

MUSICA

en *España*

BOLETIN DE INFORMACION MUSICAL

10



Z-175

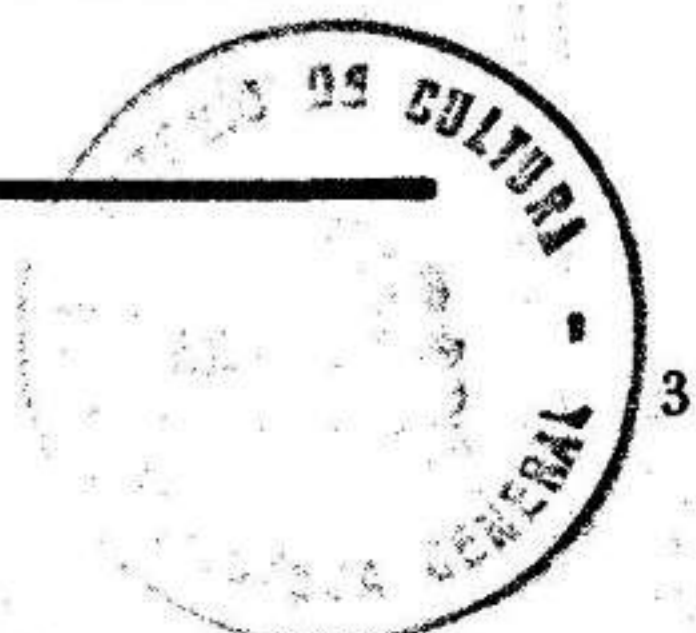


Sumario

<i>Actividad Estatal</i>	4
<i>Una conversación con el D. Gral. de Música y Teatro</i>	6
<i>En el centenario de Joaquín Turina «Los Zortzicos de un Sevillano», por J. Luis García del Busto</i>	10
<i>Joaquín Turina: Al hilo del primer centenario, por A. Ruiz Tazara</i>	11
<i>Opera moderna y dramas musicales en fase decisiva de desarrollo, Dr. H. Danuser</i>	13
<i>Asociación de alumnos y amigos del maestro Conrado del Campo</i>	16
<i>I Congreso de bibliografía y documentación musical</i>	20
<i>El clasicismo interpretado con instrumentos originales, por Jaap Schröder</i>	22
<i>Juventudes Musicales</i>	25
<i>Convocatorias</i>	26
<i>Novedades Editoriales y Discográficas</i>	40

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.

Boletín Informativo «Música en España»
Publicación: Dirección General de Música y Teatro (Ministerio de Cultura)
Redacción: Subdirección Gral. de Ordenación de la D.G.M.T. - Ministerio de Cultura, Planta 6.^a
P.º de la Castellana, 109 - Madrid-16 (Teléfono: 455 50 00 (Ext. 2228))



ORDEN de 1 de marzo de 1982 por la que se convoca el segundo concurso público para la concesión de ayudas a la creación musical y teatral.

Ilmos. Sres.: Dentro de la política general de apoyo al autor, al Ministerio de Cultura se propone seguir prestando especial atención al fomento de la creación artística en el área musical y teatral. En este sentido, la concesión de medios económicos a los autores, especialmente a los jóvenes, les ha permitido concentrar una mayor atención y tiempo a su labor creadora, sin que esto reduzca el propósito del Ministerio de que esta convocatoria esté abierta a todos los autores españoles, sin exclusión alguna.

En virtud de lo expuesto, he tenido a bien disponer:

Artículo 1.º. Se convocan veinticuatro ayudas, hasta un máximo de 500.000 pesetas cada una, para la creación musical y teatral en los diversos campos de la composición musical y la creación teatral.

Art. 2.º. Podrán optar a dichas ayudas todos los españoles que, con cierta experiencia y la preparación suficiente, deseen realizar un trabajo en cualquiera de los campos citados.

Art. 3.º. Los candidatos deberán presentar su solicitud en el Registro General del Ministerio de Cultura, en cualquiera de sus Delegaciones o en las oficinas que prevé la Ley de Procedimiento Administrativo, antes de transcurrir tres meses, contados a partir de la publicación de la presente Orden. A las solicitud, dirigida a la Dirección General de Música y Teatro, deberán unir los siguientes documentos:

- a) Fotocopia del documento nacional de identidad.
- b) Cinco copias del «curriculum vitae» con indicación de los estudios realizados, actividades profesionales desempeñadas, publicaciones y demás méritos que se presuman relevantes a efectos de este concurso.
- c) Cinco copias del proyecto explicativo del trabajo que se propone realizar, en el que se anuncie el tema, estructura de la obra y propósito de la misma.
- d) Cinco copias de una muestra del trabajo para el que se solicita la ayuda, con una extensión no superior a dos folios o a dos hojas de papel pautado.

