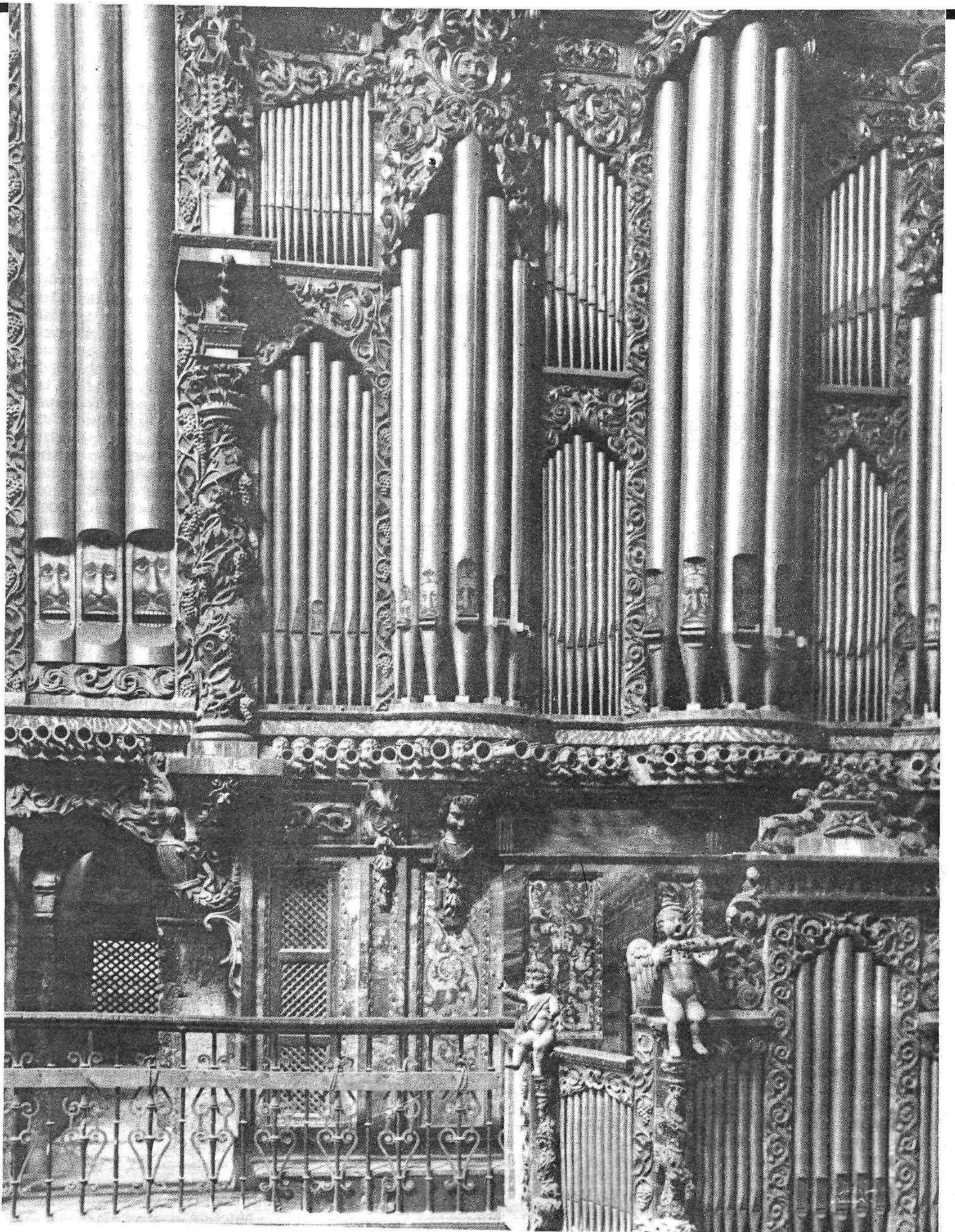
situación del coro fue que en otras partes del templo se multiplicasen las capillas, pues unas eran escogidas por las cofradías y gremios para dedicarlas a sus santos patronos y otras los nobles o altos eclesiásticos las dedicaban como panteón para sus enterramientos, compitiendo todos entre sí a enriquecerlas con ostentosas rejas y aparatosos retablos y pinturas y dotándolas de sus correspondiente instrumento musical, que casi siempre era un realejo.

En España desde el siglo xvi muchos arquitectos fueron conscientes de los inconvenientes del coro situado en el centro de la nave. Pero fracasaron todos los intentos de colocarlo en el presbiterio, de frente a la congregación de los fieles. Salvo excepciones singulares y pese a las críticas y opiniones adversas de los tratadistas de arquitectura de fines del siglo xviii, los cabildos continuaron con la situación privilegiada del coro en medio de la nave. Solamente en nuestro siglo, unas veces para despejar la nave y algunas veces por razones litúrgicas, se han desmontado los coros de alguna catedral o monasterio importante, como el de la catedral de Santiago de Compostela y el de Granada. A este respecto hay que mencionar las polémicas que a escala local y nacional supusieron tales reformas, ya que algunos historiadores del Arte de la categoría de Don Elías Tormo eran partidarios, con mucha razón, de que se respetara la colocación tradicional.

Si insistimos en la colocación del coro en el centro de la nave mayor es a causa de la estrecha relación que tiene con el emplazamiento de los órganos. Los coros cerrados proporcionaban un amplio espacio a los cantores y músicos de instrumentos, que corrientemente usaban un realejo, pero que en las ceremonias solemnes se hacían acompañar de los grandes órganos. Con el fin de que éstos estuviesen lo más cerca posible de la capilla de la música, se colocaban a cada lado del coro sobre la sillería. Ante todo hay que señalar que es rara la catedral o gran iglesia española que posea un solo órgano, ya que, al igual que Portugal y la América Latina, el canto alternado respondiéndose

las voces llevó a tener órganos dobles, tocados por dos músicos diferentes. En segundo lugar, hay que notar que la colocación sobre la sillería entre dos columnas o pilares de la nave, dentro de un arco formero, obligó, dado lo estrecho del lugar, a que las cajas fuesen verticales y muy altas hasta llegar a tropezar con las bóvedas de la nave. La aparición en el siglo xvii de las trompetas, en batalla o chamade quizá se daba a la dificultad de alojarlas dentro de la caja, haciendo que su agresiva posición horizontal, que recuerda los cañones de los navíos de guerra, resulte de gran efecto decorativo, sugiriendo, aún cuando están mudas, la imagen triunfal y potente de los sonidos que emiten. Por otra parte estos órganos, que desde el punto de vista musical tienen una situación privilegiada para la sonoridad y preservación de la humedad, exigen dos fachadas, una, la más importante, mirando hacia el interior del coro, y la otra, no menos cuidada, visible desde las naves laterales, por la que deambulan los fieles al ir a las diferentes capillas situadas en los muros colaterales del templo. Aparte de la catedral de Badajoz, que por tener tres órganos, uno de ellos está colocado sobre el testero del fondo del coro, señalemos el caso excepcional de la catedral de Murcia con un órgano del siglo xix, construido sobre el trascoro después del incendio de 1855.

Ahora bien, con anterioridad a este típico emplazamiento, vemos cómo los órganos españoles, al igual que siempre los portugueses, estaban colocados en otras partes de la iglesia. El emplazamiento primitivo parece ser en un muro de la iglesia, como el de la capilla de San Bartolomé o Anaya en la Catedral Vieja de Salamanca, colocado sobre una tribuna alta. En el siglo xvi en la catedral de Evora lo vemos sobre un arco a los pies de la nave del Evangelio. En las iglesias góticas catalanas y levantinas, desde Perpignan hasta Valencia y las Baleares, los órganos se colocaban, tanto en las iglesias de una nave como en las de tres, sobre un arco del muro del lado del Evangelio, en el tramo anterior al presbiterio.



En Castilla a finales del gótico, época en la que se construyeron grandes iglesias monasteriales, derivadas de las catalanas, de una sola nave con capillas hornacinas entre los contrafuertes internos de sus muros, los órganos se colocaban sobre las tribunas a cada lado del grandioso coro alto dispuesto a los pies del templo, aunque a veces se alojaban en el interior del coro, como sucede en El Escorial y en Guadalupe. Pero la mayor parte de las tribunas están hoy vacías, sirviendo de ejemplo las de gótico florido de las iglesias de Santo Tomás de Avila o San Juan de los Reyes de Toledo.

Una disposición renacentista muy frecuente en Francia y en el Norte de Europa, es la de colocar un órgano en uno de los brazos del crucero. En España, el órgano del Emperador en la catedral de Toledo está en el testero del crucero de la Epístola, mientras que en la catedral de Barcelona y Plasencia los encontramos en el del Evangelio. En El Escorial, —en donde se construyeron siete órganos—, además de los cuatro del coro alto y el de los ecos, oculto detrás del Altar Mayor, se hicieron dos órganos para cada testero del crucero de la grandiosa iglesia construida por Felipe II.

Aparte de las catedrales, las grandes basílicas y los grandes monasterios benedictinos y cistercienses con el coro y sus órganos en medio de la nave central, las iglesias que se construyeron en el barroco parecen haberse preocupado poco de escoger un lugar de grandes dimensiones para estos instrumentos. Quizá se deba esto al menor uso de la música del órgano por parte de los jesuitas, carmelitas y demás órdenes religiosas de la Contrarreforma. En sus iglesias, pensadas para la predicación y gran congregación de fieles, siguiendo el tipo del Gesú de Roma, el órgano es de menores dimensiones y está alojado siempre en la tribuna alta a los pies del templo. Ahora bien, tanto en las iglesias de las ciudades, como en muchas de pueblos a veces perdidos, siempre se encuentran en estas tribunas órganos de buenas cajas. Ejemplos de categoría son los de estilo rococó de las iglesias de las Salesas Reales y los Santos Justo y Pastor en Madrid, la iglesia de Belén en Barcelona y el magnífico de la capilla de San José en Sevilla. La riqueza artística de este último se explica por pertenecer la iglesia a la cofradía de los carpinteros hispanos.

Una colocación excepcional, ligada a la situación del coro es la de los órganos situados detrás del altar mayor.

Este tipo de coro, llamado retrocoro, intentado por Juan de Herrera en la iglesia de Santa María de la Alhambra en Granada, en el siglo XVI, y en el siglo siguiente por Gómez de Mora en la Clerencia de Salamanca, no logró extenderse hasta la segunda mitad del siglo XVIII con la aparición del neoclasicismo. Pero existen dos ejemplos importantes de los siglos XVI y XVII en la Península. En San Vicente de Fora en Lisboa, el arquitecto italiano Filippo Terzi hizo un coro en el que, en el siglo XVIII, en 1770, se le puso un grandioso órgano que con el baldaquino barroco del altar mayor, inspirado en el de gran nobleza, que viene a desempeñar el papel antes atribuido a los retablos de la capilla mayor. Quizá esta colocación se inspiró en las obras de Ludwig, el arquitecto alemán del monasterio de Mafra, que en la catedral de Evora alargó el presbiterio de la catedral románica, dándoles a los órganos, colocados a uno y otro lado del presbiterio, una decoración digna de la gloriosa época de Juan V. En San Martín Pinario de Santiago de Compostela el retablo mayor, de traza de Fernando de Casas y Novoa, realizado por Miguel de Romay, el entallador de los órganos de la Catedral, resulta una máquina que oculta los órganos que, colocados a cada lado de la sillería, conservan el sentido tradicional de los coros bajos españoles. También excepcional es el caso de la catedral de Jaca, edificio romántico al que en el siglo XVIII se le agrandó la cabecera para hacerle un retrocoro colocándole un órgano detrás del altar mayor produciendo un efecto muy barroco de transparente a travesado por la luz.

En el neoclasicismo el arquitecto Ventura Rodríguez intentó colocar el coro con sus órganos en el presbiterio. En la iglesia del antiguo Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, transformado en Catedral, al igual que en los demás proyectos de Ventura Rodríguez, los órganos se colocaron a uno y otro lado del presbiterio flanqueando el altar mayor, que casi siempre tenía forma de tabernáculo exento, aunque aquí continuase con el tradicional retablo. Lo mismo sucede en la Colegiata del Palacio de La Granja, obra de Ardemans, remodelada por el italiano Sabatini. Una colocación totalmente excepcional en España es la del órgano sobre el muro de la portada principal de la iglesia, que por la influencia francesa a fines del siglo XVIII proponía como más óptima el profesor de matemáticas, tratadista de arquitectura y musicólogo español Don Benito Bails.

Aunque como el francés P. Laugier, entonces traducido al castellano, veía el inconveniente de impedir el paso de la luz a través de los ventanales u óculos de la fachada o el poco espacio para alojarlo en el caso de existir una tribuna alta, Bails aboga por este tipo de colocación que sólo encontramos con otro concepto en el siglo XVIII, en 1766, en la catedral de Tarazona.

De gran importancia en los órganos monumentales son las tribunas y los pedestales que los soportan y dan base, a las que siempre se subía por una escalera embebida en el muro, quedando así oculta. En el gótico, cuando se suspende el órgano sobre el muro, las tribunas son pequeñas dejando lugar solamente para la música, ya que no existen en España las cantorías ni los jubés. Aparte de la mudéjar de la catedral de Salamanca, la más bella es la de San Pedro de los Francos en Calatayud, en nido de golondrina, de cul-de-lampe à arêtes dentelées, superando a la de la Seo de Zaragoza, de fino tallado. En la catedral de León vemos una tribuna de piedra muy sencilla sobre la que hay hoy un órgano neogótico del siglo XIX. Esta tribuna soportó el órgano barroco del siglo XVIII, que fue suprimido en el siglo XIX, al restaurar la iglesia con ideas a lo Viollet-le-Duc. También de piedra son las de los monasterios de Parral en Segovia y de Santo Tomás de Avila o las que Juan Guas hizo en la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid, hoy Museo Nacional de Escultura. Muchos más ejemplos podríamos citar de fines del gótico, pero el cambio de estilo impone pasar a las renacentistas, muchas de ellas de una belleza extrema. En el órgano del Emperador en la catedral de Toledo hay que hablar más bien de pedestal. En el de la catedral de Barcelona, como en los demás renacentistas en Cataluña, la base del órgano es una especie de clave de bóveda con pinjante del cual cuelga la carassa. Pero las tribunas propiamente dichas más bellas son los espléndidos ejemplares manieristas de la iglesia de Maluenda (Zaragoza) y los de la iglesia de San Francisco en Medina del Río Seco (Valladolid). La de Maluenda, de artista desconocido, es de piedra con atlantes fantásticos de figuras femeninas y monstruos que sostienen un petril de hornacinas aveneradas con Santos. Las de Medina del Río Seco, a cada lado del coro alto, con obra en yeso y madera de los Corral de Villalpando, los decoradores más importantes del manierismo castellano. Tratadas como gigantescos pinjantes de bóveda son verdaderas alha-

jas cinceladas. Con sus motivos de fauna marina, mezclados a la mitología, las Virtudes, Artes liberales, David y Salomón, estas tribunas de órgano son, sin duda, las más espléndidas que ha producido el arte español.

A partir del Renacimiento la costumbre de colocar los órganos sobre las sillerías de los coros en el centro de la nave mayor de la iglesia hizo que la tribuna tuviese menos importancia ya que la mayor parte de las veces quedaba oculta por las ricamente decoradas cresterías de las sillerías. A partir de este momento se transforma en una galería o balcón corrido con balaustrada, de hierro o de madera, en el que solamente destaca, por estar suspendido delante, el positivo, llamado cadereta o cadireta, pequeña caja en reducción, que ocultaba el músico que tocaba el instrumento en la ventana del teclado. La fantasía decorativa, antes utilizada con tanto verbo, ahora se traslada, cuando queda lugar, a la parte exterior del coro, convirtiéndose el pedestal en parte muy rica como sucede en la catedral de Sevilla, en la que el escultor Duque Cornejo coloca sobre los arcos que dan a las puertas laterales del coro y escaleras del órgano, una serie de atlantes realizados en mármoles de diferentes colores. Solamente cuando queda espacio o, como sucede en Portugal cuando el órgano está exento y suspendido en el muro, en el barroco se utilizan no sólo las ménsulas de madera para las tribunas, sino, también, ángeles atlantes, que con su tensión proporcionan una imagen a la vez potente y aérea.

En España la evolución artística de la caja de los órganos va ligada no sólo a los cambios artísticos, sino también a los que, en lo puramente musical, experimentó el arte de construir su mecánica. En primer lugar hay que señalar la diversidad de regiones, que en España, debido a la configuración accidentada del terreno y las malas comunicaciones conservaron su personalidad intrínseca hasta ya entrado nuestro siglo. Pese a ello se puede señalar una cierta unidad, a través de la cual puede intentarse dividir la evolución de las cajas de órgano en varias etapas. En lo que respecta a la geografía artística de los órganos, podemos ver cómo en el período gótico son Castilla y Aragón las regiones en las que se conservan los ejemplares más valiosos, aunque en las Baleares quedan algunos que hay que relacionar con las cajas que debían hacerse en Cataluña en ese período. En el fondo esta división fue la de las dos coronas, la de Castilla y Aragón, que con



el matrimonio de los Reyes Católicos se fundieron en una sola produciendo la unidad política de España, en el momento en que se iniciaba el Renacimiento. Con el siglo XVI la influencia renacentista italiana fue determinante para los órganos españoles, que durante la época gótica seguían modelos del norte de Europa, en especial los países germánicos, al igual que sucedía en las demás Artes, en especial la pintura. Para confirmar esto basta citar que gran número de organeros flamencos y alemanes trabajan en España, mientras que hay que esperar el siglo XVI para encontrar algún italiano trabajando en la Península. Con el barroco, en los siglos XVII y XVIII los órganos adquieren en España proporciones monumentales, ya que los órganos góticos eran muy pequeños y aunque los renacentistas eran ya más grandes y con elementos esenciales del órgano posterior, sin embargo eran más reducidos, tanto en dimensiones, como en registros musicales. En el barroco fue cuando apareció la trompetería horizontal en chamide y cuando la decoración plástica adquirió formas típicamente hispanas. Lo mismo sucedió en Portugal, país que

estuvo unido a España hasta mediados del siglo XVII. Pero allí hay que tener en cuenta la influencia, a partir del reinado de Juan V, en la primera mitad del siglo XVIII, del barroco internacional italo-germánico, que, por su cosmopolitismo, alejó las creaciones lusitanas de las españolas. Ese barroco internacional solamente en España entró a través del rococó, y sobre todo, del estilo que en España se llama el neoclasicismo, en el que se mezcla el barroco internacional italiano-francés a influencias del estilo desornamentado de la Contrarreforma española, usado en el siglo XVI, por Juan de Herrera en la construcción de El Escorial. Durante el siglo XIX los avatares políticos y la atonía de la vida española acarrearón la decadencia del órgano. Los que se construyeron a fines del siglo XIX, como el de la catedral de Murcia, los hicieron extranjeros, en el estilo neogótico, dominante entonces en Europa. Sólo el modernismo en Cataluña trajo una renovación en su decoración, que hoy se continúa, tanto en órganos profanos como religiosos, aunque siguiendo las directrices de composición desornamentada de nuestra época.

## *Música Instrumental Malagueña del Siglo XVIII para órgano y orquesta*

(En el segundo centenario de la inauguración del órgano del lado del Evangelio de la Catedral de Málaga, 1781-1981)

Por ANTONIO MARTIN MORENO

Director de la Cátedra «Rafael Mitjana» de la Universidad de Málaga

Se cumple en el próximo mes de diciembre el segundo centenario de la inauguración del órgano del lado del Evangelio de la catedral de Málaga (el del lado de la Epístola lo sería dos años más tarde, en 1783), obra, junto con su gemelo de la Epístola, del arquitecto Martín de Aldehuela y del maestro organero de Cuenca Julián de la Orden.

La conmemoración es oportuna para insistir una vez más en la riqueza de nuestro patrimonio musical, tanto en lo que se refiere a la existencia de instrumentos, especialmente órganos, como a la música destinada a sonar en los mismos, tal como quedó de manifiesto en el reciente congreso de órgano organizado por la Universidad Complutense de Madrid con la colaboración del Ministerio de Cultura y desarrollado los pasados 27, 28 y 29 de octubre.

Con este motivo, la Cátedra «Rafael Mitjana» de la Universidad de Málaga va a publicar el facsímil de la *Relación de lo que contienen los órganos de la Sta. Iglesia Catedral de Málaga, nuevamente contruidos por D. Julián de la Orden, maestro organero que fue de la Sta. Iglesia Catedral de Cuenca, y al presente de ésta (...)* publicado en Málaga, en la Oficina del Impresor de la Dignidad Episcopal en 1783, junto con otro folleto no menos interesante aunque sí mucho más desconocido, titulado *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, Ministriles y demás instrumentistas de la capilla de música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga, según lo que consta de las tablas de su Sacristía, como lo añadido, o alterado, según la variedad de los tiempos, hasta este año de 1770*, publicado igualmente en Málaga en la Imprenta del Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Igle-

sia Catedral, ese año de 1770. Dicho facsímil irá precedido de sendos estudios de Antonio Bonet Correa, Adalberto Martínez Solaesa y Antonio Martín Moreno y es nuestro propósito que esté en la calle en diciembre próximo, coincidiendo con la fecha del centenario de los órganos. Aprovecho en este momento para agradecer públicamente al Excelentísimo Cabildo de la S. I. Catedral de Málaga y en especial a su Arcediano Administrador, el Ilmo. Sr. D. Juan Cómitre, las facilidades que en todo momento nos dio desde nuestra llegada a la bella capital de la Costa del Sol hace ahora casi cuatro años, para el estudio de los fondos existentes en dicho riquísimo Archivo musical. Si todos los Cabildos del resto del país hicieran otro tanto con los profesionales de la investigación musical muy pronto la historia de la música española dejaría de ser esa eterna desconocida que todavía hoy es.

### MUSICA MANUSCRITA PARA DOS ORGANOS Y ORGANO Y ORQUESTA DEL SIGLO XVIII CONSERVADA EN LA CATEDRAL DE MALAGA

Paralelamente a la riqueza en lo que a la existencia de órganos se refiere (recordemos como dato curioso que una ciudad como Antequera tiene 16 órganos en desigual estado de conservación), no es menor la que nuestras investigaciones nos han deparado en lo referente a músicas para órgano conservada y que debían sonar en esos órganos como complemento, imprescindible hoy, para una auténtica restauración y recuperación.

Es bien sabida la riqueza de la Cate-

dral de Málaga y la importancia de sus plazas de organistas. Como dato curioso, espigado una vez más de la erudición del P. Llordén, me parece oportuno recordar aquí el informe que en el siglo XVII hizo sobre el organista Pedro de Aldao el entonces maestro de capilla Francisco Ruiz Samaniego, porque en él se especifica lo que en este siglo se pedía a los organistas. Dice Ruiz Samaniego «que las partes que ha de tener un organista para serlo y grande y perfecto son las siguientes: la primera y más principal, velocidad en las manos, herir bien las teclas, la glosa clara y distinta y a compás, buena ordenación de la música, buen aire, gala y gusto y buena acción en el tañer. La segunda, acompañar un cantor o ministril con gala e imitación un punto alto del tono natural y un punto bajo, que son los accidentales del órgano, y acompañar un motete solo por la voz misma con buena elección y echando la voz por defuera y también por los accidentales, acompañar un salmo de a coros, misa y villancicos de repente, puesto el guión delante sin ver el compás, siguiendo el aire de la capilla y de la misma forma por los accidentales. Lo tercero, entender la composición por la cual se conoce la disposición de los acompañamientos si son con los preceptos que pide nuestra Facultad y con que puede inventar cada día novedades que ejecutar en el órgano. Lo cuarto, seguir todas las fugas que se le dieran, así como sus intervalos, como en contrarios movimientos, e iritar misas, salmos, magnificats de facistol siguiendo al mismo aire e intentos del autor.

Lo quinto, que acompañe a dos voces, echando la tercera, que es lo que más se ha de pedir a un organista.»



# QUADERNO

DE LAS OBLIGACIONES QUE DEBEN  
cumplir los Muficos de voz, Ministriles,  
y demás Instrumentistas de la  
Capilla de Música de esta

## SANTA IGLESIA

CATEDRAL DE MALAGA,

SEGUN LO QUE CONSTA DE LAS  
Tablas de su Sacristia, como lo añadido,  
ó alterado, segun la variedad de  
los tiempos, hasta este año  
de 1770.

\*\*\*\*\*

EN MALAGA:

Con licencia del Excmo. Señor Gobernador Juez  
de Imprentas, en la del Imprefor de la Digni-  
dad Episcopal, y de la Santa Iglesia  
Catedral, en la Plaza.

Todas estas cualidades debían tener quienes se hiciesen cargo de los órganos de la Catedral de Málaga y, ya en el siglo XVIII, nos encontramos con la extraordinaria capacidad para la composición que demuestran tener los organistas de esta catedral.

En este aspecto, debemos informar aquí de la investigación que también se está desarrollando en la actualidad por la Cátedra «Rafael Mitjana» en la catalogación y localización de las correspondientes partituras. Dejando las dedicadas a un órgano y en beneficio de la brevedad y de la originalidad en la aportación de este informe, me parece conveniente especificar las partituras hasta el momento localizadas (todavía es posible que aparezcan más) dedicadas a dos órganos y al órgano y orquesta.

### Obras para dos órganos

Esta práctica de la música exclusivamente instrumental en la liturgia, frecuente en el resto de Europa y que durante tanto tiempo se ha venido negando en España, la podemos demostrar con la existencia de este fondo y con la

información existente en el anteriormente citado *Quaderno de las obligaciones...*, resultado de la reforma de la capilla musical propiciada por el maestro de Capilla Jaime Torrén, reforma aprobada por el cabildo de fecha 25 de octubre de 1770 y cuya publicación en número de 500 ejemplares se acordó en cabildo de fecha 24 de noviembre de ese mismo año.

En la página 4 de ese *Quaderno*, se indica que «Todos los días de Fiesta que hay órgano y la Misa no es de papeles, deben asistir los instrumentistas a la Sonata del Ofertorio, excepto el violón». Esto en lo que se refiere a la orquesta de la Capilla Musical, pues por lo que se refiere a los ministriles, las alusiones a los mismos son numerosas» En la procesión hay toques de chirimías y motete en la Capilla de la Encarnación. También tocan las chirimías al entrar la Procesión en el Coro» (pág. 9). Los organistas también son objeto del citado *Quaderno*, que siempre los subordina a la autoridad del Maestro de Capilla: «El medio racionero organista está obligado a acudir a todas las cosas que los demás, en aquello que pertenece a su ministerio del órgano» (pág. 31), indicándose igualmen-

te las intervenciones del órgano en las diversas festividades: «Martes de Pascua. A Procesión y Misa como al número III. Hay *Sequentia* a solo al órgano» (pág. 18).

Esta importancia de la música instrumental ha quedado afortunadamente conservada con las siguientes obras para dos órganos:

BARRERA, JOSEPH

1. Verso de dos órganos (1783). Sol mayor.
2. Obertura de dos órganos (1783). Allegro-Andante gracioso-Allegro. (Re mayor-re menor-re mayor).
3. Sonata de dos órganos (1784). And<sup>no</sup>. Si bemol mayor.
4. Idem.
5. Sonata de dos órganos (¿1785?). Allegro. Fa mayor.
6. Sonata de dos órganos (¿1785?). Allegro. Re mayor.
7. Sonata de dos órganos (1786). Allegro. Do menor.

### Obras para órgano y orquesta

Constituye este fondo, sin duda, el lote más importante por su cantidad, originalidad y rareza, siendo hasta el momento caso único en nuestra historia de la música del siglo XVIII. Estos conciertos están pensados para llenar la parte del Ofertorio, tal como veíamos indicado en el *Quaderno*, y su duración, en la mayoría de los casos, está controlada por el número de compases que, numerados por los respectivos autores, suman un total de 100. Nos encontramos ya con la práctica del estilo clásico y de un tipo de música muy próxima a un Haydn y, desde luego, lejos de la estética barroca. Hasta tanto no podamos aventurar una hipótesis fundamentada de la razón de este tipo de influencia va a continuación la relación de las conservadas:

BARRERA, JOSEPH

1. Ofertorio. Concierto de Organo con Violines y trompas (1784). Do mayor. Allegro-Moderato.
2. Ofertorio. Concierto de Organo con Violines y Oboes (1784). Andante Espiritoso. La mayor.
3. Oferturo. Marcha con Violines, y oboes y trompas (1784). Andante Spiritoso. Do Mayor.
4. Ofertorio. Con violines, trompas y órganos oblogado (1786). Allegro Spiritoso en Re mayor.

5. Ofertorio. Con violines, trompas y Organo obligada (1786). Allegro. Mi bemol mayor.
6. Ofertorio. Con violines, trompas y órgano obligado (1786). Allegro. Do mayor.
7. Marcha, Ofertorio con violines, trompas y órgano (1787). Andante. Re mayor.

REDONDO, ESTEBAN

1. Concierto de órgano obligado con violines, trompas y Baxo (1786). Allegro. La mayor. N.º 1 (numeración del autor).
2. Concierto de órgano obligado con violines trompas y baxo (1786). Allegro. Si bemol mayor. N.º 2.

3. Concierto de órgano obligado con violines, trompas y baxo (1786). Allegro. Fa mayor. N.º 3.
4. Concierto de órgano obligado a modo Aria con violines, trompas y baxo (1786). Recitado Allegro-Aria Larghetto. Re mayor. N.º 4.
5. Concierto de órgano obligado. Rondó con violines, trompas y baxo (1786). Allegro. Mi bemol mayor. N.º 6.
6. Concierto de órgano obligado con violines y trompas obligadas (1786). Allegro no mucho. Re mayor. N.º 9.
7. Concierto de órgano obligado con violines, trompas y baxo (1786). Allegro. Sol mayor, N.º 12.
8. Concierto de órgano obligado con violines y trompas (1788). Andante-Allegro. Fa mayor. N.º 16.

9. Concierto de órgano obligado con violines, trompas y baxo (1788). Allegro con moto. Re mayor. N.º 18.
10. Concierto de órgano obligado, violín principal, Primero y Segundo, trompas y baxo (1789). Allegro. Re mayor. N.º 20.
11. Concierto de órgano obligado con violines, trompas y baxo (s. a.). Allegro con moto. Do mayor. N.º 21.

MURGUIA, JOAQUÍN TADEO

1. Ofertorio 2.º (Si bemol mayor) (1797). Sólo se ha localizado el papel del violín 1.º.
2. Concierto de órgano obligado, con violines, viola y fagot y trompas (1790). Sol mayor. No se han localizado hasta el momento los papeles de fagot y trompas.

ANONIMO

1. Marcha en re mayor con violines oboes y trompas (s. a.). Andante en Re mayor.

La calidad de estas obras es realmente indiscutible y su publicación tarea urgente y necesaria para el conocimiento de nuestra prácticamente inexistente música concertante. La Sociedad Española de Musicología me encomendó uno de los «Cuardenos de Música» de sus colecciones, y, según los presupuestos, es muy probable que dentro igualmente de este mismo año aparezca una selección de estos conciertos integrada por tres de Redondo y tres de Barrera. Por lo que respecta a Murguía, se le está dedicando una tesina bajo mi dirección en el Departamento de Historia del Arte, y según mis noticias, en Rentería le dedicarán el próximo Musikaste.

Hago, finalmente, una única observación: Las obras de Redondo cuentan con un número de orden escrito por el mismo autor que nos permite deducir que escribió por lo menos 21 conciertos. ¿Qué ha pasado con los diez que ahora no aparecen? ¿Habrá mucha música como ésta en los archivos españoles?

Estamos seguros de que sí, y de que su localización y difusión es una tarea inaplazable para el correcto acercamiento a nuestros extraordinarios órganos que sin su música correspondientes, habrían perdido la extraordinaria posibilidad de sonar con todos sus elementos y en sus mejores condiciones. Por otra parte el conocimiento de estas músicas es fundamental para la correcta aproximación a nuestra Historia de la Música.

# RELACION

DE LO QUE CONTIENEN LOS ORGANOS

DE LA STA. IGLESIA CATEDRAL  
DE MALAGA,

NUEVAMENTE CONSTRUIDOS  
POR D. JULIAN DE LA ORDEN,

MAESTRO ORGANERO, QUE FUE DE LA STA.  
Iglesia Catedral de Cuenca, y al presente de esta,  
y Alcayde de su Torre, Ministro titular  
Campanero de ella.

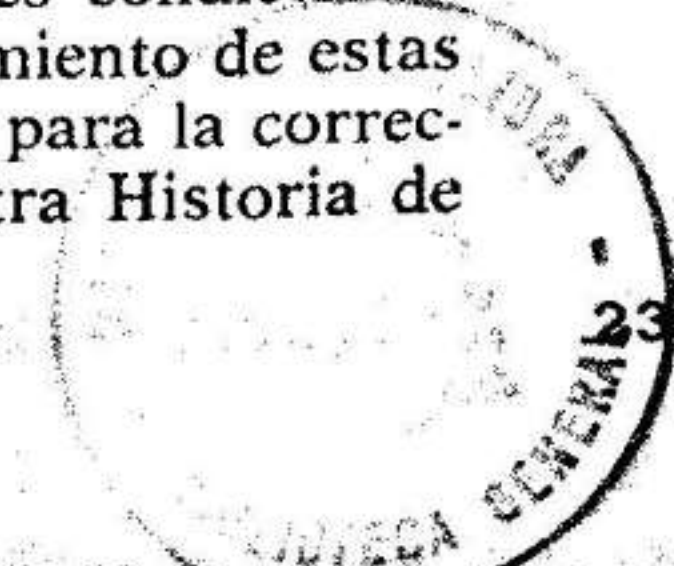
QUIEN LO DEDICA

AL ILLMO. SR. D. JOSEF DE MOLINA,  
LARIO Y NAVARRO, DEL CONSEJO DE  
S. M. Y DIGNISIMO OBISPO DE  
ESTA DIOCESIS, Y

AL ILLMO. SR. DEAN, Y CABILDO DE  
LA MISMA SANTA IGLESIA.

Con licencia: En Malaga, en la Oficina del Impresor de la Dignidad Episcopal, de la Sta. Iglesia, y de esta M. I. Ciudad, en la Plaza,

Año de 1783.



# Obras de Calderón

## Conservadas con Música

Miguel Querol Gavaldá

La amabilidad de D. Miguel Querol hace posible el reproducir en estas páginas algunas de las que configuran su obra «Teatro Musical de Calderón» que recientemente ha publicado el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Español de Musicología), con el patrocinio de la Dirección General de Música y Teatro.

Reiteramos el agradecimiento al Sr. Querol, que con su generosidad, pone al alcance de nuestros lectores una información de indudable interés.

José Subirá fue el primer musicólogo que describió con detalle el manuscrito musical que se conserva en el Archivo de Ntra. Sra. de la Novena en su artículo *Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII* (*Anuario Musical*, IV, 1949). Este manuscrito es la fuente más importante para la música en el teatro de Calderón. Años más tarde, en su trabajo *Músicos al servicio de Calderón y de Comella*, publicado también en *Anuario Musical* (XXII, 1967), nos ofrece una lista de obras calderonianas de las que se ha conservado música, lista que completaré, comentaré y puntualizaré en algunos detalles.

1. *El jardín de Falerina*. Música de José PEYRÓ. Un «cuatro» publicado por F. Pedrell en su *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* y transcrito de un manuscrito hoy perdido.

2. *Ni Amor se libra de amor*. Música de Juan HIDALGO. Contiene doce «cuatros» sacados del mencionado manuscrito perdido y publicados en la citada obra de Pedrell.

3. *Celos aun del aire matan*. Ópera en tres actos de Juan HIDALGO, cuyo primer acto descubrió J. Subirá en el Palacio de Liria (Madrid) y publicó la Biblioteca de Cataluña (Barcelona, 1933). Otro manuscrito conteniendo la ópera completa, o sea los 3 actos o jornadas, fue descubierto por L. de Freitas Branco en la Biblioteca Municipal de Évora. De este manuscrito el mismo Subirá transcribió posteriormente los actos II y III, habiendo entregado su transcripción, todavía inédita, a la mencionada Biblioteca de Cataluña hace ya quince años.

4. En la relación de obras calderonianas transcritas por Pedrell en el *Teatro Lírico Español* J. Subirá olvidó consignar la música de *Darlo todo y no dar nada*.

Identificadas en el manuscrito de la Novena, Subirá cita las obras siguientes:

5. *Fineza contra fineza*. Música de José PEYRÓ.
6. *Lucanor*. Música de J. PEYRÓ.

7. *Basta callar*. Música de J. PEYRÓ.

8. *La hija del Aire*. Música de J. PEYRÓ.

Y de compositor siempre anónimo los siguientes:

9. *Loa de Primero y Segundo Isaac*.

10. *Auto de Primero y Segundo Isaac*.

11. *La exaltación de la cruz*.

12. *El secreto a voces*.

13. *Las armas de la hermosura*.

14. *La banda y la flor*.

15. *La Sibila de Oriente*.

16. *Agradecer y no amar*.

17. *Mujer, llora y vencerás*.

18. *Los tres afectos de amor*.

19. *El Austria en Jerusalén*.

20. «Música sin ningún título. Perteneció a la comedia *Psiquis y Cupido* indudablemente.»

21. *Siquis y Cupido*. «Tiene un solo cuatro: Quedito, pasito.»

22. *Eco y Narciso*.

23. *El monstruo de los jardines*.

Respecto al número 19, *El Austria en Jerusalén*, no se encuentra en las Obras Completas publicadas por A. Valbuena. Tampoco he podido identificar la letra de los números musicales de esta obra con la letra de ninguna otra pieza teatral de Calderón con título diferente. Así que, en definitiva, la autoría calderoniana queda como probable, pero no segura del todo.

En cambio el número 20, sin título, corresponde no a la comedia *Psiquis y Cupido*, sino al drama *Ni Amor se libra de amor*. Existen dos autos sacramentales de Calderón con sus correspondientes loas, escrito uno para la ciudad de Toledo y el otro para Madrid, titulados *Siquis y Cupido*, pero no existe comedia alguna con este título. El drama *Ni Amor se libra de amor* trata el mito de *Siquis y Cupido* en plan mitológico y profano. Los autos *Siquis y Cupido* están cristianizados y representan el amor entre Cristo y el Alma.

En cuanto al cuatro «Quedito, pasito» del nú-



mero 21, aunque en el manuscrito de la Novena lleve el título de *Siquis y Cupido*, es en realidad el último número que se canta en el drama *Ni Amor se libra de amor*.

A esta lista del manuscrito de la Novena puedo añadir todavía, identificados por mí mismo y pertenecientes a dicho manuscrito:

24. *El Tetrarca*, cuyo título en la edición de las Obras Completas de Calderón es *El mayor monstruo del mundo*.

25. *Auto del Lirio y la Azucena*. Música de José PEYRÓ.

26. *Auto del Primer Refugio del hombre*. Con música también de PEYRÓ.

El texto de ambos autos se encuentra en el volumen III de las Obras Completas de Calderón en la edición de A. Valbuena. Son muy importantes, no solamente por la abundante música que contienen, sino también por ser de las pocas obras que en tan voluminoso manuscrito llevan música de violines, lo que aumenta todavía su interés.

27. *Grillos de oro*. Música de anónimo. Esta obra que no figura entre las de Calderón podría ser suya. Me fundo en que el texto de los tres o cuatro números que se cantan se encuentra también cantado en otras piezas de Calderón, como, por ejemplo, el romance de Góngora «Ojos eran fugitivos», que Calderón hace cantar también en *El monstruo de los jardines*. Es normal en Calderón que los romances o letrillas de Góngora y Lope de Vega, que le gustan mucho, los haga cantar en distintas obras suyas.

Antes de proseguir juzgo de trascendental interés unas consideraciones cronológicas sobre J. Peyró y el manuscrito de la Novena. José Subirá en su artículo ya mencionado *Músicos al servicio de Calderón y de Comella*, porque en el manuscrito de la Novena hay varias obras que figuran a nombre de Peyró, músico de fines del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII, dice que «todas las demás obras anónimas con textos calderonianos, como aquellas de Peyró, habían sido compuestas con bastante posterioridad a la defunción de tan insigne dramaturgo». Pero si examinamos la música en sí misma — y aun la escritura musical — veremos que una buena parte del repertorio es o puede ser perfectamente de la segunda mitad del siglo XVII. Teniendo en cuenta que Calderón murió en 1680, no es tanta la «posterioridad» con que han sido escritas tales obras. Las propias piezas de Peyró son con toda probabilidad más viejas que lo que mi entrañable amigo suponía. Efectivamente, éste nos dice que J. Peyró ya en 1701 pasó a Mallorca como «segundo músico en la compañía de Joseph An-

drés»<sup>1</sup> y que «en 1719 lo colocaron como músico primero en una compañía teatral madrileña».<sup>2</sup> Ahora bien, si Peyró en el año 1701 va de músico segundo en una compañía hemos de suponer que vivió como término medio los 20 o 25 últimos años del siglo XVII. Se formó con maestros de dicho siglo y es muy probable que antes de empezar el siglo XVIII hubiese ya compuesto algunos números para alguna obra de Calderón. Que Peyró vivió a caballo de ambos siglos es indiscutible. Y que la estética coral de sus «cuatros» pertenece al siglo XVII es evidente. Las armonías que emplea Peyró no van en ningún momento más lejos de las que ya utilizaban muchos compositores españoles de la primera mitad del siglo XVII.<sup>3</sup> Peyró es todavía esencialmente barroco. Por esto su música encarna a la perfección la estética teatral de Calderón.

En corroboración de mi opinión sobre la antigüedad de Peyró como compositor tenemos que es el autor de *El Lirio y la Azucena*. Ahora bien, este auto, escrito por Calderón en 1660, tuvo una solemne reposición en 1701, con motivo de la subida al trono de Felipe V. En esta ocasión algún poeta de la época añadió al texto calderoniano algunas coplas alusivas a dicha solemnidad. La copla que se añadió al final «Laurel que en el Quinto Filippo se ve», etc., fue recogida por Peyró en su partitura. No es irrazonable pensar que Peyró había compuesto ya, a fines del siglo XVII, su música, acomodando en 1701 a su último número musical el texto de circunstancias aludido.

En fin, una prueba definitiva de que parte del repertorio del Ms. de la Novena es del siglo XVII la tenemos en que la música de *Ni Amor se libra de amor*, que viene anónima en dicho manuscrito, es la misma de Juan Hidalgo, de la que Pedrell transcribió varios números de otro manuscrito hoy perdido. Véase en la *Crítica y Fuentes de la edición*.

26. *Afectos de odio y amor*. Según mis notas de archivos, una comedia con este título y que tiene por autor al compositor catalán José Gas, se encuentra en el Archivo de la Catedral de Gerona. José Gas, de quien existe una larga serie de obras en la Biblioteca de Cataluña, pertenece también a los siglos XVII y comienzos del XVIII, siendo el manuscrito de la citada comedia de finales del siglo XVII.

Pertenecientes a otra estética musical menos profunda, Subirá en el citado artículo nos ofrece

1. J. SUBIRÁ, *El Gremio de Representantes Españoles...* (Madrid, 1960).

2. Id., *Músicos al servicio de Calderón y Comella* (A. M., página 200).

3. Cf. MIGUEL QUEROL, *Música Barroca Española*, vol. I (Barcelona, 1970), cap. XI de la Introducción.

R. Gerhard (Barcelona, 1933). No consta en el Catálogo del P. Rubio. Con música del P. Manuel DEL VALLE.

49. *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*. Año 1752. Cat. n.º 2124.

También en El Escorial los siguientes anónimos:

50. *La vida es sueño*. Año 1753. Cat. n.º 262.

51. [*Auristela y Lisidante*]. Cat. n.º 267.

52. [*Las órdenes militares*]. Cat. n.º 270.

53. *El segundo Escipión*. Año 1748. Cat. número 275.

54. *El segundo Escipión*. Cat. n.º 278.

55. *Ni Amor se libra de amor*. Cat. n.º 271.