Art. 4.º. La composición del Jurado para la selección de los proyectos a los que deberá concederse ayudas, en función de su mayor interés y garantía de calidad, así como por la incidencia que pudiera tener en el desarrollo de la vocación musical o teatral de su autor, será la siguiente:

Presidente: El Director General de Música y Teatro.

Diez Vocales nombrados por la Ministra de Cultura a propuesta del Director General de Música y Teatro.

Secretario, sin voto, El Subdirector General de Fomento de Actividades de la Dirección General de Música y Teatro.

Art. 5.º. Los miembros del Jurado no podrán delegar su representación.

Art. 6.º. El Jurado podrá declarar desierta total o parcialmente la adjudicación de las ayudas. De acuerdo con la entidad, importancia y amplitud de los proyectos, el Jurado podrá determinar la cuantía de la ayuda, dentro del límite fijado.

Art. 7.º. El devengo de las ayudas se efectuará en un 50 por 100 al ser concedidas y el restante 50 por 100 a la entrega del trabajo. La entrega de la segunda cantidad está supeditada a la decisión del Jurado sobre la adecuación del trabajo presentado al proyecto y su suficiente nivel de calidad.

Art. 8.º. Los autores se comprometen a terminar sus trabajos en el plazo de un año a partir de la concesión de la ayuda. Dentro de dicho plazo deberán entregar en el Registro General del Ministerio de Cultura, sus Delegaciones o en las oficinas que prevé la Ley de Procedimiento Administrativo, dos ejemplares de sus trabajos, paginados, encuadernados y, en su caso, con los textos mecanografiados. El incumplimiento de estas obligaciones determinará la anulación de la ayuda y la consiguiente devolución de lo ya percibido.

Art. 9.º. El disfrute de estas ayudas es incompatible con el simultáneo de cualquier otra, sea de Entidad pública o privada, para el mismo trabajo.

Art. 10. Los autores conservan los derechos de propiedad de sus trabajos. En sus solicitudes se comprometerán a la mención de esta ayuda en el caso de su publicación, ejecución o representación.

Art. 11. La concurrencia a esta convocatoria supone la aceptación de las bases de la misma.

Art. 12. Los miembros del Jurado tendrán derecho a percibir las dietas previstas al efecto por las disposiciones vigentes, así como al abono de los trabajos de estudio y selección y de los gastos que se ocasionen por locomoción.

MEDALLAS DE ORO AL MERITO EN LAS BELLAS ARTES

Su Majestad el Rey Don Juan Carlos ha presidido la entrega de las Medallas de Oro al Mérito en las Bellas Artes correspondientes a 1981.

Teresa Berganza, Alicia de Larrocha y Pilar López, junto a Regino Sainz de la Maza, a título póstumo, han sido galardonados como reconocimiento a su labor en el desarrollo del arte musical.

ORDEN de 14 de mayo de 1982 por la que autoriza al Banco de Crédito Industrial para conceder créditos a las Empresas incluidas en los sectores teatral y musical.

Excmo. e Ilmo. Sres.: El Consejo de Ministros, en su reunión del día 30 de abril de 1982, adoptó un acuerdo autorizando al Banco de Crédito Industrial para conceder créditos a las Empresas incluidas en los sectores teatral y musical. En virtud de dicho acuerdo,

Este Ministerio ha tenido a bien disponer:

Primero.— Se autoriza al Banco de Crédito Industrial para conceder créditos a personas o Entidades de los sectores teatral y musical.

Segundo.—Estos créditos tendrán las siguientes finalidades:

a) Para financiar inversiones en instalaciones fijas, dentro del territorio nacional, en salas de representación teatral, salas de conciertos y auditorios.

b) Para financiar la producción teatral y musical.

Tercero.—Las condiciones de los créditos serán las siguientes:

a) *Cuantía.*

— En instalaciones fijas, hasta el 70 por 100 de las inversiones totales, con deducción de las subvenciones oficiales, si las hubiere.