56. *La piel de Gedeón*. Loa. Cat. n.º 285.

57. *Afectos de odio y amor*. Loa. Cat. número 289.

58. *El pintor de su deshonra*. Cat. n.º 295.

59. [*El jardín de Falerina*]. Loa. Cat. n.º 297.

Los títulos en claudátor han sido identificados por quien esto escribe. *Auristela y Lisidante* es el manuscrito (Cat. n.º 267) descrito así: «(Razón tienes) obra de Calderón en 3 jornadas». Por el incipit «Razón tienes» podía ser también *El secreto a voces*, donde se cantan también los mismos versos, pero examinadas todas las piezas, pertenecen a *Auristela y Lisidante*. *Las órdenes militares* es la obra anunciada así, sin ninguna otra aclaración: «(Selvas y bosques del mundo)». Cat. n.º 270. Es el primer verso de una poesía de Lope de Vega, cuya música tengo transcrita para mi próximo *Cancionero Musical de Lope de Vega*, que Calderón hace cantar en *Las órdenes militares*. La loa de *El jardín de Falerina* es la que en el n.º 297 del Catálogo dice: «(Si puede ser, sonoros aplausos míos). Loa». La lectura correcta es «Sí puede ser... Sonoros aplausos míos». Cada frase corresponde a una intervención musical diferente. Es importante notar que este manuscrito es de los últimos años del siglo XVII o del comienzo del XVIII. El segundo Escipión del número 54 de mi relación parece tener la misma música del número 53, reducidos a la mitad los valores de las notas.

59<sup>bis</sup>. *La estatua de Prometeo*. Varios números de música en el Ms. M. 3800 de la Bibl. Nac.

*Nota del Autor*. En esta lista no van incluidos los Tonos Humanos, sueltos, que se cantan en distintas obras de Calderón, de los que doy cuenta en mi monografía *La música en el teatro de Calderón*, capítulo VII «Tonos y Letras». También quiero aclarar que, estudiadas más detenidamente las dos versiones de «El Segundo Escipión» del archivo de El Escorial, son dos obras completamente diferentes en su música. Asimismo he comprobado que

de Madrid (cf. J. E. VAREY - N. D. SHERGOLD, *Los celos hacen estrellas* (Londres, 1970), pág. 206.

60. *Afectos de odio y amor*, en la catedral de Valencia, sign. 43-7.

61. En la Biblioteca Nacional de Lima se conserva el manuscrito musical de la ópera *La púrpura de la rosa*, escrita en 1701 por Tomás Torrejón de Velasco.<sup>4</sup>

62. *El monstruo de la fortuna*, texto de Calderón, Montalbán y Rojas, con música compuesta en 1767 por Bartolomé Massa.<sup>5</sup>

63. *Cantarico que vas a la fuente*. Villancico de Juan Hidalgo a 5 v. Copia del año 1723, conservado en el Archivo de música de la catedral de Bogotá.<sup>6</sup>

64. *Cantarico que vas a la fuente*. Villancico a 4 de Tomás de Torrejón y Velasco. Se halla en la catedral de Guatemala.<sup>7</sup>

Estos dos villancicos se cantan en el auto *El Primero y Segundo Isaac*.

Ante la probabilidad de que alguna obra anónima con texto de Calderón sea del compositor José de Nebra, pongo a continuación los títulos de las obras a las que puso música Nebra:<sup>8</sup>

65. *La vida es sueño* (1723).

66. *A Dios por razón de Estado* (1724).

67. *El pintor de su deshonra* (1725).

68. *El Año Santo en Roma* (1725).

69. *La viña del Señor* (1726).

70. *El pastorfido* (1726).

71. *El valle de la Zarzuela* (1727).

72. *El pleito matrimonial* (1728).

73. *La semilla y la cizaña* (1729).

74. *La cura y la enfermedad* (1739).

75. *Andrómeda y Perseo* (1744).

76. *La divina Philotea* (1745).

77. *El nuevo hospicio de pobres* (1743).

78. *La nave del mercader* (1747).

79. *Primero y Segundo Isaac* (1749).

80. *El diablo mudo* (1751).

4. Ha sido transcrita y publicada por R. STEVENSON en su obra *Foundations of New World Opera* (Lima, 1973).

5. Cf. R. STEVENSON, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, 1970), pág. 113.

6. Id., id., pág. 19.

7. Id., id., pág. 101.

8. Una extensa lista de obras líricas compuestas por José de Nebra, con las fechas de sus estrenos, puede leerse en el documentado trabajo de N. ALVAREZ SOLAR-QUINTES, *El compositor José de Nebra*, en *Anuario Musical*, IX (1954).

el manuscrito 160-4 de El Escorial, Catálogo de S. Rubio número 309, contiene la música del auto «La Nave del Mercader» con toda probabilidad del P. Soler. En cuanto a las obras de Calderón con música del monje escurialense, me complazco en informar que han sido transcritas por D.ª Alicia Muñoz de Querol y pueden consultarse en la Fundación Juan March.

otra lista de obras de Calderón de las que se conservan números de música escritos por compositores que abarcan todo el siglo XVIII y que se hallan en la Biblioteca Municipal de Madrid:

1. *Eco y Narciso*. Música de F. CORADINI.
2. *El Tetrarca*. M. de E. CRISTIANI.
3. *La vida es sueño*. Del mismo.
4. *El Pastor Fido*. De Pablo ESTEVE.
5. *El acaso y el error*. De Manuel FERREIRA.
6. *Afectos de odio y amor*. Del mismo.
7. *Amado y aborrecido*. Del mismo.
8. *Amar después de la muerte*. Del mismo.
9. *Las armas de la hermosura*. Del mismo.
10. *Fineza contra fineza*. Del mismo.
11. *El secreto a voces*. Del mismo.
12. *El segundo Scipión*. Del mismo.
13. *Los tres afectos de amor*. Del mismo.
14. *Apeles y Campaspe*. De Antonio Guerrero.
15. *Cómo se comunican dos estrellas*. Del mismo.
16. *Duelos de amor y lealtad*. Del mismo.
17. *El lucero de Castilla y Privado perseguido*. Del mismo.
18. *El postrer duelo de España*. Del mismo.
19. *Manos blancas no ofenden*. De José HERRANDO. Contiene cuatro números musicales, uno de ellos de Pablo ESTEVE.
20. *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*. De Blas DE LASERNA.
21. *El monstruo de los jardines*. De Juan MESTRES.
22. *El príncipe constante*. De Juan MARCOLINE.
23. *El maestro de danzar*. De Pablo DEL MORAL.
24. *El Tetrarca de Jerusalén*. Del mismo.
25. *Cuál es la mayor perfección*. Música de Anónimo.
26. *De una causa dos efectos*. Anónimo.
27. *La desdicha de la voz*. Anónimo.
28. *El encanto sin encanto*. Anónimo.
29. *Agradecer y no amar*. Anónimo.
30. *La hija del aire*. Anónimo.
31. *Mujer, llora y vencerás*. Anónimo.
32. *La Sibila de Oriente*. Anónimo.
33. *El Tetrarca de Jerusalem*, reformado. Anónimo.
34. *Los tres mayores prodigios*. Anónimo.

Respecto a los títulos de esta lista debemos observar: que los números 2, 24 y 33, titulados «*El Tetrarca de Jerusalem*», en la edición de las Obras Completas de Calderón su verdadero título es *El mayor monstruo del mundo*, como ya observé en el número 24 de la primera lista. Los números 15 y 17 tampoco están entre las obras de Calderón ni se encuentran bajo otros títulos,

y creo que no se le puedan atribuir, tanto por el tema como por el estilo. El número 14, «*Apeles y Campaspe*». Su verdadero título es *Darlo todo y no dar nada*. Apeles y Campaspe son dos personajes de dicho drama.

En general es poca la música que interviene en cada obra y ninguna tiene más de seis números musicales.

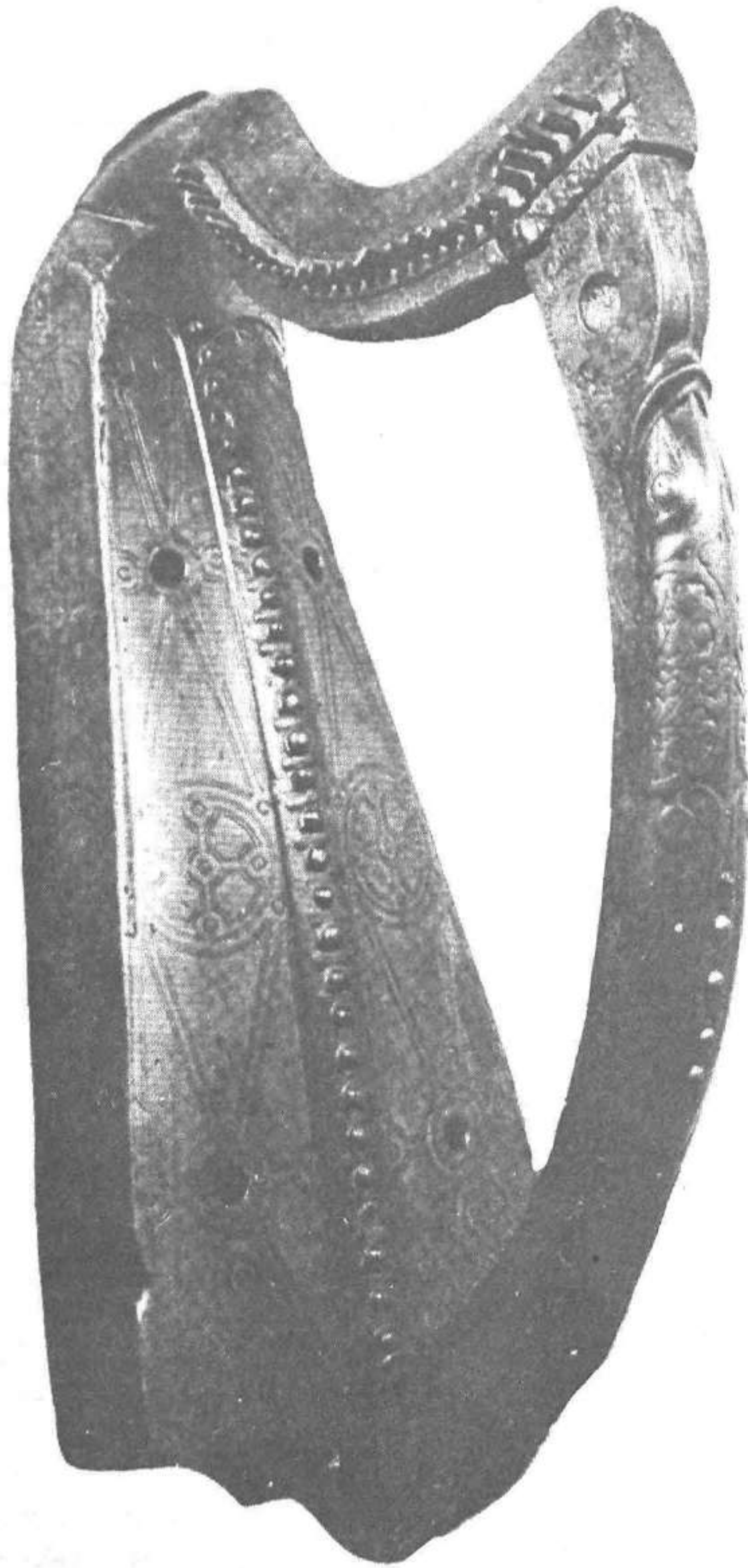
Gracias a la «*Introducció i Estudi Bibliogràfic*» publicado por H. Anglès en la Introducción que escribió para la edición de los *Sis Quintets del P. A. Soler*, trans. de R. Gerhard (Barcelona, 1933) y al *Catálogo Musical de la Biblioteca de El Escorial* (Cuenca, 1976) publicado por el P. Samuel Rubio, para cuya catalogación fue subvencionado por el Instituto Español de Musicología, a esta lista de obras de Calderón ilustradas por compositores del siglo XVIII, podemos añadir las siguientes con música del P. Antonio Soler:

35. *El Primero y Segundo Isaac* (loa y auto), año 1759. Catálogo n.º 1843 y 1857.
36. *Las órdenes militares* (loa y sainete). Año 1760. Cat. n.º 1844.
37. *Auristela y Lisidante*. Año 1760. Cat. número 1845.
38. *La hija del aire*. Año 1783. Cat. n.º 1853.
39. *La hidalga del valle*. Año 1764. Cat. número 1855.
40. *Los alimentos del hombre*. Año 1756. Catálogo n.º 1856.
41. *Afectos de odio y amor*. Año 1754. Catálogo n.º 1859.
42. *Psiquis y Cupido* (s. a.). Cat. n.º 1860.
43. *Ni Amor se libra de amor*. Año 1761. Catálogo n.º 1861 y 1862.

Las loas y sainetes que utiliza el P. Soler no son de Calderón, pero se representaban y cantaban con sus respectivos autos. Pero es posible que haya alguna obra más con texto de Calderón, como es el auto que empieza «*Despierta del abismo*» (Cat. n.º 1852 y 1858), aunque no lo he podido localizar.

También en El Escorial se conservan los autos siguientes con música del P. Vicente JULIÁ:

44. *Fineza contra fineza*. Año 1752. Cat. número 1082.
45. *Las armas de la hermosura*. Año 1748. Cat. n.º 1086.
46. *En esta vida todo es verdad, todo es mentira*. Año 1752. Cat. n.º 1082. Con música del P. JOSÉ DEL VALLE.
47. *El orden de Melchisedech* (sin año). Catálogo n.º 2092.
48. *Las órdenes militares*. Part. Tomo 7, fol. 76. Citado por H. Anglès en su Introducción a la publicación de *Sis Quintets...* trans. de



## NOMBRE, FUENTES LITERARIAS Y ORIGEN DEL ARPA

M.<sup>a</sup> ROSA CALVO MANZANO

El vocablo español 'arpa' y sus relativos romances 'harpe', francés, y 'arpa', italiano y portugués, lo mismo que sus correspondientes germánicos 'harp', inglés, y 'harfe', alemán proceden de una misma raíz indoeuropea que significaba «arrancar o coger». La misma procedencia tiene el término griego 'karpós', que además de significar 'fruto', significaba también 'muñeca'. La equivalencia latina la encontramos en el verbo 'carpere' en su significación de «coger, cosechar», y que procede de la misma raíz indoeuropea. Un copista de Canterbury, en el siglo XI, ya hace ver en el arpa un instrumento simple y triangular en el que es necesario efectuar una gran fuerza para 'arrancar' el sonido.

Son numerosos los investigadores que, para estudiar el arpa en los comienzos de la Edad Media, fijan su atención en fuentes literarias del norte y centro de Europa. Hemos de hacer una importante advertencia ya desde el principio: En la Edad Media, la denominación de los instrumentos musicales nunca se hace de una forma sistemática. Se utiliza con frecuencia el mismo nombre para designar varios instrumentos que desempeñan una misma función. S. Virdung dice, con razón, en 1511: «Unos designan con el nombre de arpa al mismo instrumento al que otros le dan el nombre de lira» (1). Hemos de tener, por lo tanto, gran prudencia en la utilización de los documentos antiguos cuando emplean las denominaciones modernas de los instrumentos musicales.

Las fuentes literarias más importantes son: a) En el siglo I a. J. C., *Diodorus Siculus*, historiador romano, que describe unos instrumentos usados por los bardos célticos, distintos de las liras romanas. b) Cinco siglos más tarde, *Ammianus Marcellinus* (330 a. J. C. al 400 d. J. C.), ratifica que los bardos célticos cantaban acompañándose de los dulces sonos de la lira, instrumento que no presentaba grandes diferencias de las liras romanas. c) Doscientos años después de la afirmación de Ammianus, el obispo de Poitiers, *Venantius Fortunatus*, escribe el siguiente poema:

«Romanusque lyra plaudat tibi,  
barbarus harpa, Graecus achilliaca,  
chrotta Britanna canat.» (2).

De estos cuatro instrumentos, citados por Venantius, la lira romana es la única identificable. Los historiadores refieren siempre la 'achilliaca' a la lira de aquiles, mencionada por Homero en el libro X de La Iliada. Se sabe que Venantius no conocía el grie-

go, y pudo traducir el nombre de lira por otro que le sonaba familiar. Sea lo que fuere, la etimología correcta de la palabra 'achilliaca' probablemente es 'lira' (3).

Crota y arpa deben ser el mismo instrumento, a pesar de que el nombre de 'crota' fue alegremente adjudicado a otro tipo de instrumentos. Pero la denominación de 'harpa' no fue dado en el sentido de arpa, tal como se entiende modernamente. Lo cierto es que 'crota' no se identifica para nada con la lira. Los estudios filológicos aclaran que 'crota' equivale en latín al 'crot' o 'cruit' irlandés o al continental 'rotta', lo que dio lugar a un minucioso conocimiento de los instrumentos en sí, tal y como lo hicieron los autores medievales de Inglaterra, Francia, Alemania y España entre los siglos VIII y XIV (4).

Cuthbert habla de la cítara como instrumento identificado por 'crota'. Las fuentes literarias que hacen referencia a este instrumento son las siguientes: a) *Notker Labeo de St. Gall* (s. X), describe la 'rotta' como un instrumento de siete cuerdas. b) Un poema bávaro de *Ruodlieb*, del siglo XI, cita al Rey David como inventor del 'psalterium triangulatum', equivalente a 'rotta'. c) El copista del siglo XII, *Notker Balbulus*, cita a los trovadores como músicos que se acompañaban con un instrumento antiguo de diez cuerdas, llamado 'psalterium'. Y añade: «Este instrumento ha cambiado su mística forma, convirtiéndose en triangular y aumentando el número de cuerdas, cuya denominación moderna es 'rotta barbara'. La denominación de 'rotta barbara' hizo afirmar a muchos investigadores que la introducción del arpa en occidente fue a través de las invasiones de los bárbaros en los pueblos del norte. Este mismo escribano dice que dicha 'rotta' es llamada ahora en Alemania 'saltirsanch'. d) Un trovador del siglo XII, *Girauz de Colauson*, considera que el número de cuerdas apropiado para este instrumento es de 17. e) Un siglo más tarde, el poeta de Strasburgo, *Gottfried*, en su «Tristan», describe dos instrumentos: una 'rotta' pequeña, suspendida al cuello del tenedor, y otra más grande, capaz de albergar un perro en su cuerpo sonoro. f) Finalmente, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (s. XIV), en su «Libro de Buen amor», describe una 'rotta' insertada en la orquesta, tan grande que parecía una gigantesca roca.

La conclusión sacada de las fuentes literarias nos demuestra que el 'cruit' de la antigua Bretaña e Irlanda era un arpa y no una lira, como se confirma

en un famoso manuscrito del siglo XII. Este manuscrito yuxtapone las pinturas de un arpa y una lira, llamando al arpa «cyttara angélica» y a la lira «cyttara teutónica». Desde entonces el arpa ha sido considerada como el instrumento nacional de Bretaña, Irlanda y Gales. En un famoso documento legal, «*Leges Wallicae*» (Laws of Wales), se lee que el hombre para ser feliz en su casa, necesita cuatro cosas imprescindibles: Un hogar acogedor, una mujer virtuosa, un almohadón cómodo para reclinarse sobre una silla y un arpa bien templada. Dice también que tres cosas son imprescindibles para un hombre: Su gabán, su ajedrez y su arpa. Una prueba de su popularidad en el país de Gales, es el hecho de que estuviera liberado del pago de los duros impuestos.

Dante, en «*La Divina Comedia*», cita al arpa en los siguientes términos:

«E come giga e arpa, in temprata  
di molte corde, fa dolce tintinno  
a tal da cui la nota non é intesa,  
cosí da'luni che lí m'apparinno  
s'accogliea per la croce una meloda  
che mi rapive, sanza intender  
l'inno» (5).

En cuanto al uso del arpa durante la Edad Media, podemos afirmar que convivieron en perfecta armonía arpas grandes y pequeñas. Arpas de siete cuerdas, como testimonia un viejo poema que las compara con los siete planetas. Arpas de diez, catorce, diecisiete y hasta veinticinco cuerdas, según la descripción del compositor Guillaume de Machaut, ya en el siglo XIV. De igual manera el poeta Eustache Daschamps, contemporáneo de Machaut, dice: «La harpe tout bassement va», frase que se puede traducir así: «el arpa desciende muy despacio». Pero esta interpretación es muy discutida, dado que los franceses, a finales de la Edad Media, hacían una clara distinción entre instrumentos bajos y altos. Significaba esta distinción «instrumentos coys on qui font grand noice», es decir, suaves instrumentos diferentes de los que hacían gran ruido, según que sirvieran para ser tocados dentro de las casas o en la calle. De todos modos, los instrumentos que servían para hacer música en el hogar, el de mayor rango era el arpa, tañida por miembros de las casas reales y aristocráticas. Según viejas creencias, reflejadas en un antiguo poema, tenía especiales virtudes. Cuando el arpa era bien tocado, «los malignos espíritus huían, los ríos paraban su curso, el ganado se olvidaba de pacer, los niños callaban, y la hierba dejaba de crecer».



(1) «Welches einer ein Harpf genent, dass heisst ein ander ein Leyer.»  
(2) VENANTIUS FORTUNATUS, «Miscellaneorum libri undecim», liber septimus, caput VIII, MIGNE, Patrologia latina, tomus 88, col. 244.

(3) MIGNE, citado en la nota anterior, hace el siguiente comentario al poema de Venantius Fortunatus:

«Unus cod. Vatic. chrotta Britannia canat. Calar., ex Browero: Graecus et Illiaca tota Britannia placet. Edit. Ven. et reliqui Cod. Vat. consentiunt lectioni Broweri. Est vero achilliaca (si Brow. audiamus) cithara Achilis, a veteribus celebrata et usurpata apud Graecos, ea scilicet qua Homerus, lib. V Iliad., eundem Achilem moerorem suum, quem ex Agamemnonis injuria adversus se conceperat, solantem inducit...»

(4) Como prueba de la diversidad de opiniones al respecto, aducimos la del medievalista DU CANGE, «Glossarium Mediae et infimae latinitatis», 2 vol. (Graz: Akademische Druck U. Verlagsanstalt, 1954), p. 321.