— En producción, hasta el 70 por 100 del coste previsto de la producción y de mantenimiento de ésta en cartel hasta un máximo de treinta días.

b) *Plazo.*

— En instalaciones fijas, hasta siete años, contados desde la fecha de formalización.

— En producción, hasta un año, contado también desde la fecha de formalización.

c) *Garantía.*

— Podrá ser cualquiera de las admitidas en derecho, siempre que sea suficiente, a juicio exclusivo del Banco de Crédito Industrial.

En todo caso, a la amortización de los préstamos otorgados al amparo de la presente disposición, así como al pago de los intereses correspondientes, se hallarán afectadas de derecho, sin necesidad de la formalización de documento alguno, cuantas subvenciones haya de percibir el prestatario del Ministerio de Cultura por cualquier concepto. A este efecto, el Ministerio, ante de realizar cualquier entrega, deberá obtener la conformidad del Banco de Crédito Industrial.

d) *Tipo de interés.*

— El tipo de interés y las demás condiciones serán idénticos a los establecidos para la línea industrial general, regulada por la Orden del Ministerio de Economía y Comercio de 1 de marzo de 1982.

Cuarto.—Para la tramitación de estos créditos será necesario el informe previo de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, en el que se acredite que la finalidad del proyecto para el que se solicita el crédito está amparada por la presente disposición.

REAL DECRETO 1194/1982, de 28 de mayo, por el que se equiparan determinados títulos expedidos por los Conservatorios de Música.

La Ley de Educación, en su artículo ciento dos, apartado b), establece que la titulación mínima para los profesores de Bachillerato es la de Licenciado, Ingeniero o Arquitecto. Igualmente, el artículo ciento doce de la citada Ley determina como condición indispensable para acceder a los Cuerpos de Catedráticos y de Profesores Agregados de Bachillerato, estar en posesión del título de Licenciado Universitario.

Por su parte, la vigente Reglamentación General de Conservatorios de Música, aprobada por Decreto de diez de septiembre de mil novecientos sesenta y seis («Boletín Oficial del Estado» del veinticuatro de octubre), reconociendo asimismo los derechos que amparan las situaciones previstas en sus disposiciones transitorias cuarta y quinta, establece como requisito necesario para ejercer la enseñanza musical, en Centros públicos y privados, la posesión del título de Profesor expedido por los Conservatorios de Música.

Dado que el artículo veinticuatro de la Ley General de Educación incluye la Formación estética, con especial atención a Dibujo y Música como materia común del Plan de Estudios del Bachillerato, y con el fin de que estas materias puedan ser impartidas en las mismas condiciones que el resto de las que integran el vigente Plan de Es-

tudios se hace preciso, por lo antes expuesto, equiparar determinados títulos expedidos por los Conservatorios de Música a los de Licenciado Universitario.

En su virtud, con informe de la Junta Nacional de Universidades, a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día veintiocho de mayo de mil novecientos ochenta y dos.

DISPONGO:

Artículo único.—A los efectos de impartir la docencia de las enseñanzas musicales en Centros públicos y privados, para la que se exija la titulación académica prevista en los artículos ciento dos, ciento doce y concordantes de la Ley General de Educación, así como para el acceso a los Cuerpos docentes correspondientes, se declaran equiparados al título de Licenciado Universitario los títulos de Profesor Superior a que se refiere el artículo diez, d), del Decreto dos mil seiscientos dieciocho/mil novecientos sesenta y seis, de diez de septiembre, sobre Reglamentación General de los Conservatorios de Música, los títulos profesionales de la especialidad correspondiente expedidos por estos mismos Centros según el Decreto de quince de junio de mil novecientos cuarenta y dos («Boletín Oficial del Estado» de cuatro de julio) y los Diplomas de Capacidad correspondientes a Planes de Estudios anteriores.

UNA CONVERSACION CON EL DIRECTOR GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

El actual Director General de Música y Teatro antes de ser nombrado responsable de la política musical española, ejerció como Presidente de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, y también lo fue de la Sociedad de Amigos de la Opera de su isla natal. Esta condición le hace ser perfecto conocedor de los problemas de la música española desde la doble vertiente de administrado y administrador. Juan Cambreleng no es extraño a las dificultades que el cultivo y difusión del hecho musical por toda nuestra geografía, supone, y conoce de la larga y esperanzada gestión en búsqueda de la subvención salvadora e imprescindible para el desarrollo de la actividad musical.

Como inicio de esta amigable charla sería interesante conocer cual es la visión que tiene, de los problemas de la música española, ahora que está al otro «lado» de la mesa.

Yo la música la conozco primero como Presidente de una de las Filarmonías más antigua de España, con más de cien años de actividad únicamente suspendida durante el obligado período de la Guerra Civil, y también por la Sociedad de Amigos de la Opera de Las Palmas. Conocía la Administración desde fuera. Conocía la lucha por la subvención, y pensaba en la carencia por parte de la Administración de una conciencia de la problemática musical, viéndolo desde afuera, pero cuando estás dentro te das cuenta de que esa conciencia existe, que lo que no existe son los medios y las posibilidades ágiles de respuesta a estos problemas. Es evidente que el Ministerio de Cultura es creado a partir de una medida política del año 77, refundiendo una serie de Direcciones Generales, pero sin existir, en apariencia, una conciencia exacta de lo que debe ser un Ministerio de Cultura: su función, su necesidad, su fuerza, etc. Este fue uno de los problemas planteados por mí antes de hacerme cargo de esta Dirección General, en unas jornadas que hubo en el Ateneo sobre cultura.

Sí, ya sabemos que los medios son siempre escasos, pero la Administración tendrá que buscar otros caminos

para potenciar la cultura, sin esos medios. ¿Qué habría que hacer?

Habría que jugar en dos campos; primero tiene que reforzar los medios, conseguir los fondos públicos necesarios, y para esto se tienen que dar cuenta a nivel de Gobierno de que el Ministerio de Cultura a de ser tratado decentemente, y como segundo campo de acción, partiendo de una mayor disponibilidad de medios y con una mayor imaginación, despertar la conciencia social de apoyo a la cultura, es decir, que la gente sea consciente de que la cultura es tan necesaria como cualquier otro servicio que el Estado pueda darle, y que al mismo tiempo es esta misma sociedad la que tiene que colaborar en el mantenimiento de esta cultura, en definitiva sufragarla.

Es cierto que la sociedad recibe una cultura que en muchas ocasiones ni le interesa, y que además no se preocupa de mantener. En España se vive de la pequeña subvención estatal, en un sistema económico capitalista. No estamos ni en la estatalización cultural de los países socialistas, ni en el libre mercado de los países de nuestro mismo modelo económico. Esto ha supuesto en muchas ocasiones, una especie de «amateurismo» tanto en el promotor del acto musical como en el intérprete.

Sí, eso me ha preocupado siempre, y si no fuera por los «amateurs» no se hubiera hecho nada. No hubiera habido orquestas. Yo he vivido el problema de pasar a la profesionalidad, es decir, hasta hace menos de treinta años existían muchas orquestas que eran prácticamente unos señores que tocaban, de forma desinteresada en la medida en que tenían otras profesiones que les permitiera vivir. A mi modo de ver eran héroes. El paso a la profesionalidad es un hecho del que la sociedad no ha tenido la conciencia, ni los medios para hacerlo. Este cambio implica la creación y dotación de los fondos necesarios, a partir del modelo económico —social en que nos movemos, que en España no puede ser de momento el de los países del Este, pero no llegamos todavía al

juego del libre mercado o de la iniciativa privada como puede ser los Estados Unidos, donde el florecimiento del hecho cultural y musical ha sido mayor si lo comparamos con otros países de poca tradición, digamos de existencia, y que en poco tiempo ha conseguido un auge increíble. Yo creo que España tiene que inscribirse dentro de los modelos europeos, porque no podemos llegar a ninguno de los dos extremos, donde existen una serie de formas de organización musical de carácter semi-privada, semi-pública. Algunas privadas, también con gran éxito como puede ser la Orquesta Filarmónica de Berlín, o las orquestas inglesas, etc.

A la Administración, en general, se la puede acusar, no ya desde la existencia de la Dirección General de Música, sino mucho antes, de no disponer de una verdadera política musical. En nuestro país se ha hecho una política musical sensacionalista típica de país subdesarrollado. Donde no había una orquesta se hacía el mejor festival y se pagaban a los mejores solistas. En una ciudad como Madrid, un fin de semana hay cinco conciertos sinfónicos, con dos coros profesionales, y el resto de la semana rara vez se puede escuchar algo de música de cámara, que económicamente sería más rentable, y sirva de ejemplo la capital tan sólo como espejo del resto de nuestro querido país.