CHOROTA, TIBIA, CAMBRIS et ANGLIS, Crowde, Instrumentum musicum 'crotalon' Fortunatus lib. 7. Carmen 8... Hic multa commentatur Browerus, quae non placent...

(5) DANTE ALIGHIERI, «*La Divina Comedia*». Texto crítico della Società Dantesca Italiana riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli (Milano: Ulrico Hoepli, ed., 1965).

En el comentario podemos leer las siguientes aclaraciones:

«Giga: Strumento musicale a corde simile al violino: dal ted. ant. gige, oggi Geige.»

«In temprata... corde: con le molte corde tese e insieme armonizzanti.»

«Tintinno: Cfr. Par. X 143. Virg., Georg. IV. 64. Ariosto. Orl. VII, 19.»

«La nota: la melodia. Senso: «Come anche a chi é ignaro di musica, é dolce il suono della giga a dell'arpa, benché egli non conosca né distingua le note che formano il dolce tintinno, cosí io udivo il melodioso canto di quei beati e n'ero rapito, estasiato, sebbene non ne afferrassi bene le parole cantate.»

La serie de citas sobre el arpa a lo largo de toda la literatura medieval, nos demuestra su frecuente uso. Un poema español del siglo XIV, el del Rey Alfonso Onceno, dice en sus versos:

«La farpa de Don Tristán que da los puntos doblados», que puede interpretarse por tocar notas dobles. Esta apreciación se confirma en otro poema francés de la misma época, cuyo autor, hablando de las cuerdas, dice:

«As quantes fuiz chanter, as quantes organer.» Lo que demuestra la existencia de varias cuerdas, en las que se podía tocar la melodía en unas, y en otras al acompañamiento.

Los diversos tipos de arpas, utilizados durante la Edad Media, tienen características comunes, que perduran hasta el Renacimiento con muy pocas diferencias. Son arpas triangulares, con las cuerdas verticales, paralelas entre sí, y todas ellas colocadas en un mismo plano perpendicular a la tabla armónica y el clavijero. Modelos diatónicos naturalmente, sin pedales y con oscilación en el número de cuerdas: entre siete y treinta.

#### Origen del arpa en Irlanda

Si arrancamos del siglo V de nuestra era, fecha en que se sitúa comunmente el comienzo de la Edad Media, no tenemos más remedio que situarnos en el norte del continente europeo. La existencia de un grabado de este mismo siglo, que representa al Rey David tocando un arpa irlandesa, es un fiel exponente del conocimiento que ya se tenía de este instrumento en Irlanda, en tiempos tan lejanos. Es posible, por lo tanto, que las arpas anglosajonas procedan de las irlandesas, a raíz de la invasión del año 450. Romances del pueblo relatan la popularidad que alcanzó el arpa en el antiguo reino de Tara, en el valle del mismo nombre, al norte de la isla. Las interminables sesiones del Parlamento, a las que llegaban los guerreros de las contiendas, eran amenizadas con los acordes de la pequeña arpa portátil, que siempre llevaban junto a la vieja espada. No se improvisa una tradición. Al contrario, la raigambre conseguida por este instrumento en Irlanda, demuestra lo hondo que penetró en las costumbres de un reino tan antiguo, que vivió varios siglos y desapareció en el siglo V de nuestra era. Muchas de las canciones entonadas por este pueblo guerrero están recopiladas por el escritor romántico, Thomas Moore que, como buen irlandés, las ha armonizado modernamente con acompañamiento de arpa.

Estas son las distintas teorías sobre la introducción del arpa en Irlanda:

a) Los misioneros irlandeses utilizaban el arpa, un arpa de tamaño reducido para facilitar su transporte. Estas arpas tenían entre 9 y 19 cuerdas. Paralelamente, había otras de mayor tamaño, de unos 72 cm. de alto, dotadas ya de 30 cuerdas, que nos recuerdan, por lo lujoso de su decoración, las arpas egipcias.

b) *El pueblo egipcio* introdujo el arpa en Irlanda. Este pueblo, en su campaña de expansión hacia el exterior, llegó hasta Irlanda para explotar las minas de estaño. Esto coincidió con el esplendor del Imperio egipcio.

c) A pesar de las teorías anteriores, Curt Sachs dice: «El arpa europea no tenía precedentes. El clavijero y la posición invertida de la abotonadura existía ya en las arpas sirias de principios de la Edad Media, y conocemos que por aquel tiempo existió un activo mercado sirio que transportaba productos de oriente al oeste y noroeste de Europa. Por esto, probablemente, el arpa no fue oriunda de Occidente; aunque todavía no se ha podido saber qué país europeo la aceptó antes. Si Irlanda fue uno de los primeros países de Occidente en conocerla, es fácilmente explicable que de allí se extendiera al Continente. Los juglares irlandeses abundaban en Europa al principio de la Edad Media.» Sin embargo, estos criterios son muy discutibles; sobre todo, cuando el mismo autor ha hecho un estudio etimológico basándose en fuentes filológicas célticas, que justamente coinciden con las investigaciones de otros autores.

d) ¿Por qué no pensar que fueran los *normandos*, pueblo bastante cultivado, quién llevará el arpa a Centro Europa, entre los siglos V y X, a través de sus continuas invasiones? ¿O qué, en el siglo X, las incursiones sajona, danesa y normanda la introdujeron en Escocia, País de Gales e Inglaterra y de allí pasara al interior del Continente?

A pesar de todas estas hipótesis, es sabido que en Irlanda el arpa se usaba desde muy antiguo, y que se celebraban concursos poéticos entre los bardos, acompañándose en el canto con instrumentos de cuerda pulsados al aire 'crot'. La religión celta influyó con su dominación los pueblos de Irlanda, Escocia Gales e Inglaterra, perdiendo su hegemonía en ésta los *druidas*, con sus consabidos ritos de recitación de poesía por los *bardos*, a la llegada de los romanos. Sin embargo este gran foco espiritual perduró en Escocia y

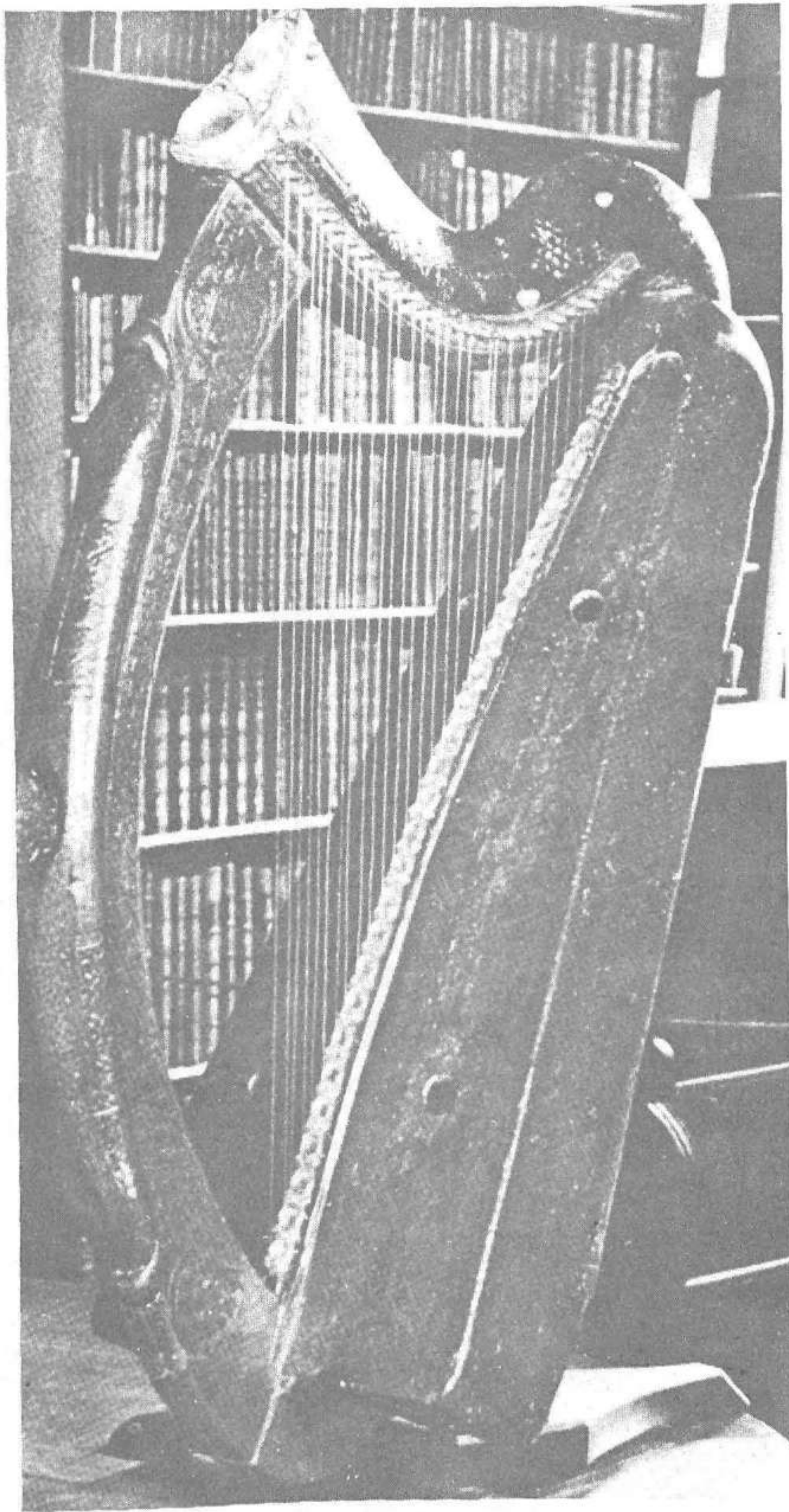


Gales. Más concretamente, en Irlanda perduró hasta el año 431, en cuya fecha el obispo Paladio introdujo el cristianismo. La tradición del uso del arpa en Irlanda era demasiado fuerte como para que ninguna innovación pudiera cortarla. Aun en la actualidad se conocen con el nombre de arpas irlandesas, pequeños instrumentos portátiles de reducido tamaño y número de cuerdas, vulgarmente denominadas arpas bárdicas o célticas.

Un arpa de 30 cuerdas, con un mueble de gran envergadura y considerable caja de resonancia, es llamada arpa de O'Brian, que la incorpora siendo rey al escudo heráldico de la isla en el siglo XI. En el siglo XII, aparece en el País de Gales un arpa mucho mayor que las irlandesas, dominada «Telyn', con un número de cuerdas entre 12 y 17. En el museo de Louvre se conservan arpas de marfil, anteriores al siglo XI, de diversas procedencias europeas.

En cuanto al *origen del arpa en otros países*, podemos aportar los siguientes datos: En Grecia hay que remontarse a épocas anteriores a nuestra era para conocer el origen del arpa. Está tan vinculada a la tragedia y era tan mimada y amada por el pueblo a través de sus reminiscencias mitológicas, que tiene sus raíces en las corrientes míticas de Asia menor. Grecia introduciría el arpa en Marsella, antes de la era cristiana, a través de su colonia; pero realmente pasarían bastantes siglos hasta que los misioneros irlandeses la popularizaran en Bretaña.

En *Alemania* encontramos, en el siglo XII, unas arpas entre 9 y 25 cuer-



das, de procedencia escandinava. El arpa, en los países escandinavos, goza de una popularidad muy antigua, a juzgar por las frecuentes citas que encontramos en su poesía. También pudo llegar a Alemania desde Irlanda, donde los misioneros la utilizaron para endulzar con sus sonos las celebraciones litúrgicas.

En *España*, el arpa tiene dos vías de penetración. Pudo traerla el pueblo árabe. Una miniatura del siglo XIII representa a una mora tocando un arpa, semejante a la siria o hebrea —'Kinnor' o arpa del Rey David— de gran envergadura mobiliaria. O pudo venir de Inglaterra a través de las «nurses» arpistas. El auge de este instrumento en las cortes cercanas a la de los Reyes Católicos, nos demuestra la importan-

cia del arpa en manos de estas 'nurses' arpistas.

En *Italia*, la introducción del arpa se lleva de forma análoga, si atendemos al comentario de Galileo. Sin embargo, la existencia en Italia de instrumentos de cuerdas punteadas al aire se remonta a la antigüedad clásica. Con la caída del Imperio, desaparece también, aunque lentamente, el uso de estos instrumentos que debió ser muy frecuente. En la mente de todos está la figura de Nerón tocando el arpa en el célebre incendio de Roma.

No olvidemos la importancia que tuvieron los arpistas de la corte de Juan I de Aragón, uno de los reyes más melómanos de la historia de España. Sus instrumentistas, apodados con adjetivos que hacían gala de sus excelen-

cias, gozaban de fama internacional, y eran reclamados para intervenir en fiestas de cortes extranjeras. Más de una vez se vieron involucrados en conflictos políticos, quedando como rehenes hasta conseguir la devolución de algún apetecido territorio.

En cuanto a *Europa Oriental*, no hay antecedentes que demuestren que los legendarios instrumentos que resonaron en Siberia occidental, de clara influencia china, como el 'kin' de Confucio o el arpa de Extremo Oriente, cruzaran los Urales para invadir el Continente europeo. Teniendo en cuenta que las arpas persas tampoco traspasaron el Cáucaso, hemos de afirmar en el pueblo ruso no conoció el arpa hasta las invasiones de los pueblos normandos.

En el manual de música «Música Enchiriadis», atribuido al monje Hucbaldo —aunque parece que fue escrito por un monje belga desconocido, a principios del siglo X— se encuentran los primeros documentos polifónicos. Son tres piezas pequeñas a dos voces. Coinciden estos escritos con el primer documento en lengua francesa «Le serment de Strasburg». Es muy posible que en estas obras, la voz del 'discantus' fuera interpretada por un instrumento de cuerdas pulsadas al aire.

A pesar del gran esplendor conseguido por el arpa medieval en nuestro continente europeo desde el siglo XII hasta el siglo XV, hemos de concluir que no conservamos una riqueza de datos sobre su técnica, forma, historia, etc., en la Alta Edad Media comparable a la que gozó a lo largo de toda la Baja Edad Media.

# Las Actividades Musicales del Museo Arqueológico Nacional de Madrid

## LOS CONCIERTOS DE DIVULGACION

Como se ve se trata de un órgano idóneo para gran parte del repertorio, tan alabado como desconocido, de la música orgánica española anterior al siglo dieciocho, y por ello un pequeño grupo de jóvenes organistas se entusiasmó rápidamente con la idea de dar a conocer esta música y de tener la posibilidad de tocar un instrumento tan sensible.

Fue, así como surgieron en 1975 los Ciclos de Divulgación de la Música de Órgano que se organizaron con periodicidad quincenal en la época central del curso con explicaciones y comentarios acerca del instrumento y de las obras.

Desde entonces hasta ahora, han pasado por estos ciclos un buen número de organistas jóvenes que han podido así cumplir algunas de las facetas más difíciles de la vida profesional: la de los primeros contactos con el público para los más noveles, y la de mantener la actividad concertística para aquellos otros, que teniendo una cierta experiencia, no han entrado aun en la mecánica habitual de los conciertos tradicionales.

El éxito de estas audiciones comentadas (que desde 1977 hasta 1980 han sido subvencionados por la D. G. M. y T.), fue mucho mayor de lo que cabía esperar y sus razones fundamentales creemos que habría que buscarlas, además de, en la calidad de los intérpretes, en lo adecuado del local y los horarios y en el hecho de que el público se pueda acercar en todos los sentidos, a un instrumento confinado generalmente a la lejanía de los coros de las iglesias.

## LOS CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

Ante la buena acogida de los conciertos de divulgación, se pensó en la posibilidad de organizar unos ciclos de conciertos extraordinarios en los que se diera cabida tanto a los organistas más conocidos como a los grupos dedicados a la interpretación de la música medieval, renacentista y barroca, que permitieran al oyente situar al órgano dentro de su entorno musical.

Hasta ahora se han celebrado dos ciclos de Conciertos extraordinarios (en 1979 y 1980), que ha patrocinado económicamente la Dirección General de Música y Teatro, y que han servido para paliar un poco la escasez de conciertos de música antigua en nuestra

Desgraciadamente no son muy frecuentes en nuestro país las actividades musicales en los museos a pesar de que las experiencias que hasta ahora se han realizado y la ya larga tradición de otros países europeos en este sentido demuestran que son un medio eficaz para la difusión de la música y útil para dar vida a las calladas vitrinas.

Estas fueron las razones que movieron, hace siete años, a la dirección y los conservadores del Museo Arqueológico Nacional de Madrid a organizar audiciones dominicales dedicadas tanto al público que acudía específicamente a ellas, como a los sorprendidos visitantes de las salas.

## EL ORGANNO

El instrumento adecuado para estas audiciones de divulgación era el órgano realejo que desde años atrás pertenecía a los fondos del Museo Arqueológico Nacional y que poco tiempo antes había sido puesto en funcionamiento por Organería Española.

Se trata de un instrumento construido en 1728, por Pedro Echevarría que, como se sabe, fue uno de los más importantes organeros de la escuela española del s. XVIII, autor de órganos tan conocidos como los de los lados de la epístola de las catedrales de Segovia y Toledo. Su función primitiva fue el acompañamiento musical en las procesiones y por ello estaba dotado de unas

parihuelas que lo hacían fácilmente portátil.

La distribución de sus registros y demás características técnicas (octava corta, registración partida..., etc.), y la calidad de su sonido hacen de él uno de los pocos órganos, si no el único, de este tipo que se mantienen vivos en España.

Su disposición es la siguiente:

### Mano izquierda

Tapadillo  
Quincena  
ventidocena  
Orlos

### Mano derecha

Tapadillo  
Compuestas (de corneta)  
Quincena  
Violón  
Orlos

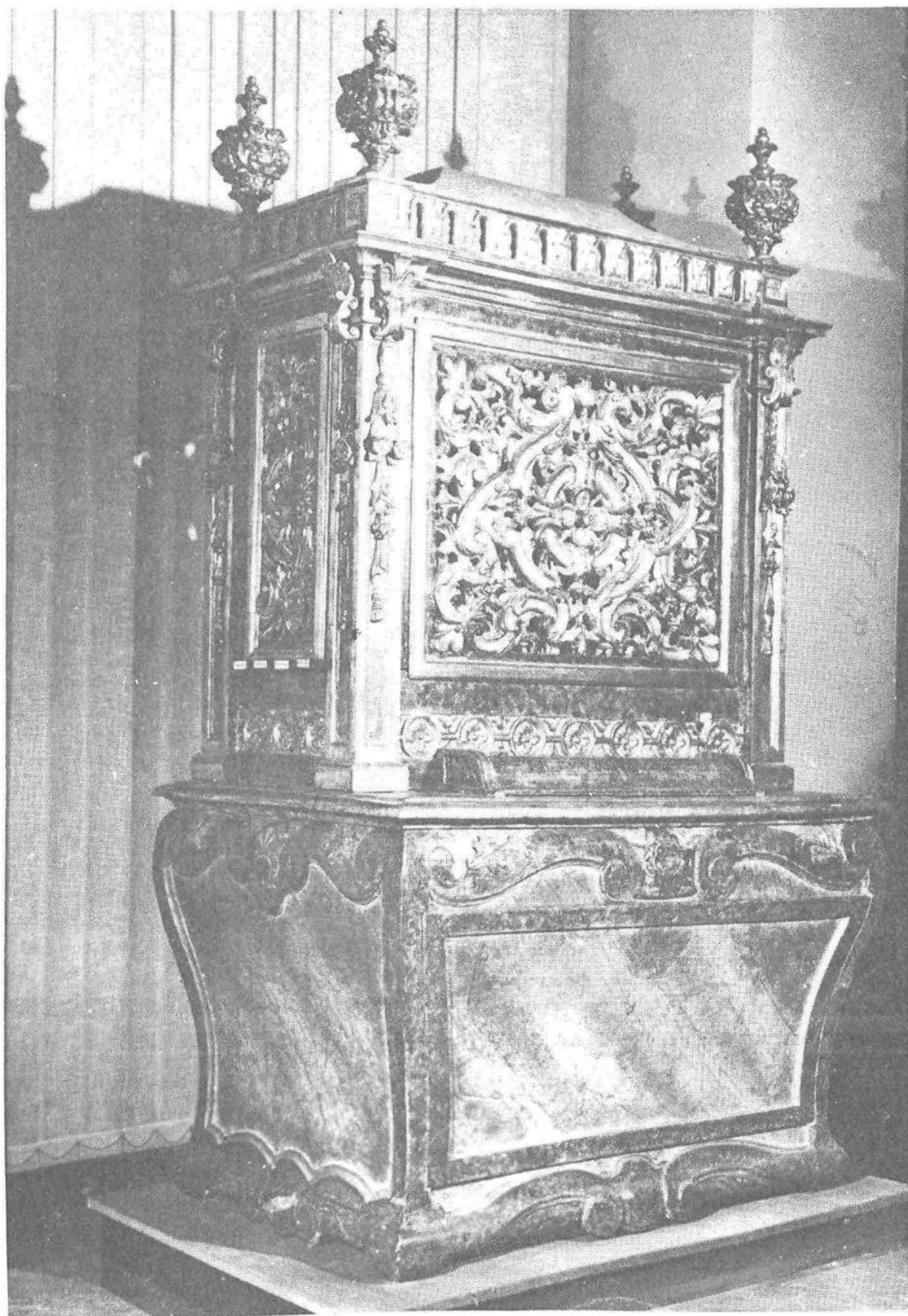
Registración partida a partir de do sostenido

Teclado de 45 notas

Desde 1978 se hizo cargo de su mantenimiento el organero José María Arrizabalaga que comenzó su restauración reparando las partes deterioradas de la mecánica y secretos del instrumento y devolviendo la registración a su sentido original.

Esta restauración, que será completada en el presente año, ha sido costeada por la Dirección General de Música y Teatro.





*Organo Realejo del Museo Orqueológico Nacional de Madrid  
(Pedro Echevarría, 1728)*

ciudad. Prueba de ello ha sido la enorme afluencia de público que en ellos se ha registrado, que ha llegado en algunas ocasiones a superar la limitada capacidad de las salas.