El tema no es que no haya festivales, sino que no hay la vivencia como puede haberla en Austria o Alemania, donde la música se hace en la familia, en las casas. Es el sentido musical de un pueblo, y la música está incrustada dentro de él. España es un país musical, yo creo, pero de otra manera. Vive la música de otra forma, tal vez sea una cuestión climatológica, de una manera fundamentalmente individualista, por esto en España hemos tenido grandes artistas a nivel individual, pero nos falta una conciencia de equipo muy necesaria en determinadas parcelas de la actividad musical. Existen manifestaciones de gran nivel muy concretas, sin embargo no existe



Juan Cambreleng, Director General de Música y Teatro

en la geografía española un reparto más equitativo de lo que es la actividad musical. En cuanto al tema de los festivales, hubo una época en que se acudía a las famosas «semanas» que se realizaban en un determinado lugar por circunstancias políticas, geográficas, o por casualidad. En un determinado momento resultaba bonito que un edificio más o menos interesante o una bella ciudad fuera utilizado como marco para desarrollar un apretado programa musical, pero cuando la «semana» o el «festival» acababa no había nada más el resto del año. Tenemos un magnífico festival en Granada, que está ajeno, o lo ha estado durante mucho tiempo, y después yo no creo que se corresponda el ambiente musical de Granada con el apogeo que el Festival signifi-

ca, como pudiera ser Salzburgo que tiene un festival magnífico, que es el producto de una intensa vida musical de Enero a Enero, y evidentemente cuando se llega a Salzburgo en otra época del año puede que no se tenga ocasión de escuchar la gran ópera o el gran concierto, pero hay una constante vida musical en una ciudad pequeña. Este es el verdadero tema, y es donde la Administración tiene que colaborar para despertar y desarrollar la afición musical de todo un pueblo.

Para despertar la afición musical habría que dar un paso importante, sacando la música de los reductos elitistas, donde el futuro aficionado, que todavía no lo es del todo, pueda asistir sin el miedo al «gran» teatro don-

de probablemente se siente incómodo nada más comenzar el concierto. Porque el acercamiento a la música más que económico, es espacial. El tema no es dar conciertos gratis, sino darlos en los espacios, en los lugares en los que el «futuro» aficionado se sienta atraído. Iglesias, pequeñas salas para música de cámara, etc...

Evidentemente la Administración tendría que contar con más medios para esto. Descentralización no sólo a nivel local, también a nivel periférico. Porque hay muchos lugares de España que desean hacer música. Hay muchas Sociedades de Conciertos que subsisten heroicamente, y en muchas ocasiones con las colaboración de los Conservatorios, consiguen programaciones y resultados muy brillantes. La ayuda y el estímulo de la Administración es pequeñísima, porque los medios son escasos, y me temo que este problema tenderá a agravarse. Con la nueva configuración autonómica del Estado no va a existir una conciencia uniforme de la necesidad de potenciar la música, entonces podremos encontrarnos con que una región tenga en un momento dado un órgano político con una vocación musical y cultural importanté, y en otra región no suceda esto, entonces el desarrollo armónico que se podría haber logrado a partir de una política coordinada por un Ministerio de Cultura, creo que va a peligrar, y a mí esto sí me preocupa y espero que no sea necesario la pervivencia del Ministerio de Cultura en función de un mandato constitucional. Yo creo que es fundamental descentralizar la música en todos los órdenes; la que es de la Capital, por toda la Capital, y la que es de España, por toda España, y en esto la responsabilidad la tiene el Estado que cuenta con los instrumentos de índole nacional necesarios como son su Orquesta Nacional o sus ciclos, etc., etc. Esta política está perfectamente pensada, pero son necesarias unos presupuestos que no siempre son posibles.

Al hilo del tema autonómico surge una cuestión que ha sido reciente noticia, al aparecer en la prensa la información de que parte de la dotación presupuestaria dedicada a la construcción del futuro Auditorio Nacional en Madrid, había sido transferido a un gobierno autónomo, lo que hace pensar en la imposibilidad de seguir adelante con el proyecto.

No, la realidad es la siguiente: al llegar a esta Dirección General encontré que había doscientos millones de pesetas en el presupuesto para invertir en el Auditorio Nacional cuyo emplazamiento había sido ya escogido. Se planteaba la necesidad de ir acelerando los trámites porque los terrenos eran propiedad del Ministerio de

transportes y Comunicaciones y además faltaba la aprobación de la sección de urbanismo del Ayuntamiento de Madrid, para que el proyecto pudiera seguir adelante. Estos problemas administrativos y lo escaso de la partida presupuestaria, hizo muy difícil la posibilidad de seguir adelante con el gasto y dio lugar a que el Ministerio, sometido a un importante recorte presupuestario, utilizara de este dinero, que no se podía gastar, para hacer frente a unos compromisos con las autonomías. Por el contrario sólo hubo que utilizar cien de estos doscientos millones, y al mismo tiempo se ha conseguido para este proyecto otros veinte millones de pesetas de subsecretaría, y que hacen un total de ciento veinte millones que son los destinados a la compra de los terrenos al Ministerio de Transportes y Comunicaciones.

Entonces no es un proyecto parado, sino que esta en vías de ser una realidad.

No, no está parado, todo lo contrario se ha acelerado, y en estos momentos estamos en plenos trámites con el Ministerio de Transporte y Comunicaciones y con el Ayuntamiento de Madrid, y se están comenzando los primeros esbozos de lo que será el Auditorio.

Como va a ser ese Auditorio Nacional.

Va a haber una sala grande de 2.850 localidades, y otra de 900. Una para conciertos sinfónicos y otra más pequeña para recitales o música de cámara, etc. Desde este punto ya se plantea la necesidad y la posibilidad de reconvertir el Teatro Real en teatro de ópera. Aquí surgirá otro problema que es el del Conservatorio, pues no creo que puedan convivir el Teatro de la ópera y el Conservatorio en condiciones idóneas. Habrá que buscar un sitio donde el Conservatorio tenga las condiciones de acuerdo con sus necesidades actuales.

Hablando de la ópera, del que eres un gran aficionado, creo que todos nos congratulamos de que ya exista una orquesta estable, la Orquesta Sinfónica de Madrid, que esta haciendo un buen trabajo y sobre todo con futuro. Las cuatro representaciones por título que se han programado durante esta temporada, se han visto ampliamente desbordadas de público. Parece ser que cada vez hay una mayor afición a la ópera en nuestro país. ¿Cómo será la temporada próxima? ¿Se piensa ampliar el número de representaciones, o de producciones?



Es cierto que hay cada día una mayor demanda por parte del público, y por tanto hay que mantener y ampliar la temporada del Teatro de la Zarzuela, pero también hay que ir pensando en como llenar de actividad el futuro Teatro de la Ópera. Porque lo más sencillo de la operación Teatro Real es encargarle a un arquitecto que haga la reconversión, es cuestión tan sólo de escoger al arquitecto idóneo, y seguro que hay más de uno, y de tener los fondos necesarios para ello. El problema empieza cuando se pueda abrir como teatro de ópera, es el momento de alimentar a la «criatura», y el sistema de utilización del teatro, dependerá de la política del momento, bien haciendo un teatro tipo Opera de Viena o más parecido a la Opera de París, que alterna con espectáculos de ballet, y hay días que no abre. También hay teorías sobre como hacer la programación, si tipo temporada como se está haciendo ahora, pero ampliada, es decir, haciendo diez «Rigolettos», o bien haciendo un día «Rigoletto» y otro «Barbero», por ejemplo. Pero sea cual sea la política del teatro lo que está claro es que tendrá que haber toda una serie de cuerpos estables: de elementos técnicos, atrezzo, maquinistas. Al mismo tiempo, tiene que estar la orquesta, el ballet, los coros. En fin todo lo que hace posible que el telón se levante, y pueda celebrarse el espectáculo, porque el cantante es lo más fácil de contratar.