#### **LAS AUDICIONES PARA NIÑOS**

Durante el curso pasado se puso en práctica un ciclo de audiciones para

niños planteado en la doble función didáctica de hacerles comprender el funcionamiento del órgano y de proporcionarles algunos elementos de comprensión musical que les acerquen lúdicamente a la música de las audiciones.

La forma de realizarse estas sesiones esta basada en las experiencias anteriores del Gabinete Pedagógico del Museo, que ha confeccionado unas «hojas didácticas» en forma de recortable, que

permiten al niño entender de forma más activa todo lo que se le explica acerca de las diferentes formas de los tubos, la situación de los registros..., etcétera.

Para aumentar lo más posible la participación de los niños, se ha encargado este año a J. M. Arrizabalaga la construcción de una maqueta de órgano con materiales transparentes. Esta maqueta, así como las audiciones que se realizaron el pasado curso, ha sido costeada por la Dirección General de Música y Teatro.

Se hicieron doce audiciones, para grupos reducidos, de unos treinta niños, de edades comprendidas entre los 9 y los 14 años, con distintos enfoques según se tratara de grupos de los más pequeños o de los mayores.

Las audiciones tenían lugar las mañanas de los sábados dentro de las actividades extraescolares de los colegios, y el número de peticiones fue muy superior al de sesiones previstas.

El Gabinete Didáctico ha realizado, además, un audiovisual acerca de las piezas relacionadas con la música que existen en el Museo en el que se trata de mostrar la función social que la música ha tenido en las diferentes culturas.

#### **LAS CONFERENCIAS**

También durante el pasado curso se realizó por primera vez un ciclo de conferencias-audiciones sobre diferentes aspectos de la música antigua española que estuvo a cargo del organista y clavicinista Jose Rada.

La buena acogida que el ciclo tuvo entre los jóvenes músicos madrileños interesados en estos temas demuestra una vez más, la creciente necesidad que sienten de romper su aislamiento con respecto a las nuevas tendencias interpretativas. Aislamiento tanto más lamentable por cuanto que existe cierto número de intérpretes españoles residentes en el extranjero que están a la vanguardia del conocimiento del tema.

En el curso actual, debido a sus dificultades presupuestarias, la Dirección General de Música y Teatro no va a poder costear las actividades musicales del Museo. A pesar de ello, la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico Nacional va a hacer todo lo posible para llevar adelante estas experiencias que, por ahora, han tenido resultados tan enormemente positivos.

*Presentación Ríos.*

## JORNADAS ARABIGO-ANDALUZAS EN SEVILLA CON JUVENTUDES MUSICALES

El 31 Congreso de la Federación Internacional de Juventudes Musicales se desarrolló en Sevilla del 5 al 12 de julio de 1981, bajo la Presidencia de Honor de los Soberanos de España. Y bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura, de las Autoridades provinciales y del municipio de Sevilla.

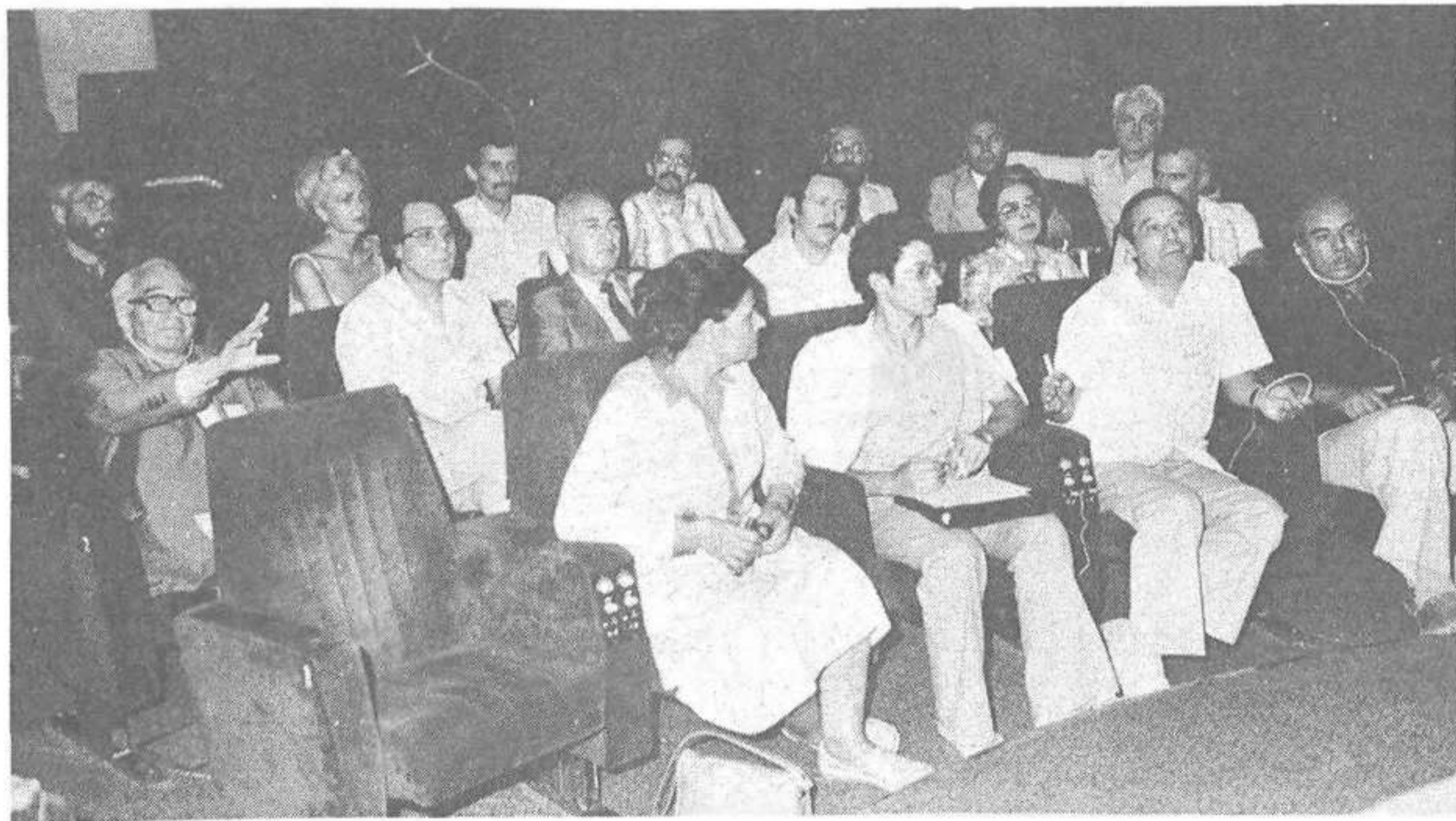
El tema científico del Congreso «La Cultura Arabigo-Andaluza y su influencia en la música europea», centró la atención con la presencia de expertos procedentes de Egipto, Marruecos, Túnez, Líbano, España, Hungría, del Instituto de Música Comparada de Berlín y también con más de un centenar de intérpretes de Egipto, Líbano, Marruecos y Túnez, que a continuación nombramos:

- Egipto: Orquesta de Música Árabe de El Cairo dirigida por Abdel Halim Nowera.
- Líbano: Coral de la Universidad de Kaslik, bajo la dirección de Louis Hage.
- Marruecos: La Asociación Andaluza de Oujda.
- Túnez: El laudista Salah el Mahdi y el conjunto instrumental y vocal de Juventudes Musicales de Túnez, amenizado por Fethi Zgondha.

Durante esta semana musical en la que se reunieron los representantes de 34 países se congregaron cerca de mil congresistas con un programa particularmente rico a razón de 3 ó 4 conciertos por día en los lugares más relevantes de esta antigua capital..., iglesias, conventos, palacios, la Catedral en donde se acordó presentar (por primera vez en la historia en fecha distinta a las habituales), la danza de los SEISES, ballet ritual ejecutado por jóvenes, provistos de castañuelas frente al Santo Sacramento. El origen de estas danzas se remonta al siglo XIII.

Si los mejores intérpretes presentaron un Homenaje a Bela Bartók y a Falla se tuvo la ocasión de escuchar también, con motivo del Podium de jóvenes artistas, algunos solistas y conjuntos de cámara delegados por una quincena de países miembros de la F.I.J.M.

El nivel de estos conciertos fue en todos los ámbitos remarcable, tanto si se trataba del clavecinista-organista Belga, Bernard FOCROULLE y de Philippe PIERLOTA (viola de gamba), de la mezzosoprano sueca Anne S. Von OTTER, los guitarristas José M.<sup>a</sup> GALLARDO (España) y Roberto AUSSEL



(Argentina), unos cuartetos de cuerda de MANNHEIM o VALTCHEV (Bulgaria), de la oboísta canadiense Bárbara BOLTE, los pianistas Frederic AGUESY (Francia), Jordi VILAPRINYO (España) o Pavel BARYLA (Polonia), todos merecían ser citados como Alexis GALPERINE (violín), primer Premio del Concurso Internacional de Juventudes Musicales de Belgrado (1980), o la soprano Verónica KINCSES (ganadora de la T.I.J.I. de Bratislava).

Cabe mencionar también la exposición de obras recientes de pintores y escultores andaluces y la colección de instrumentos antiguos pertenecientes a Rodrigo de ZAYAS sin olvidar las numerosas piezas del lutier César Vera de Sevilla, inspiradas en los laúdes o vihuelas del Renacimiento.

Cada mañana tenía lugar la Asamblea General de la F.I.J.M. presidida por J. C. Picard (Canadá) y los foros: «La música en la educación escolar» y «El papel de los jóvenes en el seno de F.I.J.M.» Los músicos que participaron en el Podium se reunieron con el fin de estudiar los problemas de su profesión y de su promoción. Si dos países (Brasil-Venezuela), están próximos a desaparecer de la F.I.J.M. por la ausencia de actividades, se presentan dos nuevos miembros: Colombia y Egipto y Perú sigue en sus preparativos para crear una asociación de Juventudes Musicales.

Mediante las resoluciones, muchos de ellos tienen una resonancia nueva que se aproxima a las «minorías étnicas», o bien a las acciones culturales a favor de los inmigrantes, la colaboración con el «Festival de la Juventud de los países mediterráneos», o lo que es más aún con el «año internacional de la Juventud», fijado por las Naciones Unidas en el 1985 y con el cual quiere colabo-

rar el seno del Consejo Internacional de la Música y de Música y de la división de la Juventud de la Unesco.

La resolución más remarcable que se formuló fue, sin duda, la propuesta hecha por los participantes al coloquio de crear en Sevilla un Instituto de Estudios y de Investigación en la música «arábigo-andaluza».

Esta institución habrá tenido el mérito de suscitar el interés por los trabajos de investigación en torno a los manuscritos árabes relativos a la teoría musical que duermen en numerosas bibliotecas y el de asociar a estas investigaciones algunos musicólogos occidentales y árabes que trabajarían en estrecha colaboración. Este proyecto —que ha obtenido el apoyo de las autoridades andaluzas— ha levantado el entusiasmo entre los participantes: uno de ellos ha afirmado el haber encontrado en Sevilla la clave de la cooperación cultural en el afecto recíproco. Otra preocupación significativa, las técnicas del «video» que pueden —sin sustituir al músico en vivo— aportar un nuevo elemento de información y de documentación a los niños antes de la audición. Varios trabajos se seguirán desde infinidad de países en vistas a realizar producciones musicales a través de este nuevo medio. Fue un congreso rico en iniciativas nuevas en donde quedó bien demostrado, según señaló el Presidente de Juventudes Musicales de España, Jordi Roch, que «la música puede servir de puente entre las antiguas y las actuales culturas, adecuado para estimular a los jóvenes en sus responsabilidades para con la vida social, cultural y política».

HADÉLIN DONNET

Secretario General de la F.I.J.M.

## LAS JUVENTUDES MUSICALES INTERNACIONALES CREAN EN SEVILLA UN INSTITUTO DE ESTUDIOS E INVESTIGACION DE LA CULTURA ARABIGO-ANDALUSÍ

En las Jornadas del Congreso Mundial de la Federación Internacional de Juventudes Musicales que tenía como tema científico el estudio de la influencia de la cultura arábigo andaluza en la música culta europea, las Juventudes Musicales Españolas tuvieron el acierto de invitar a los más destacados investigadores del mundo sobre este tema que coincidieron en la capital andaluza para cotejar sus puntos de vista y sus hallazgos científicos. Fue precisamente un acierto que la convocatoria viniese de una prestigiosa organización como lo es Juventudes Musicales en España puesto que, por su neutralidad y libertad de criterio al respecto, pudo ejercer el suficiente poder de convocatoria como para que, por primera vez,

quienes sostienen criterios encontrados aceptasen sentarse alrededor de la misma mesa coloquial.

A lo largo de todo el Congreso las ponencias se fueron sucediendo no exentas de fuertes discusiones que el Presidente de Juventudes Musicales Españolas, Jordi Roch, supo moderar con acierto, hasta el punto que al sugerirse la conveniencia de que se estableciese una continuidad en estos trabajos, todos los presentes convinieron en que había que proceder a la creación de un centro bien organizado en el que las distintas escuelas pudiesen trabajar sin interrupción y reunirse como mínimo una vez cada año.

En todos estos coloquios destacaron las comunicaciones de Salah El Mahdi de Túnez, Rodrigo de Zayas de Sevilla, Munir Bashir de Mosul, Soliman Gamil de Alejandría, Louis Hage del Líbano, Habib Hassan Toumá, palestino que trabaja en el Instituto Internacional de Musicología Comparada de Berlín, Driss

Cherradi de Rabat, Abderrahman Fennich, tunecino, Tibor Tallian del Instituto de Musicología de Hungría, José Aguilera de Tetuán, la Doctora El Kholy de Egipto, Mahmoud Guettat de Túnez, Francisco Marcos Marín de Madrid, Manuel Cano de Granada, Arcadio de Larrea de Navarra y el joven musicólogo granadino Reynaldo Fernández Manzano, miembro de Juventudes Musicales de Granada quien, pese a su juventud, sorprendió por su gran rigor científico y por su vocación de auténtico investigador: fue una revelación para el futuro de la musicología española.

En la fotografía que adjuntamos podemos ver a todas estas personalidades reunidas en el momento en que decidieron la creación del Instituto para el estudio y la investigación sobre la música arábigo-andalusí que cuenta ya ahora con el interés de la UNESCO y del Consejo Internacional de la Música.



# CATEDRA DE MUSICA

## «RAFAEL MITJANA»

### UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La Universidad de Málaga creó en el curso 1978-1979 un «Aula de Música» dentro de las actividades culturales del Vicerrectorado de Extensión Universitaria. En febrero de 1979, el Excmo. y magfco. Sr. Rector Dr. D. José María Smith Agreda, a propuesta del Ilustrísimo Sr. Vicerrector de Extensión Universitaria Dr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, nombró al Catedrático de Historia de la Música del Conservatorio Superior de Música y Profesor Adjunto de la Facultad de Filosofía y Letras, Dr. D. Antonio Martín Moreno, como Director de dicha Aula de Música.

A propuesta del Director, el Aula de Música recibió el nombre del erudito musicólogo y Diplomático malagueño DON RAFAEL MITJANA, rescatando para Málaga y su Universidad la figura del insigne malagueño.

En febrero de 1979 se solicitó una subvención para estas actividades musicales a la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura, que respondió concediendo un millón de pesetas.

En junio de 1979, tras cuatro meses de intensa actividad musical que se vio potenciada por la subvención concedida por el Ministerio de Cultura, Dirección General de la Música, la Junta de Gobierno de la Universidad de Málaga aprobó la propuesta en la que se solicitaba al Ministerio de Universidades e Investigación la categoría de «Cátedra de Cultura Musical Rafael Mitjana» a la que hasta entonces había funcionado como Aula de Música. El Ministerio de Cultura ha seguido desde el primer año subvencionando dicha Cátedra haciendo posible así la mayor parte de sus actividades.

#### FINALIDAD DE LA CATEDRA DE MUSICA RAFAEL MITJANA

Las actividades de la «Cátedra de Música Rafael Mitjana» se centran en tres aspectos básicos que son propios de toda Cátedra Universitaria:

1) *Investigación del patrimonio musical andaluz* y, más específicamente, del malagueño (músicos, partituras, instrumentos, iconografía, etc.). En la actualidad se está trabajando en tres fondos que son: el archivo de Música de la S. I. Catedral; la Biblioteca de D. Rafael Mitjana y la Biblioteca de Don Eduardo Ocón, más los fondos musicales del Conservatorio Superior de Música.

2) *Difusión de los resultados de estas investigaciones:*

2.1. Mediante recitales y conciertos en los que se incluye y promueve la música malagueña.

2.2. Mediante la publicación de obras musicales y obras teóricas de autores primordialmente malagueños.

2.3. Mediante la grabación discográfica de dichas obras.

3) *Organización de conferencias, recitales y conciertos*, con el amplio repertorio de la música española y universal. Tienen un fundamental carácter pedagógico, pretendiéndose siempre que en la medida de lo posible sean realizados por músicos malagueños o residentes en Málaga y que vayan acompañados de unas amplias notas al programa o, en su defecto, una introducción hablada en la que expliquen las obras que se van a oír, estilos, etc.

Además de estos recitales y conciertos, es propósito de la Cátedra de Música Rafael Mitjana traer a la ciudad a solistas y grupos musicales de reconocido prestigio nacional e internacional, cuya actuación enmarcará lo local con lo universal y ofrecerá el necesario punto de referencia con el repertorio e intérpretes de ámbito internacional.

4) *Organización de Cursos sobre música destinados a los profesionales de la enseñanza y aficionados en general.*

**FINALIZAN LAS ACTIVIDADES DE LA CATEDRA DE MUSICA «RAFAEL MITJANA», CORRESPONDIENTES AL CURSO 1980-81 Y COMIENZA EL «III CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA», ORGANIZADO POR DICHA CATEDRA EN COLABORACION CON EL CURSO DE VERANO PARA EXTRANJEROS**

Con el Concierto del Quinteto de Dublín en homenaje a Jorge Guillén, han finalizado las actividades de la Cátedra de Música «Rafael Mitjana» correspondientes al curso 1980-81. Como es sabido dicha Cátedra la dirige el Dr. D. Antonio Martín Moreno.

Se han celebrado un total de 22 conciertos y se han pronunciado un

total de 6 conferencias, cuyas características comunes han sido la incidencia en la investigación y difusión de la música y músicos andaluces.

**CICLO DE MUSICA ANDALUZA.** De estos 22 conciertos 17 han integrado el «Primer Ciclo de Música andaluza», a lo largo del cual se han interpretado obras de los compositores andaluces E. Ocón, Manuel de Falla, Joaquín Turina, José Muñoz Molleda, Federico García Lorca, música árabe-andaluza, Manuel Castillo, Luis de Narváez, Alonso Mudarra, Valentín Ruiz Aznar, Manuel del Campo y Francisco Guerrero.

**OBRAS ENCARGADAS POR LA CATEDRA.** Especial importancia han tenido aquellos conciertos en los que se han estrenado obras de compositores andaluces actuales encargadas previamente por la Cátedra «Rafael Mitjana». Entre ellas figuras las de los malagueños Rafael Díaz Román, Luis Ignacio Marín y Juan Alfonso García. Es propósito de la Cátedra continuar en esta línea en los próximos ciclos.

**INTERPRETES ANDALUCES.** Además de potenciar, investigar y difundir la música andaluza de todos los tiempos, también los intérpretes andaluces han sido objeto de especial atención por la Cátedra «Rafael Mitjana». Han participado a lo largo del curso las sopranos María José González e Inmaculada Burgos; los pianistas Manuel del Campo, Manuel Díaz Criado y Mariano Triviño; la Orquesta Andalusí de Tetún; la Orquesta Sinfónica de Málaga, así como diversos grupos de música Pop y Folk.

**PUBLICACIONES Y DISCO SOBRE EDUARDO OCON.** Entre la labor de difusión impresa hay que citar el trabajo de Juan Orellana sobre «La Música árabe-andaluza». Por otra parte se inició la edición de una serie de obras en disco con la grabación discográfica de la obra completa para piano del compositor malagueño Eduardo Ocón, grabación que forma parte de una importante colección discográfica y que fue realizada por la concertista Gloria Emparan, profesora del Conservatorio malagueño. Dicho disco ha recibido el Premio Nacional del Ministerio de Cultura por sus valores de investigación e interpretación, y la Excelentísima Diputación Provincial de Málaga adquirió una importante cantidad de ejemplares para su más fácil distribución entre los malagueños. Está en prensa la edición de la música impresa de Eduardo Ocón, subvencionada por la Excm. Diputación Provincial y en edición a cargo de Gloria Emparan.

# PRIMER CONGRESO DE ORGANO EN ESPAÑA

LLORENC BARBER

Algo comienza a cambiar en ese monstruo sin orejas que es la Universidad Complutense de Madrid.

Hace unos años, pocos, se comenzó por crear un «Aula de Música» con específicas tareas de animación musical. De su trayectoria ya se han tenido noticias en estas páginas.

Más tarde al «Aula de Música» le nació una «FONOTECA» que no sólo pone en manos del universitario la música que desee escuchar, sino que irradia cultura musical a través de audiciones, conferencias y seminarios.

El tesón de un universitario en el óptimo sentido del término, el profesor Alcina, ha sido determinante y decisivo.

Recientemente, y este es el motivo de estos comentarios, una feliz coincidencia ha hecho que la Universidad Complutense esté a la altura musical que debe: el hecho de que Antonio Bonet sea Vicerrector de Extensión Cultural y presidente de la recién creada «Asociación para la defensa y fomento del órgano», ha posibilitado que se celebre en esta Universidad el «Primer Congreso de Organo en España».

Este Congreso, al que han asistido especialistas españoles y extranjeros (además del inmenso ejercicio de los de a pie, estuvieron presentes nombres como Baciero, Chapelet, De Graaf, o Grenzing), ha supuesto un repaso a fondo a todos los problemas que rodean el complejo y diverso mundo del órgano ibérico.