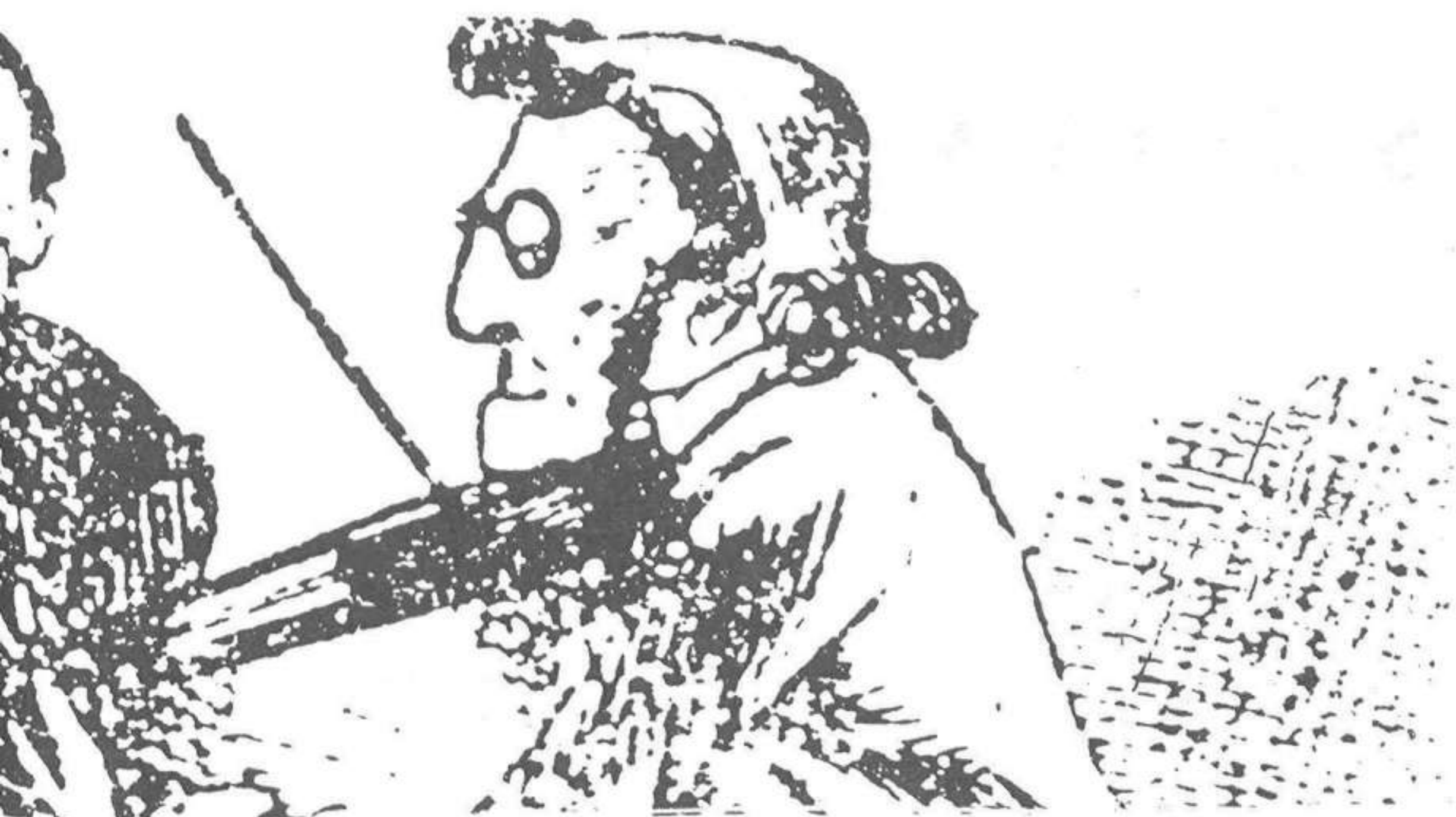
El aficionado a la ópera, es un espectador muy especial, acostumbrado a gustar de grandes producciones. Es de suponer que habrá que conducir y acostumbrar al aficionado madrileño a escuchar una ópera no basada únicamente en las grandes figuras, sino en toda una compañía joven, y teniendo como base la Escuela de Canto, que ya ha hecho algunas producciones esta temporada, y con gran éxito. Habrá que hacer de la ópera

algo cotidiano, donde no todos los días se puede contar con la gran figura. Esto puede ser un camino difícil.