Las ponencias y comunicaciones presentadas (que pronto verán su publicación, reunidas en un volumen), se defendieron y discutieron en tres bloques, según su contenido fuese de índole teórico, histórico o técnico. En su mayor parte revisando una gran parte de las ideas fijas y lugares comunes que, al decir del maestro organero Blancafort, sestean en la plácida indolencia de nuestras mentes.

Al final de los intensos tres días de trabajos, el Congreso bajó de las necesarias e imprescindibles alturas especulativas al terreno de lo inaplazable y redactó unos puntos concretos de acción inmediata. Puntos que fueron ex-

puestos en la cena de clausura ante las autoridades que asistieron a la misma (D. Francisco Bustelo, Rector de la Universidad Complutense, y J. A. García Barquero, Director General de Música y Teatro).

Los puntos en que los congresistas resumían sus preocupaciones más inmediatas son los siguientes:

## CONCLUSIONES PRIMER CONGRESO DE ORGANO EN ESPAÑA

1. Lamentar profundamente la adopción de instrumentos electrónicos para la enseñanza o la práctica del órgano en los Conservatorios Oficiales y Escuelas Superiores de nuestro país. Por unanimidad se acuerda hacer llegar al Ministerio de Educación la necesidad del órgano mecánico tradicional de tubos para dicha función, y que se arbitren los medios necesarios para que ello sea que ello sea factible desde este momento.
2. Expresar nuestro apoyo incondicional a la propuesta del Diputado Sr. Buil en el Parlamento por su interpelación al Gobierno en favor del órgano, y nuestra repulsa a la respuesta del Ministro D. Pío Cavañillas.
3. Que la Administración considere al órgano, a todos los efectos, como un ente único y completo, sin hacer distinción alguna entre la caja y los restantes elementos del instrumento.
4. Exigir del Ministerio correspondiente la subvención necesaria para el inventario, catalogación, restauración y conservación de los órganos españoles a través de la ya constituida y legalizada asociación para la defensa y fomento del órgano español.
5. Que para la aprobación de cualquier proyecto de arquitectura en que esté implicado un órgano, se exija el visto bueno de un técnico organero que garantice la salvaguarda del instrumento.

6. Que se realice de inmediato el inventario de todos los órganos existentes en el territorio nacional, incluyendo en el mismo los restos de instrumentos de interés.

7. Que se establezcan los cauces oportunos para la determinación de la competencia de los técnicos organeros.

8. Que en la programación de los distintos festivales, concursos, etc., de órgano se fomente la intervención de artistas españoles.

9. Informar y urgir a la Conferencia Episcopal sobre la importancia tanto a nivel litúrgico como cultural de los instrumentos que tienen a su cargo, para que velen por la defensa y buen uso de los mismos.

Hay que hacer notar que la Dirección General de Música y Teatro no sólo ha hecho posible materialmente este Congreso, sino que se ha comprometido a poner en pie para el entrante año 82, una gran EXPOSICION DEL ORGANO, que patrocinada conjuntamente con la Dirección General de Bellas Artes tendrá lugar en el Palacio Velázquez del Retiro madrileño.

Esta Exposición permitirá que el así llamado gran público conozca y aprecie una de los instrumentos más fabulosos que nos han legado nuestros mayores pudiendo acercarse al interior, el secreto, de tan compleja máquina. Esta misma exposición permitirá gustar, por vez primera, de la caja del órgano, en cuyo diseño y decoración han trabajado tan grandes artistas del pasado pictórico español, como el profesor Bonet Correa ha estudiado también.

En la organización de esta «Exposición» se empeñará a fondo la recién «Asociación para la defensa y fomento del órgano», quién además se ha impuesto la tarea de preparar el urgente trabajo de inventariar y publicar el tesoro organístico español. Para vergüenza del país más rico en órganos, todavía, a estas alturas, sin abordar con la seriedad que se merece.

## ASOCIACION CATALANA DE COMPOSITORES:

### Temporada 1980-81

Cabe indicar que ha sido una temporada muy importante en la existencia de la A. C. C., que se abrió y cerró con el «Llibre per a piano», una muestra representativa de cada uno de los miembros de la A. C. C., a través de una pieza para piano. En octubre vio la luz el citado volumen, que pudo ser publicado gracias a la ayuda económica de la D. G. de la Música y Teatro. Se trata de un libro de gran interés tanto el punto de vista musical como del musicológico, 34 compositores reflejados a través de su imagen, su curriculum en tres idiomas, catalán, castellano e inglés, un completo listado de obras con indicación de fecha de composición, duración, instrumentación, editorial y datos del estreno. Dicho libro se ha remitido a centros musicales de todo el mundo, siendo su acogida espectacular, a tenor por los escritos recibidos, precisamente desde su punto de vista musicológico. Una digna carta de presentación de la A. C. C. con portada y contraportada en cuatricromía obra del artista Ráfols Casamada, que representa el esfuerzo de todos los compositores.

El Taller de Compositores que cada año celebra la Orquesta Ciudad de Barcelona tuvo lugar el 11 de abril de 1981 con obras seleccionadas por la A. C. C., teniendo este año como director a José M. Franco Gil quien estrenó «Dialexis» de Gabriel Brncic, «Khorva» de David Padrós, 2 Fragmentos de la ópera «Herodes y Mariamne» de M. Teresa Pelergrí y «Abstraccions» de Albert Sardá.

La colaboración con los Servicios de Música de la Generalitat se iniciaron con el ciclo de 6 Conciertos «Llibre per a Piano», en donde, además, de los 34 compositores incluidos en el citado libro se añadieron obras de 5 nuevos asociados. El ciclo se dio completo en la Fundación Miró, Barcelona, y, además, se hicieron 12 conciertos en el ámbito de Cataluña: Lérida, Hospitalet, Gerona, Manresa, Sabadell, Tarrasa, Vich, Berga, Tarragona, Granollers, Reus, Vilafranca del Penedés, a cargo de los pianistas José M. Escribano, Eulalia Solé, Alberto Giménez Atenelle, Antonio Besses, Liliana Mafiotte y Car-

les Santos. Conciertos que se iniciaron el 28 de abril y se prolongaron hasta el 5 de junio de 1981. Una presentación viva de las diversas corrientes estéticas de los miembros de la A. C. C., espléndidamente interpretada por los diversos pianistas quienes a su vez están especializados en unas determinadas estéticas que les son más afines.

El 9 de junio de 1981 se organizó conjuntamente con Joan Lluís Moraleda y la ayuda económica de la Caja de Barcelona la Primera presencia Viva de la Música Catalana Contemporánea con el Colectivo Instrumental Catalán dirigido por el propio Joan Lluís Moraleda, teniendo como escenario el Auditorio del Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, incluyéndose en el programa obras de Balsach, Benguerel, Brotons, Casablanca, Gasser, Guinjoan, Homs, Olives, Sardá.

A nivel de Junta cabe resaltar la dimisión del Presidente Josep Soler y por acuerdo de la Asamblea General Ordinaria quedó configurada la Junta de la forma siguiente:

*Presidente:* Jesús Rodríguez-Picó

*Vicepresidente:* Juan José Olives

*Secretario:* Andrés Lewin-Richter

*Tesorero:* Benet Casablanca

*Vocal:* Miquel Roger

siendo la única variación la entrada de Juan José Olives.

Por lo que respecta a encargos remunerados, la A. C. C. tramitó los que fueran concedidos por la Orquesta Süswestfunk Baden-Baden, que fueron otorgados a Balsach (Orquesta), J. L. Moraleda (metal), Brncic (quinto viento) y por otro lado otorgó los siguientes:

Festival Ciudad de Barcelona, 1981:

J. J. Olives y M. Roger (cámara)

Festival Ciudad de Barcelona, 1982:

L. Balada (ópera de cámara)

En cuanto al futuro se prosiguen las negociaciones con la Orquesta Ciudad de Barcelona, la Banda Municipal, el Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat, con el fin de ampliar la difusión de la obra de los compositores catalanes.

*Andrés Lewin-Richter*

Dentro del Festival Internacional de Música de Barcelona ha tenido lugar un concierto-espectáculo de Carles Santos. Su actividad durante años de intérprete, estrenando una buena parte de la música contemporánea española para piano o presentando aquí la de autores extranjeros, es lo bastante conocida y amplia como para tratar de resumirla ahora. Sólo cabría citar un dato que a mi juicio caracteriza bien su evolución: Santos ha sido desde fecha muy temprana viajero a América, testigo primero del extraordinario florecimiento allá de las vanguardias musicales en los años sesenta y posterior portavoz de su espíritu y experiencia en el clima tantas veces difícil de nuestras latitudes. Por ésto, más allá del carácter aparentemente excéntrico o extemporáneo de su música, habría que oírlo y juzgarla en el contexto de los movimientos, situaciones y actitudes que configuran el panorama internacional de la música reciente.

En las dos décadas pasadas han aparecido, en efecto, primero en USA y enseguida en Europa, músicos de un tipo especial, por su orientación y por el modo en que se entregan a su oficio antes incluso que por el tipo de música que practican. Pertenecen a él compositores que en un momento dado de su trayectoria han creído necesario ocuparse —siempre— de la realización e interpretación de su obra, haciéndolo solos del todo o formando a su alrededor un grupo de instrumentistas concedores de sus gustos e ideas; a la vez, con una formación diferente, pero con resultados sorprendentemente similares, se reconoce en la misma generación a intérpretes que han ido responsabilizándose gradualmente del contenido de la música que tocaban hasta llegar a un punto en que se han visto empujados, si querían ser completamente honestos, a asumirla en su más alto grado, que es el de la creación.

De estos últimos es Carles Santos, y más que con cualquier término que se quiera emplear me parece posible definir su trabajo con esta idea: se trata de un pianista con una viva experiencia de la música contemporánea que sabe que tiene algo que decir en el dominio de la creación musical, algo que dicho por él, con sus propios medios, resulta eminentemente distinto que lo dicho por cualquier otro, y por lo tanto digno del mayor interés.

El concierto empieza con una «Salutación» dirigida desde encima del piano al público, que habría de aplaudirle después con vibración infrecuente en un programa de música contemporánea y

# CARLES SANTOS EN EL FESTIVAL DE BARCELONA

obligarle a hacer dos piezas más de las previstas. Sin interrupción, salvo para escuchar en total oscuridad una cinta grabada, alternará a lo largo de casi dos horas el piano con el canto (tres piezas de piano, cuatro vocales y una mixta), haciendo alarde de recursos instrumentales y escénicos, pero discutiendo todo sin sobresaltos, por el cauce de una concepción musical común para todos los medios empleados. Santos escribe sus piezas, pues se trata de música predeterminada al detalle, siguiendo una forma de organización cíclica, ligeramente reiterativa, en donde se van insertando los acontecimientos y signos diversos que forman el discurso en forma gradual, como en una letanía que no dejará de proliferar y complicarse a cada repetición. Súbitos contraste y acumulaciones intempestivas

dan a cada pasaje su marca, según su propia musicalidad. Podría decirse que la repetición otorga sentido en su música, mientras que la diferenciación, tan incesante como aquella, no deja de torcer ese sentido y complicarlo por momentos.

Así, Santos toca una pieza llamada «Pianolerolero», que es un proceso casi regular de acumulación de sonidos en torno a un acorde tocado obstinadamente en el registro grave, hasta llegar a un límite de crispación del ritmo y de saturación de la sonoridad en que el piano parece dar de sí todo su pulso y su volumen. Este aspecto como de prolongación y caja de resonancia del propio cuerpo en un instrumento es notable en un pianista que canta, y que lo hace con un estilo tan propio como sea posible imaginar. Pero también hay

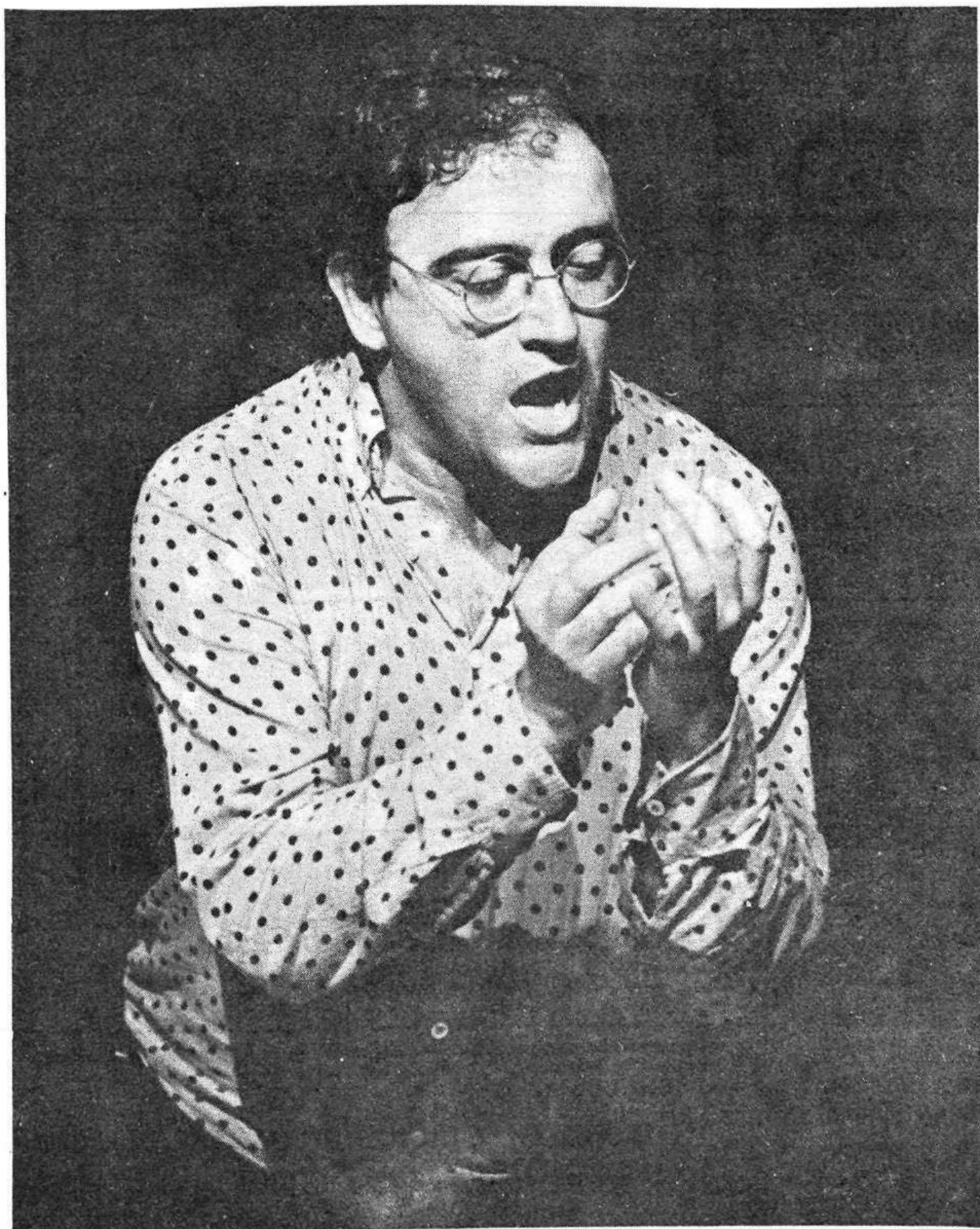
otras piezas, como «Bujaraloz by night», en que el esquema acumulativo se abandona en favor de otro en que lo que se repite, verdaderamente, es una sucesión de contrastes acusados.

Lo mismo vale en líneas generales para las piezas vocales, en cuanto a la voluntad de transparencia de la forma de organizarse, aun cuando sus elementos, tomados aisladamente, pertenezcan a fuentes muy diversas y tengan, acompañados por el gesto, toda clase de resonancias. Tales elementos constituyen todo un repertorio de las cosas que no son ajenas a la naturaleza del canto en su sentido más amplio, de la representación escénica o de la simple exhibición de un cuerpo y una voz en público. Cantinelas de corte popular, onomatopeyas, imitaciones de los instrumentos musicales, expresiones de alivio, terror, expresiones también que no se corresponden con sensaciones concebibles, tacones, recitados, gestos realizados en mutismo total. El catálogo completo, la suma, de las posibilidades de la expresión oral, pero ajustado siempre en la modulación adecuada al sentido que toma en la repetición o en la aparición aislada, dando primacía al ritmo y bordeando el límite del canto entre su extremo histérico, con ademanes de gran diva, y su extremo mágico, de encantación, tal como se muestra en la oración.

Santos canta todo ello como entregado al sentido que tiene cada sonido, sentido manifiesto unas veces e impenetrable otras, pero siempre superpuesto a aquel otro, implacable, que le da su lugar en la composición musical. El resultado es de una efectividad tal que atrapa sin reservas ni distanciamiento posible, dándose al gusto en la inmediatez de las cosas que resuelven su complejidad con fluidez y soltura.

El concierto acaba con una pieza de piano y voz, himno a Vinaroz llevado al paroxismo por el artista, y hasta el espectador más escéptico reconoce el derroche de talento, inventiva, humor y musicalidad que hace Carles Santos. Para mí, que si tuviera que calificar su arte lo haría como un expresionismo riguroso, parece claro que se encuentra en ese punto en que el control de sus medios de expresión y el saber sobre su experiencia le dan una libertad extremadamente difícil de conseguir, por cuanto no es la libertad regalada del sinsentido y la broma conceptual con guiño al respetable, sino otra más durante conquistada a través del rigor y la disciplina, y de efectos más valiosos y duraderos también.

Javier Navarrete



# XXXI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA GRANADA, Junio-Julio 1982

Domingo, 20 de junio, 10,30 noche - Sesión inaugural  
PALACIO DE CARLOS V

1 Recital de piano: ROSA SABATER

Lunes, 28 de junio, 11 noche  
JARDINES DEL GENERALIFE

9 THE LONDON FESTIVAL BALLET

Lunes, 21 de junio, 10,30 noche  
PALACIO DE CARLOS V

2 Recital de canto: CHRISTA LUDWIG

Martes, 29 de junio, 11 noche  
JARDINES DEL GENERALIFE

10 THE LONDON FESTIVAL BALLET

Martes, 22 de junio, 10,30 noche  
PALACIO DE CARLOS V

3 ORQUESTA FILARMONICA DE LENINGRADO  
Director: JEVGUENI MRAWINSKY

Miércoles, 30 de junio, 11 noche  
JARDINES DEL GENERALIFE

11 THE LONDON FESTIVAL BALLET

Miércoles, 23 de junio, 10,30 noche  
PALACIO DE CARLOS V

4 ORQUESTA FILARMONICA DE LENINGRADO  
Director: JEVGUENI MRAWINSKY

Jueves, 1 de julio, 10,30 noche  
PALACIO DE CARLOS V

12 Recital de canto: JOSE CARRERAS

Jueves, 24 de junio, 10,30 noche  
PALACIO DE CARLOS V

5 ORQUESTA FILARMONICA DE LENINGRADO  
Director: JEVGUENI MRAWINSKY

Viernes, 2 de julio, 10,30 noche  
AUDITORIO «MANUEL DE FALLA»

13 ENSEMBLE CONTRASTE  
(Commemoración del Centenario de Strawinsky)

Viernes, 25 de junio, 11 noche  
JARDINES DEL GENERALIFE

6 BALLET CLASICO NACIONAL  
Director: VICTOR ULLATE

Sábado, 3 de julio, 10,30 noche  
PALACIO DE CARLOS V

14 ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA  
Director: CRISTOBAL HALFFTER  
Solista: JOAQUIN ACHUCARRO

Sábado, 26 de junio, 11 noche  
JARDINES DEL GENERALIFE

7 BALLET CLASICO NACIONAL  
Director: VICTOR ULLATE

Domingo, 4 de julio, 10,30 noche  
PALACIO DE CARLOS V

15 ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA  
Director: JESUS LOPEZ COBOS

Domingo, 27 de junio, 10,30 noche  
PATIO DE LOS ARRAYANES

8 Recital de piano: LUIS GALVE

Lunes, 5 de julio, 10,30 noche - Concierto de Clausura  
PALACIO DE CARLOS V

16 ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA  
Director: JESUS LOPEZ COBOS



# ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

TEMPORADA 1981-82



1

Dissabte, 28 novembre 1981, a les 19 h.  
Diumenge, 29 novembre 1981, a les 11 h.

MICHEL TABACHNIK, director  
BRUNO L. GELBER, piano

BRAHMS: Concert núm. 2 per a piano i orquestra  
DEBUSSY: Ibèria  
RAVEL: La Valse

2

Dissabte, 5 desembre 1981, a les 19 h.  
Diumenge, 6 desembre 1981, a les 11 h.

LEOPOLD HAGER, director  
MILAN TURKOVITCH, fagot

SCHUBERT: Simfonia núm. 3  
MOZART: Concert per a fagot i orquestra  
MOZART: Simfonia núm. 41, «Júpiter»

3

Dissabte, 12 desembre 1981, a les 19 h.  
Diumenge, 13 desembre 1981, a les 11 h.

ANTONI ROS-MARBA, director  
JEAN JACQUES KANTOROW, violí

LAMOTE DE GRIGNON: Facècia  
BRAHMS: Concert per a violí i orquestra  
PROKOFIEV: Romeo i Julieta (Suite)

4

Dissabte, 19 desembre 1981, a les 19 h.  
Diumenge, 20 desembre 1981, a les 11 h.

ANTONI ROS-MARBA, director  
SOLISTES VOCALS

CORELLI: Concerto grosso op. 6, núm. 2  
GUINOVART: Simfonia  
RAVEL: L'heure espagnole (òpera en versió concertant)

5

Dissabte, 16 gener 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 17 gener 1982, a les 11 h.

WERNER TORKANOWSKI, director  
INGRID HAEBLER, piano

ORDOÑEZ (s. XVIII): Simfonia (Revisió: Angel Oliver)  
MOZART: Concert per a piano i orquestra, K. 453  
BEETHOVEN: Simfonia núm. 3, «Heroica»

## 6

Dissabte, 23 gener 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 24 gener 1982, a les 11 h.

ANTONI ROS-MARBA, director  
RUDOLF BUCHBINDER, piano

BEETHOVEN: Concert núm. 1 per a piano i orquestra  
STRAVINSKY: La consagració de la primavera

## 7

Dissabte, 30 gener 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 31 gener 1982, a les 11 h.

EMIL TCHAKAROV, director  
KATIA LABEQUE, piano  
MARIELLE LABEQUE, piano

BRAHMS: Variacions sobre un tema de Haydn  
MOZART: Concert per a dos pianos i orquestra, K. 365  
SHOSTAKOVITX: Simfonia núm. 6

## 8

Dissabte, 6 febrer 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 7 febrer 1982, a les 11 h.

STANISLAV SKROWACZEWSKI, director  
LEON KOGAN, violí

WEBER: Euriant  
TXAIKOVSKI: Concert per a violí i orquestra  
BEETHOVEN: Simfonia núm. 7

## 9

Dissabte, 13 febrer 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 14 febrer 1982, a les 11 h.

ALBERT ARGUDO, director  
JOSE MENESES, *cantaor*  
PEDRO LAVIRGEN, tenor  
ENRIQUETA TARRÉS, soprano  
ENRIC SERRA, baríton  
CECÍLIA FONDEVILA, soprano  
JOSEP RUIZ, tenor  
ANTONI BORRÁS, baríton  
ROSA M. ISAS, mezzosoprano  
ORFEÓ DE SANTS (dir.: Enric Ribó)  
QUARTET SONOR

FLETA: Simfonia concertant núm. 2, op. 69, per a corda,  
quartet solista i percussió  
OLTRA: Psalmus Brevis  
FALLA: La vida breve

## 10

Dissabte, 20 febrer 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 21 febrer 1982, a les 11 h.

SALVADOR MAS, director  
JÖRG BAUMANN, violoncel

PAHISSA: El camí  
HAYDN: Concert per a violoncel i orquestra, op. 101  
SCHUMANN: Simfonia núm. 1. «Primavera»

## 11

Dissabte, 27 febrer 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 28 febrer 1982, a les 11 h.

WILFRIED BOETHCHER, director  
ANGEL-JESUS GARCIA, violí

MENDELSSOHN: Obertura Hèbrides («La gruta del Fíral»)  
LALO: Simfonia espanyola  
M. T. PELEGRÍ: 3 peces per a orquestra  
STRAUSS: Mort i Transfiguració

## 12

Dissabte, 6 març 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 7 març 1982, a les 11 h.

SALVADOR MAS, director  
ALBERT GIMENEZ ATENELLE, piano  
GERARD CLARET, violí  
LLUIS CLARET, violoncel

BEETHOVEN: Concert per a piano, violí i violoncel, op. 56  
BRAHMS: Simfonia núm. 4

## 13

Dissabte, 13 març 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 14 març 1982, a les 11 h.

SIDNEY HARTH, director  
JEAN BERNARD POMMIER, piano

CANO: Sensorial  
TXAIKOVSKI: Concert núm. 1 per a piano i orquestra  
SIBELIUS: Simfonia núm. 2

## 14

Dissabte, 20 març 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 21 març 1982, a les 11 h.

WITOLD ROWICKI, director  
CHRISTIAN ZACHARIAS, piano

REGINA BACEWICZ: Concert per a orquestra de corda  
MOZART: Concert per a piano i orquestra, K. 491  
DVORÁK: Simfonia núm. 9, «Nou Món»

15

Dissabte, 3 abril 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 4 abril 1982, a les 11 h.

ANTONI ROS-MARBÀ, director  
JAUME FRANCESCH, violí

RODRIGUEZ-PICÓ: Diomira  
GARRETA: Concert per a violí i orquestra  
BRAHMS: Simfonia núm. 1

16

Dissabte, 17 abril 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 18 abril 1982, a les 11 h.

ALDO CECCATO, director  
ARTO NORAS, violoncel

ROSSINI: Obertura (a determinar)  
HAYDN: Concert per a violoncel i orquestra  
TXAIKOVSKI: Simfonia núm. 4

17

Dissabte, 24 abril 1982, a les 19 h.  
Diumenge, 25 abril 1982, a les 11 h.

SALVADOR MAS, director  
SOLISTES  
CORS

HAYDN: La Creació

ORQUESTRA  
CIUTAT DE BARCELONA

Director titular  
ANTONI ROS-MARBÀ

Director associat  
ALBERT ARGUDO I LLORET

Principal director invitat  
SALVADOR MAS I CONDE

# GRAN TEATRE DEL LICEU



Temporada 1981-82

1

## LOHENGRIN

Wagner

19 - 22\* - 25/XI/81

Jeannine Altmeyer  
Peter Hofmann  
Danica Mastilovic  
Raimund Herincx  
Matti Salminen  
Georg Tichy

Director: Georg Alexander Albrecht  
Director de escena: Uwe Drechsel  
Decorados y vestuario: Teatro de la Opera - Hannover

2

## IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Rossini

4 - 6\* - 8 - 10/XII/81

Barbara Carter (4 - 6 - 8/XII/81)  
Karin Ott (10/XII/81)  
Vicenç Sardinero (4 - 6/XII/81)  
Piero Cappuccilli (8 - 10/XII/81)  
Ernesto Palacio  
Cesare Siepi  
Enzo Dara

Director: Gianfranco Masini  
Director de escena: Fausto Cosentino  
Decorados: Teatro Comunale - Génova

3

## ERNANI

Verdi

16 - 18 - 20\*/XII/81

Olivia Staap  
Piero Cappuccilli (16/XII/81)  
Joan Pons (18 - 20/XII/81)  
Nunzio Todisco  
Bonaldo Giaiotti

Director: Anton Guadagno  
Director de escena: Fausto Cosentino  
Decorados: Teatro Comunale - Génova  
Vestuario: «Arrigo» Milán

4

## ADRIANA LECOUVREUR

Cilea

23 - 25 - 27\*/XII/81

Montserrat Caballé  
Josep Carreras  
Fiorenza Cossotto  
Enric Serra  
Ivo Vinco  
Piero de Palma

Director: Eugenio Marco  
Director de escena: Giuseppe de Tomasi  
Decorados: N.H.K. - Tokyo - Sormani  
Vestuario: «Arrigo» Milán

**5****ANNA BOLENA**

**Donizetti** 2\* - 5 - 7/I/82  
 Montserrat Caballé  
 Alicia Nafé  
 Cesare Siepi  
 Luis Lima  
 Enric Serra  
 Jane Barbier  
 Director: Armando Gatto  
 Director de escena: Margherita Walmann  
 Decorados y vestuario: Théâtre de l'Opéra - Niza

**6****LUCIA DI LAMMERMOOR**

**Donizetti** 14 - 17\* - 20/I/82 et 16/II/82  
 Cristine Deutekom (14 - 17 - 20/I/82)  
 Patricia Wise (16/II/82)  
 Salvatore Fisichella (14 - 17 - 20/I/82)  
 Josep Carreras (16/II/82)  
 Josep Ruiz  
 Matteo Manuguerra  
 Roberto Nalerio-Franchia  
 Director: Elio Boncompagni  
 Director de escena: Giuseppe de Tomasi  
 Decorados: Arena de Verona (Filarmónica)  
 Vestuario: «Arrigo» Milán

**7****LA FAVORITA**

**Donizetti** 24\* - 27 - 30/I/82  
 Claudia Parada  
 Alfredo Kraus  
 Vicenç Sardinero  
 Agostino Ferrin  
 Director: Armando Gatto  
 Director de escena: Giuseppe de Tomasi  
 Decorados: Antonio Mastromattei - Sormani - Milán  
 Vestuario: «Arrigo»  
 (Nueva producción)

**8****L'ELISIR D'AMORE**

**Donizetti** 4 - 7\* - 9 - 18/II/82  
 Rosetta Pizzo (4 - 7 - 9/II/82)  
 Sona Chazarian (18/II/82)  
 Carlo Bergonzi (4 - 7 - 9/II/82)  
 Josep Carreras (18/II/82)  
 Attilio D'Orazi (4 - 7 - 9/II/82)  
 Joan Pons (18/II/82)  
 Domenico Trimarchi  
 Director: Daniel Lipton  
 Director de escena: Vera Bertinetti  
 Decorados: Arena de Verona  
 Vestuario: «Arrigo» Milán

**9****TOSCA**

**Puccini** 17 - 19 - 21\*/II/82  
 Natalia Troistkaya  
 Jaume Aragall  
 Joan Pons  
 Giancarlo Tosi  
 Director: Daniel Lipton  
 Decorados: Franco Zeffirelli  
 Vestuario: Zeffirelli - Opera de Paris

**10****SALOME**

**Strauss** 26 - 28\*/II/82 et 3/III/82  
 Roberta Knie  
 James Johnson  
 Wilfried Gahmilich  
 Karl Walter Böhm  
 Martha Szirmay  
 Director: Charles Vanderzand  
 Director de escena: Werner Michael Esser  
 Decorados y vestuario: Teatro de la Opera - Graz

**11****MADAMA BUTTERFLY**

**Puccini** 6 - 9 - 11 - 14\*/III/82  
 Yasuko Hayashi  
 Jaume Aragall  
 Vicenç Sardinero  
 Hiroto Saito  
 Piero de Palma  
 Director: Fabiano Monica  
 Director de escena: Giuseppe de Tomasi  
 Decorados: Teatro Ponchielli - Cremona - Sormani - Milán  
 Vestuario: «Arrigo» Milán

**12****MEFISTOFELE**

**Boito** 13 - 17 - 21\*/III/82  
 Bonaldo Giaiotti  
 Luis Lima  
 Natalia Troistkaya  
 Director: Oliviero de Fabritis  
 Director de escena: Giuseppe de Tomasi  
 Decorados: Treviso  
 Vestuario: Giuseppe de Tomasi  
 (Nueva producción)

**13****IL TABARRO**

**Puccini** 25 - 28\*/31/III/82  
 Giuseppe Taddei  
 Pedro Lavirgen  
 Radmila Bakocevic

**I PAGLIACCI**

**Leoncavallo**  
 Joan Pons  
 Pedro Lavirgen  
 Cristine Weidinger  
 Enric Serra  
 Director: Eugenio Marco  
 Director de escena: Antonello Madau-Díaz  
 Decorados: Pier-Luigi Pizzi, realizados por Sormani-Milán

**EXTRAORDINARIOS CONCIERTOS SINFONICO-VOCALES****1**

13\*/XII/81  
 PIERO CAPPUCILLI, barítono  
 Director: Eugenio Marco

**2**

6/II/82  
 MIRELLA FRENI, soprano  
 Director: Emil Tchakarov

**3**

11/II/82  
 MONTSERRAT CABALLÉ, soprano  
 JOSEP CARRERAS, tenor  
 Director: Daniel Lipton

# AMIGOS CANARIOS DE LA OPERA

## XV FESTIVAL DE OPERA DE LAS PALMAS

### 1982

## Teatro Pérez Galdós

28 / 30 ENERO / JANUARY / JANUAR

### LA BOHEME de Giacomo Puccini

Rodolfo: PETER DVORSKY  
Marcello: GINO QUILLICO  
Mimi: MONTSERRAT CABALLE  
Musetta: NATALIA TROITSKAYA  
Colline: A confirmar  
Schaunard: ENRIQUE SERRA  
Benoit: LUIS VILLAREJO  
Alcindoro: LUIS VILLAREJO  
Parpignol: A confirmar  
Sargento: A confirmar

Director de Escena: GIUSEPPE DE TOMASI  
Director de Orquesta: EUGENIO M. MARCO  
Director de la Coral Regina Coeli: CHANO RAMIREZ

3 / 5 FEBRERO / FEBRUARY / FEBRUAR

### TURANDOT de Puccini

Turandot: MONTSERRAT CABALLE  
Liú: ANDREE FRANCOIS  
Calaf: AMADEO ZAMBON  
Timur: A confirmar  
Ping: ENRIQUE SERRA  
Pang: ALDO MORONI  
Pong: FRANCI RICCIARDI  
Altom: JOSE MANZANEDA

Un mandarín: SANTI LAGUARDA  
Directo de Escena: GIUSEPPE DE TOMASI  
Director de Orquesta: EUGENIO M. MARCO  
Director de la Coral Regina Coeli: CHANO RAMIREZ

10 / 12 FEBRERO / FEBRUARY / FEBRUAR

### LA CENERENTOA de Gioacchino Rosini

Angelina: ALICIA NAFÉ  
Clorinde: M.<sup>a</sup> ANTONIA REQUEIRO  
Tisbe: ROSA M.<sup>a</sup> ISAS  
Don Magnífico: PAOLO MONTARSOLO  
Don Ramiro: EDUARDO GIMENEZ  
Dandini: ALBERTO RINALDI  
Alidoro: ANTONIO BORRAS

Director de Escena: PAOLO MONTARSOLO  
Director de Orquesta: ROBERTO ABBADO  
Director de la Coral Regina Coeli: CHANO RAMIREZ

17 / 19 FEBRERO / FEBRUARY / FEBRUAR

### LUCIA DI LAMMERMOOR de Gaetano Donizetti

Lord Enrique Asthon: ALBERTO RINALDI  
Lucía: ADELAIDE NEGRI  
Edgardo de Ravenswood: JUAN LLOVERAS  
Lord Arturo: MANOLO RAMIREZ  
Raimondo: DIMITER PETKOV  
Alisa: ISABEL GARCIA SOTO  
Normanno: MARIO GUERRA  
Director de Escena: FRANCESCO PRIVITERA  
Director de Orquesta: YOSIHNORI KIKUCHI  
Director de la Coral Regina Coeli: CHANO RAMIREZ

24 / 26 FEBRERO / FEBRUARY / FEBRUAR

### EL TROVADOR de Giuseppe Verdi

El Conde de Luna: MATTEO MANUGUERRA  
Leonora: ILONA TOKODY  
Azucena: MARGARITA LILOVA  
Manrico: BRUNO RUFO  
Ferrando: DIMITER PETKOV  
Inés: A confirmar  
Ruiz: JOSE MANZANEDA

Un viejo zíngaro: A confirmar  
Un mensajero: JOSE MANZANEDA  
Director de Escena: FRANCESCO PRIVITERA  
Director de Orquesta: NAPOLEONE ANNOVAZZI  
Director de la Coral Regina Coeli: CHANO RAMIREZ

3 / 5 MARZO / MARCH / MARZ

### SIMON BOCCANEGRA de Giuseppe Verdi

Simón Boccanegra: MATTEO MANUGUERRA  
María Boccanegra: ILONA TOKODY  
Jacopo Fiesco: DIMITER PETKOV  
Gabriele Adorno: JANOS NAGY  
Paolo Albiani: TOM HAENEN  
Pietro: SANTI LAGUARDA

Un Capitán: A confirmar  
Director de Escena: A confirmar  
Director de Orquesta: NAPOLEONE ANNOVAZZI  
Director de la Coral Regina Coeli: CHANO RAMIREZ

ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA



## II CONCURSO DE OBRAS DE POLIFONIA JUVENIL

### BASES

Primera. *Participantes.*—Puede participar en este concurso cualquier compositor español que no haya cumplido los treinta años de edad el 31 de diciembre de 1982.

Segunda. *Obras.*—Cada autor puede presentar hasta tres obras, las cuales reunirán los siguientes requisitos:

- a) Ser originales e inéditas.
- b) Duración máxima prevista de diez minutos.
- c) Esencialmente polifónicas. Podrán ir acompañadas hasta un máximo de diez instrumentos, preferentemente de metal y percusión.
- d) Responder en su lenguaje a las formas musicales de nuestro tiempo.
- e) Tener presente que va dirigidas a coros no profesionales juveniles (componentes menores de veinticinco años).

Tercera. *Plazo de presentación.*—Las obras se remitirán al Instituto de la Juventud y Promoción Comunitaria (calle José Ortega y Gasset, 71, Madrid-6) por cualquiera de los medios previstos en los artículos 65 y 66 de la Ley de Procedimiento Administrativo, antes de las veinticuatro horas del día 31 de diciembre de 1981, acom-

pañadas de los siguientes datos: Nombre y apellidos del autor, dirección, edad (fotocopia del documento nacional de identidad) y breve curriculum vitae.

Cuarta. *Premios.*—Se establecen los siguientes premios:

Primer premio, 100.000 pesetas y diploma.

Dos accésits, 50.00 pesetas cada uno y diploma.

Quinta. Las obras premiadas quedarán a disposición del Instituto de la Juventud y Promoción Comunitaria, a efectos de su posible publicación.

Sexta. *Jurado.*—El Jurado será nombrado por la Dirección General de Juventud y Promoción Sociocultural, entre relevantes personalidades del panorama musical español, a propuesta del Director Técnico de los Encuentros de Polifonía Juvenil.

El fallo del Jurado se hará público mediante Resolución de la Dirección General de Juventud y Promoción Sociocultural. La entrega de premios y el estreno de las obras premiadas, que serán recogidas en un disco-recuerdo, se efectuará en Cuenca, en abril de 1982, dentro de los actos finales del Encuentro de Polifonía Juvenil.

Septima. El Jurado puede declarar desierto cualquiera de los premios establecidos.

## CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION «SIMON BOLIVAR» EN OCASION DEL BICENTENARIO DE SU NACIMIENTO

### BASES

1. La Corporación de Desarrollo de la Región Zuliana (CORPOZULIA), en colaboración con la Comisión Nacional del Bicentenario de Simón Bolívar, ha decidido patrocinar un Concurso Internacional de Composición.
2. El tema del Concurso es libre, para obra sinfónica, coral o sinfónico-coral, con duración de por lo menos 20 minutos.
3. Habrá un primer premio de US\$ 20.000 y dos menciones de US\$ 10.000 cada una.
4. Las partituras concursantes se enviarán o entregarán, bajo seudónimo, en las Oficinas de Corpozulia en Ed. Corpozulia, Piso 10, Avenida Bella Vista, Maracaibo 4001, Venezuela; o en Torre Phelps, Piso 9, Plaza Venezuela, Caracas 1050, Venezuela; o en las representaciones diplomáticas y consulares de Venezuela en el exterior. La identidad del compositor y su dirección se indicará en sobre sellado anexo.
5. Las obras se recibirán hasta el 24 de abril de 1982, para ser examinadas por un jurado Internacional conformado de cinco miembros, de forma de anunciar el veredicto el 24 de julio de 1982.
6. Corpozulia se encargará de la producción de las partituras ganadoras, de manera que junto con tres obras comisionadas al efecto sea estructurado un Concierto Homenaje a Bolívar (para las orquestas que en Iberoamérica y el resto del mundo deseen participar).
7. Si el ganador del Concurso es Director, dirigirá su obra premiada en el Concierto de Gala de Maracaibo, el miércoles 20 de julio de 1983.
8. Los derechos sobre las obras serán de Corpozulia.
9. La Orquesta Sinfónica de Maracaibo y la Orquesta Sinfónica Venezuela de Caracas, participarán activamente en el proceso de preparación y realización del Concurso.
10. Lo no contemplado en estas bases será resuelto por la Presidencia del Corpozulia.

### SECRETARIA:

CORPOZULIA / Apartado Postal 1153 - Telex 61101 Corzu  
Ve - Maracaibo 4001  
Torre Phelps, Piso 9 - Telex 21646 Corca  
Ve - Caracas 1050 - Venezuela

---

**CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLIN  
DE INDIANAPOLIS**

6 al 19 de septiembre de 1982 - INDIANAPOLIS (EE. UU.)

Edad: 18 a 30 años.

Secretaría:

**INTERNATIONAL VIOLIN COMPETITION OF  
INDIANAPOLIS**

320 North Meridian, Suite 511  
Indianapolis, Indiana 46204  
United States of America

---

**CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO**

10 al 13 de diciembre de 1981 - PARIS (Francia)

Secretaría:

**CONCOURS INTERNATIONAL DES MAITRES DU  
CHANT FRANÇAIS**

Irène Bonneau  
Secrétaire Générale de l'U. P. M. C. F.  
17, rue Wauthier  
78100 Saint-Germain-En-Laye

---

**VIII CONCURSO INTERNACIONAL  
DE ORGANO**

**«GRAN PREMIO DE CHARTRES»**

23 de agosto al 19 de septiembre de 1982

Secretaría:

**GRAND PRIX DE CHARTRES**

75, rue de Grenelle  
75007 PARIS (Francia)

---

**II CONCURSO INTERNACIONAL  
PARA JOVENES VIOLINISTAS**

7 al 17 de octubre de 1982 - LUBLIN (Polonia)

Edad: El concurso se divide en dos apartados:

Violinistas de 16 años máximo

Violinistas de 19 años máximo

Secretaría:

**JACEK USSOWSKI (Director)**

20-76 Lublin, ul. Krakowskie Przedmiescie 55  
POLAND

---

**VII CONCURSO INTERNACIONAL  
DEL FESTIVAL DE TOULON**

22 al 28 de mayo de 1982 - TOULON (Francia)

Disciplina: FAGOT

Edad: de 18 a 30 años

Secretaría:

**CONCOURS INTERNATIONAL DU FESTIVAL  
DE MUSIQUE DE TOULON**

Palais de la Bourse  
Avenue Jean-Moulin  
F-83000 TOULON

---

---

**XV CONCURSO INTERNACIONAL  
PARA CONJUNTOS DE CAMARA**

14 al 18 de abril de 1982 - COLMAR (Francia)

Disciplina: Quinteto de viento (flauta, oboe, clarinete,  
fagot y trompa).

Edad: Media de 35 años. Solo unos de los miembros del  
grupo puede tener 40 años. La suma de las edades de  
los componentes del quinteto, no puede superar los  
175 años.

Secretaría:

**OFFICE DE TOURISME**

4, rue d'Unterlinden  
F-68000 COLMAR

---

**«CIUDAD DE PORTSMOUTH»  
CONCURSO INTERNACIONAL  
PARA CUARTETOS DE CUERDA**

26 de marzo-1 abril de 1982

Portsmouth (Inglaterra)

**INTRODUCCION**

Este segundo concurso internacional de cuartetos de  
cuerda de la ciudad de Portsmouth se celebrará en la Sala  
de Conciertos de la Biblioteca Central y el Guildhall de  
Portsmouth, Inglaterra, desde el 26 de marzo hasta el  
1 de abril de 1982.

El señor Yehudi Menuhin es el Director Artístico y ac-  
tuará como presidente del jurado. El profesor Yfrah  
Neaman es el Consultante Artístico y ambos estarán apo-  
yados por el profesor Sidney Griller, miembros del Co-  
mité Directivo.

La finalidad del concurso, que se celebra cada tres  
años, es descubrir y estimular a jóvenes de gran talento  
y dar a los cuartetos premiados la oportunidad de reci-  
tales públicos. También proporcionar a todos aquellos  
que tomen parte, una experiencia directa sobre la alta  
calidad de sus contemporáneos, así como estimular en su  
trabajo a los concursantes y a sus profesores.

**PREMIOS**

El jurado tendrá a su disposición un total de £ 11.825  
en la siguiente forma:

- 1.º El premio de la Ciudad de Portsmouth de £ 4.500
- 2.º El premio donado por IBM £ 3.000
- 3.º El premio donado por Schroder Life de £ 1.500
- 4.º £ 1.200
- 5.º £ 750

El premio Menuhin £ 500

El premio de la audiencia. Este premio ha sido dona-  
do por The London and South of England Building So-  
ciety de £ 375.

Se dará el Premio de Menuhin al cuarteto de cuerdas  
con aptitudes más prometedoras y el público que asista a  
la sesión final concederá el premio de la audiencia. Los  
premios concedidos por el jurado estarán basados en las  
actuaciones en todas las etapas.

Se ha acordado con las autoridades británicas que el  
dinero del premio pueda ser transferido a cualquier país  
del mundo.

---

## OBLIGACIONES

Los ganadores del primero y segundo premio tocarán en el concierto final en el Guildhall, Portsmouth, el 31 de marzo de 1982. Los ganadores del primer premio también darán un recital en el Hexagon, Reading el 2 de abril y en el Wigmore Hall, London el 4 de abril de 1982. Se arreglará una gira a lo largo del Reino Unido durante la siguiente temporada de conciertos y así mismo unos conciertos en el extranjero.

Los otros ganadores darán los siguientes recitales durante el período 1-3 de abril de 1982:

Los ganadores del segundo premio - Warminster Arts Club.

Los ganadores del tercer premio - Bournemouth Chamber Music Society.

Los ganadores del cuarto premio - St Edmunds Arts Centre, Salisbury.

Los ganadores del quinto premio

## REGLAS

1. El concurso se limita exclusivamente a cuartetos de cuerdas.
2. El 1 de mayo de 1982 se aceptarán las aplicaciones enviadas por músicos de todas las nacionalidades con la condición de que la suma de las edades de los compositores del grupo no exceda de los cuarenta y cinco. La hoja de solicitud, debidamente rellena en inglés, hay que devolverla al administrador del concurso para que llegue a sus manos antes del día de febrero de 1982.
3. Se cobrará a cada grupo una cuota de participación de £ 40 que no deberá mandarse hasta que el comité admita la aplicación. La decisión del comité se considera definitiva.
4. Los documentos citados a continuación deben ser incluidos con la aplicación:
  - a) Copia de la partida de nacimiento o documento oficial similar, confirmando la fecha y lugar de nacimiento de cada candidato.
  - b) Curriculum vitae con información de estudios, premios, diplomas, y conciertos recientes del conjunto.
  - c) Dos referencias profesionales.
  - d) Dos fotografías recientes de conjunto (si es posible).
5. Los concursantes serán informados de la aceptación o rechazo de sus aplicaciones antes del 10 de febrero de 1982.
6. El Comité organizador se reserva el derecho de pedir a los concursantes que manden una grabación magnetofónica con sus interpretaciones.
7. El concurso está dividido en tres etapas: dos de eliminación y una final.
8. El orden de actuación de los conjuntos será decidido por votación.
9. Se exigirá a cada conjunto la preparación de cinco obras como está indicado en el programa.
10. El Jurado estará compuesto de músicos de distintas nacionalidades.
11. Los premios se darán durante el concierto final que se celebrará en el Guildhall de Portsmouth el miércoles 31 de marzo de 1982. Los dos primeros ganadores quedarán comprometidos para participar en el concierto. Cada uno interpretará un cuarteto completo durante la primera parte.
12. Al entrar en el concurso los conjuntos sobreentienden que si ganan un premio estarán comprometidos a reunirse con los otros conjuntos ganadores para formar un conjunto de cámara que actuará —sin honorarios— durante la segunda parte del concierto final.
13. Se espera que los conjuntos premiados que participen en los conciertos públicos como se ha especificado en este folleto, cumplan con estos acuerdos y que actúen, sin recibir honorarios, como parte del premio; aunque se les pagarán todos los gastos de viaje y de subsistencia.
14. Se ha comisionado un cuarteto de cuerda de un solo movimiento, exclusivamente para la segunda etapa eliminadora del concurso. La partitura y las partes serán proporcionadas a los conjuntos cuando lleguen a Portsmouth el viernes 26 de marzo de 1982.
15. Se celebrarán todas las etapas de concurso en público.
16. El comité se reserva el derecho de permitir que se emita por radio o que se televisé cualquier etapa del concurso.
17. Cualquier concursante o cualquier otra persona por parte del concursante que pretenda comunicar con cualquier miembro del jurado podría ser descalificado.
18. No se admitirá correspondencia alguna para tratar de las decisiones del jurado ya que éstas han de considerarse definitivas.
19. Se procurará alojamiento gratuito para todos los concursantes en el hostel de estudiantes más moderno de la ciudad y se proporcionarán comidas gratuitas ya en las oficinas cívicas, o en el Guildhall. Los concursantes deberán pagar sus gastos de viaje de ida y vuelta a Portsmouth.
20. Los concursantes estarán invitados como huéspedes de la ciudad de Portsmouth durante todo el período del concurso (26 marzo-1 abril, 1982).
21. El comité no se hace responsable de los daños o la pérdida de los instrumentos musicales de los concursantes durante su estancia en Portsmouth, a menos que esto sea ocasionado por descuido del comité. Por lo tanto, los concursantes han de obtener una póliza de seguro personal y de bienes.
22. El Comité se entenderá únicamente con el ganador y no pagará comisión ni gastos; ni tampoco negociará con sus agentes o socios.
23. Habrá instalaciones para ensayar y también se facilitarán atriles.
24. Las obras elegidas por los conjuntos y declaradas en la hoja de solicitud son definitivas y no se pueden sustituir durante el concurso.
25. Los ganadores del primer premio de este concurso quedan excluidos de participar de nuevo.

## SECRETARIA:

Mr Dennis Sayer  
Competition Administrator  
Civic Offices  
Guildhall Square  
Portsmouth PO12AL  
England





«Cancionero de la Catedral de Segovia». Textos poéticos castellanos. Edición de Joaquín González Cuenca. Museo de Ciudad Real. Ciudad Real, 1980.

«Aurelio Verde Carmona». Antología de sevillanas. Biblioteca de temas sevillanos. Sevilla, 1980.

«Linton E. Powell». A History of Spanish Piano Music. Indiana University Press. Bloomington, 1980.

«Joaquín Díaz». Cien temas infantiles. Centro Castellano de Estudios Folklóricos. Valladolid, 1981.

«La Bohème». Libreto original en italiano. Traducción al castellano, estudio y comentarios: Roger Alier. Ediciones Daimon. Barcelona, 1981.

«Don Carlo». Libreto en italiano y traducción castellana, estudio y comentarios de Roger Alier. Daimon. Barcelona, 1981.

«Tosca». Libreto en italiano y traducción castellana, estudio y comentarios de Roger Alier. Daimon. Barcelona, 1981.

«La Traviata». Libreto en italiano y traducción castellana, estudio y comentario de Roger Alier. Daimon. Barcelona, 1981.

«Mariano Pérez». El universo de la música. Sociedad General Española de Librería, S. A. Alcobendas, 1980.

«J. Doménech Part». Introducción al mundo de la música. Daimon. Barcelona, 1980.

«Los Vihuelistas». Luys de Narváez. Transcripción Rodrigo de Zayas. Colección Opera Omnia. Editorial Alpuerto. Madrid, 1981

«Cancionero de Uppsala». Transcripción de Rafael Mitjana. Estudio introduc-

torio sobre la poesía y la técnica musical por Leopoldo Querol Rosso. Instituto de España. Madrid, 1980.

«Música Barroca Española». Volumen VI. Teatro Musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1981.

«Damaso García Fraile». Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Salamanca. Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial. Cuenca, 1981.

«Vicente Rodríguez». Peces per a orgue sobre el Pange lingua Espanyol. Transcripción y estudio de Dionisio Preciado. Instituto Valenciano de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1981.

«Revista de Musicología». Vol. IV. 1981, núm. 1. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1981.

«Roger Prevel». La música y Federico Mompou. Plaza y Janés. Barcelona, 1981.

«Rosa María Kucharski». La música, vehículo de expresión cultural. Cultura y comunicación. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Madrid, 1981.

«Roger Evans». Como leer música. Edal. Madrid, 1981.

«Robert J. Snow». The extant music of Rodrigo de Ceballos and its sources. Detroit Studies in Music Bibliography. Detroit, 1980.

«Robert J. Snow». The 1613 Print of Juan Esquivel Barahona. Detroit Monographs in Musicology. Detroit, 1978.

«Rodrigo de Zayas». Orígenes de la Opera. Contribuciones arábigo-andaluzas. Sevilla, 1981.

CLAUDIO PRIETO: Concierto I. Coplas de Jorge Manrique. JOSE GARCIA ROMAN: Elocuencias, La sarta. JOAN GUINJOAN: Gic 1979. Per l'Esperança. JOSE LUIS TURINA: Crucifixus. Epílogo del misterio. Conjunto de Cámara. Manuel Carra, clave; Esperanza Abad, soprano; Francisco Guerreño, piano y clave. Director: José María Franco Gil.

RCA RL-35335

DOMENICO SCARLATTI: Nueve Sonatas. Andalucía en el Barroco. Eva Vicens, clave.

Discos Hemisferio H-1032

GRUPO DE METALES DE RTVE: Obras de Purcell, Adson, Soler de la Vega, Gabrieli, Mozart, Händel, Stefani, Palestrina.

Damitor 46 EPE

LUIS MILAN: El Maestro (1535). LUIS DE NARVAEZ: Los seys libros del Delphin de Música. Juliam Bream, laud.

RCA RL-13435

MUSICA TRADICIONAL CASTELLANA: El cancionero burgalés. Homenaje a Antonio José. Grupo Orégano.

Guimbarda DD 22043-44

MUSICA PER A PIANO: Vol. I. Obras de Granados, Mompou, Gerhard, Viñés, Montsalvatge y Pueyo. Antoni Besses, piano. Antología histórica de la música catalana.

Edigsa 01L 0081

FERNANDO SOR: Sonata en do mayor Op. 22. Sonata en do mayor Op. 25. Pepe Romero, guitarra.

JOSE FERRER: 12 Sonatas Almudena Cano, piano.

ETNOS 02-A-IX

MARIANA MARTINEZ: Concierto para clave en la mayor. Sinfonía en do mayor. María Teresa Chenlo, clave. Orquesta de cámara Española. Director: Víctor Martín.

ETNOS 02-A-XI

POLIFONIA RELIXIOSA Y PROFANA: Seculo XVI. Coro de Cámara «Ars Musicae» de Pontevedra. Directora: Margarita Guerra.

Ruada R-133-D

XAVIER BENGUEREL: Concierto para violoncello. Quasi una fantasía. Astral. Concierto para percusión. Raíces hispánicas. Orquesta Sinfónica de la Radio del Norte de Alemania, Hamburgo. Director Rudolf Kelterborn.

EMI 165-021734/35

CLAUDE DEBUSSY: Pour le piano. Estampes. LEO-NORA MILA: Imatges. Rondó. Nocturn. Tocata.

AUVI, SA. AV 287

MANUEL CANALES: Cuartetos. Cuarteto Hispánico-Numen.

ETNOS 02-A-X

PLACIDO DOMINGO Y NI-NOS CANTORES DE VIENA: Ave María de Schubert y varios. Orquesta Sinfónica de Viena. Director Helmut Froschaner.

RCA RL-30469

JUAN DE ANCHIETA: Opera omnia.  
Estudio técnico estilístico y transcripción de Samuel Rubio.  
Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1980

Si tenemos en cuenta que Juan de Anchieta (C. 1462-1523), es uno de los escasos polifonistas sagrados españoles de fines del siglo xv (junto a Pedro Escobar, Francisco Peñalosa y Alonso de Alba), cuya obra ha llegado hasta nosotros, resulta extraño que no haya tenido hasta ahora una edición monográfica y correcta.

Anglés había publicado sus dos misas (por cierto Rubio ha señalado que una de ellas gira en torno al famoso tema de la canción «L'homme armé»), en «La música en la corte de los Reyes Católicos», y Juan Bautista Elústiza y Gonzalo Castrillo, una «Salve» y dos motetes en su «Antología musical» (Barcelona, 1932). Otros autores, como Barbieri, Pedrell, Juan Urteagam Donostia, Stevenson y Albert Cohen, habían transcrito total o parcialmente, publicándolas o no, algunas de sus piezas. Pero faltaba la edición integral, con un estudio a fondo de las obras, que fijase la verdadera importancia de la aportación de Anchieta en

una época de gran florecimiento de la polifonía franco-flamenca.

Tal empresa fue gestada a impulsos del Centro de Iniciativas Turísticas de Tolosa, con el patrocinio de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. Y nadie más indicado que Samuel Rubio, profundo conocedor de nuestra polifonía clásica, para llevar a cabo la labor de acopio de datos, señalamiento de las fuentes donde se halla la música del compositor vasco, descripción de las mismas y de los restantes autores que incluyen estudio y transcripción de las obras. La producción conocida de Anchieta (Salinas, por ejemplo, nos habla de una misa que se ha perdido), es bastante breve, exactamente dieciséis piezas, pero de todas ellas hace Samuel Rubio un detallado estudio técnico (formal, temático, estilístico), que facilita su comprensión y cualquier pormenor sobre las mismas. Sigue un apéndice en el cual Samuel Rubio recoge ocho obras más, piezas que él muy fundamental-

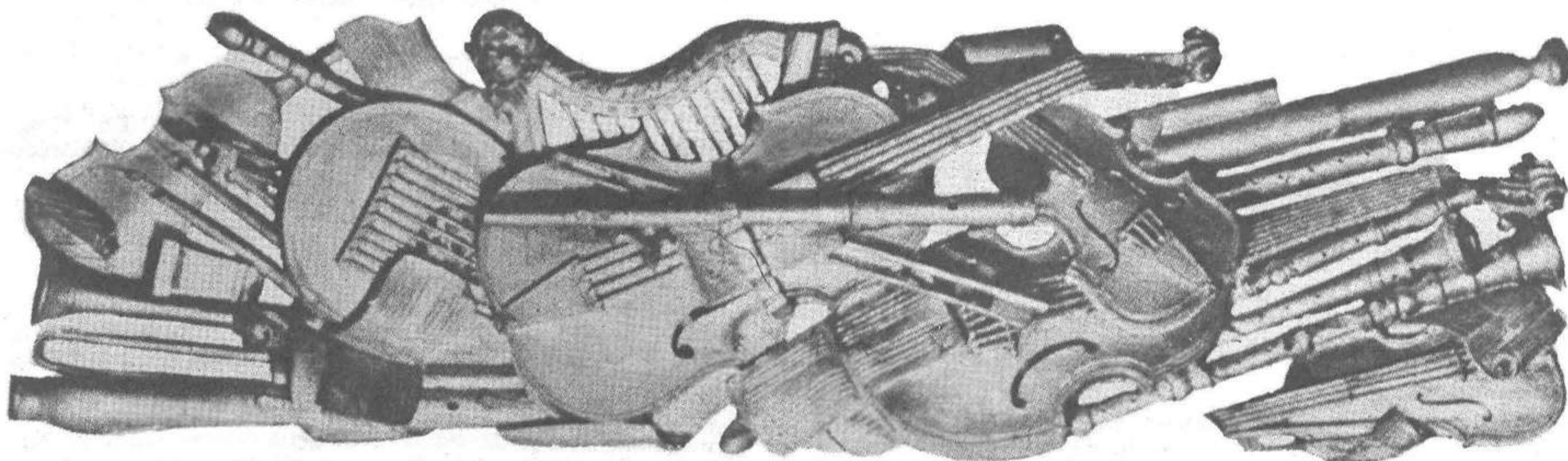
mente, atribuye a Juan de Anchieta.

En el último capítulo, con su habitual claridad expositiva, el ilustre musicólogo leonés valora el papel español en la música litúrgico-polifónica europea a fines del siglo xv y comienzos del xvi, en el que Anchieta debe ocupar un puesto de honor por su sobriedad, robustez técnica y acendrada religiosidad.

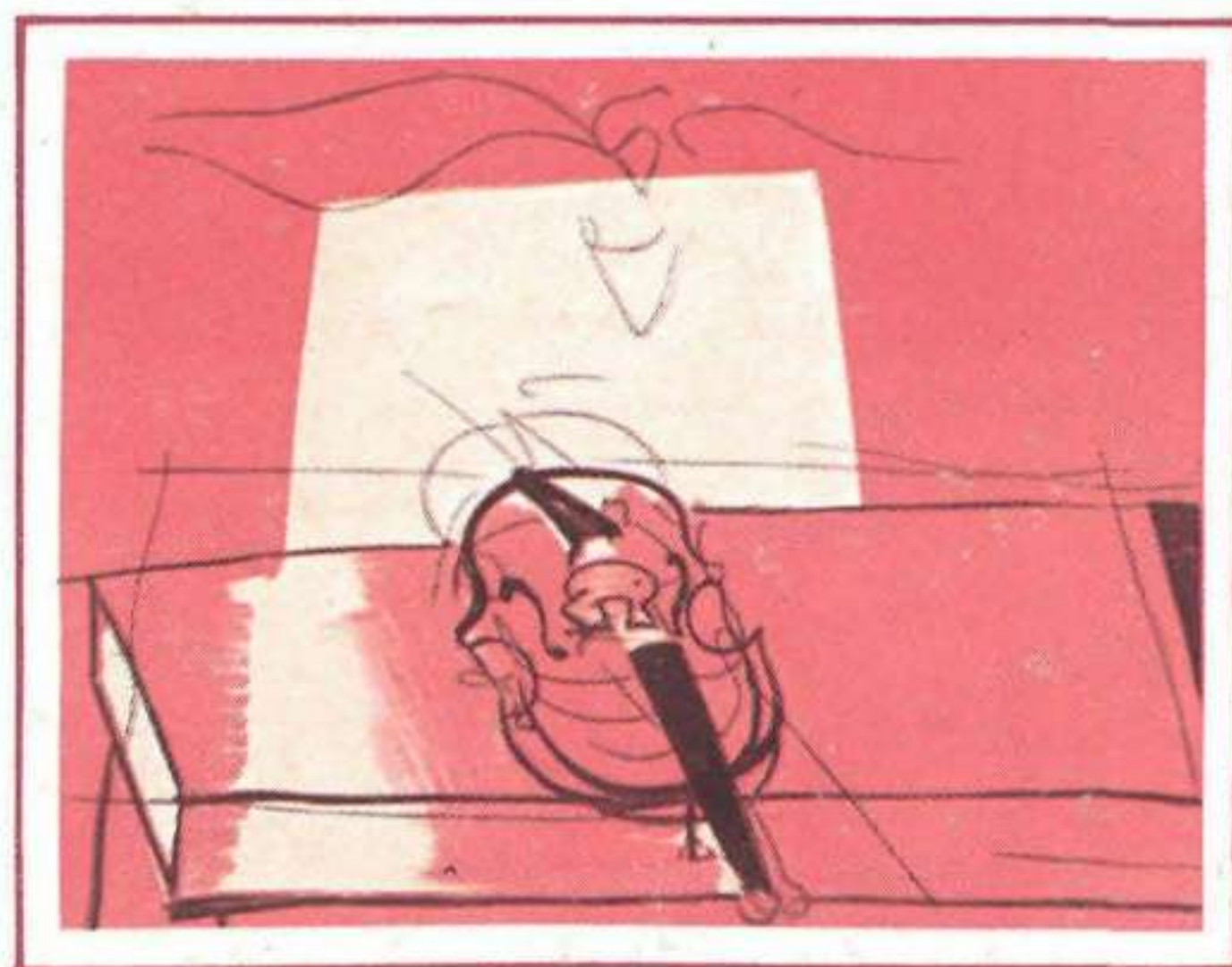
Samuel Rubio incluye finalmente la parte musical, con su transcripción de las obras de Anchieta (salvo las canciones «Con amores, mi madre» y «Dos ánades, madre», del Cancionero de Palacio, transcritas por José Rey).

El volumen tiene cerca de doscientas páginas tamaño folio y va precedido por unos apuntes biográficos de Imanol Elías Odriozola, quien está al frente de la restaurada casa de Anchieta, en Azpeitia, bello palacio renacentista en estilo mudéjar, frente a la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreause, de la que él fuera rector.

Fue el músico vasco hombre muy apreciado en su tiempo, gozando de las prebendas que le dieron sus cargos como cantor y capellán de los Reyes Católicos, maestro de capilla del príncipe Don Juan y más tarde, a partir de 1504, de Doña Juana la Loca. De noble y vieja familia oñacina, con solar en Urrestilla, cerca de Azpeitia, Anchieta estaba emparentado con los Loyola y a su linaje pertenecieron el célebre y miguelangelesco escultor de la catedral de Jaca, y el fundador de Sao Paulo y apóstol del Brasil, que ostentaron idéntico apellido. El padre Eugenio de Urriarte, el siglo pasado, y Enrique Jordá, hace cosa de dos años, estudiaron ampliamente la vida de este ilustre compositor, cuya música, a veces tan próxima a la de Tomás Luis de Victoria en su ceñida expresividad y hondo dramatismo, ha pasado a ser patrimonio de todos gracias al meritorio y definitivo trabajo del padre Samuel Rubio.







Raoul Dufy. El violín Rosa, 1948  
(Colección particular-París)