Por supuesto que se puede hacer una ópera sin necesidad de estar oyendo todos los días a Plácido Domingo, Montserrat Caballé o Alfredo Kraus, pero evidentemente a la ópera, y en España mucho más, no se la puede desvirtuar. La ópera en sí es la voz, la voz bella. Lo que hay que conseguir, y es lo que se hace en el Liceo ahora, y que se podría hacer en el Teatro Real de entrada, es la ópera como espectáculo integral. Es decir, no hacer «bolos», sino un teatro serio, un espectáculo en el que se haga auténtico teatro. La ópera es teatro, sólo que cantado, por tanto más complicado y quizá lo más completo en cuanto a manifestación escénica. Lleva la parte musical y la dramática, pero con el grado de perfección y seriedad que le da el tono de Opera. Hay que hacer una serie de producciones propias, disponer de una compañía estable de actores-cantantes, o cantantes-actores, una orquesta estable especializada en ópera y con un nivel muy alto en sus prestaciones. Todo esto es muy importante y de todo se va a beneficiar el país. Porque yo no creo tanto en la compañía estable de ópera que después está circulando, también lo podría hacer perfectamente son muchas las que lo hacen, pero sobre todo servirá ya para crear una meta más próxima para toda una serie de personas que están interesados en la ópera, y que en ella tienen su vocación y que pueden tener en esta compañía una salida profesional importante.

Y poder vivir el mundo del teatro de cerca...

Entonces ahí tienes también la posibilidad de aprender. Me estoy acordando no sólo de los cantantes, también de los maestros sustitutos, de los apuntadores, de los... De todos los



que están dentro de ese mundo fascinante del teatro sin olvidar la cantidad de puestos de trabajo que puede generar, y que hay mucha gente que está esperando.

El movimiento pro-musical del país es evidente. Los conciertos siempre están sobrados de público, y en ocasiones de un público no habitual en los conciertos de abono, como ha sucedido en los conciertos que con la «novena» y dirigidos por López Cobos se han hecho recientemente en el Teatro Real.

Porque en algunos casos, como decías antes, se tiene el miedo o el respeto al teatro. Se le considera el reducto de una determinada clase social, y debemos tratar de suprimir ese tabú. Hay que hacer una labor de educación desde niño, para que el teatro sea un elemento próximo en el que se puede estar y al que se debe ir.

La Administración debería buscar fórmulas de acción en cuanto a esto. Tal vez acomodando horarios. Hay muchas ciudades europeas donde se puede escuchar una ópera a unas horas que en España sería impensable.

No cabe duda que cuando el Teatro Real esté funcionando en temporada normal, puede haber «matinées», a veces como función única o como función doble. En Nueva York, es posible escuchar una ópera a las dos de la tarde y otra a las siete, haciendo el mismo programa o cambiando. Esto no es difícil, pero sí costoso, y la Administración tiene que darse cuenta de cuanto va a costar ese Teatro Real funcionando.

Llegado ese momento se hará más ostensible la falta de músicos en España. Son varias las orquestas españolas que no logran cubrir sus plazas de cuerda.

Yo creo que el problema de la cuerda es un círculo vicioso, no existen orquestas porque no hay cuerda y no hay cuerda porque no hay orquestas. Es decir, el músico hasta hoy no ha tenido una salida brillante en España. Se acababa una carrera y no se tenía una salida profesional aceptable. Salvo dos o tres orquestas, lo demás era malo y mal pagado. Evidentemente esto va en detrimento de su calidad como músico que después de hecha su carrera no se sigue perfeccionando y va perdiendo posibilidades. Entonces se convierte en un mal instrumentista. ¿Cuál es la forma de romper este círculo? La única manera es de una forma artificial. Para tener un músico es necesario un mínimo de ocho años en su preparación. No podemos estar ahora esperando e invirtiendo dinero, porque el político no está dispuesto y tampoco la sociedad, a largo plazo, además las necesidades están demandando ya una acción inmediata. Solución a mi juicio, la que están poniendo en práctica las orquestas que ahora se están organizando en España, es decir, primero buscar los fondos necesarios, que es lo único artificial, y a partir de ahí buscar los músicos. Y si no hay músicos en España, tendremos que traerlos del extranjero está claro, porque yo en esto disiento de lo que algún sector del Sindicato Profesional de músicos dice. En España no puede haber hoy en día cuerda en paro, y la cuerda que está en paro es porque es mala. No creo que haya un señor violinista en condiciones que no toque en una orquesta, porque el ejemplo es que todas las pruebas que se han realizado para cuerda, en la Orquesta Nacional han quedado mayoritariamente desiertas. Hay que ir al extranjero y traer lo mejor que se encuentre en Polonia, Rumania, Inglaterra o América o donde sea, esto es bueno. Pero el elemento que venga debe ser un elemento que esté dispuesto también a funcionar en el

campo de la docencia, es decir, que también aporte su técnica y experiencia a los jóvenes músicos de nuestro país. Por tanto yo, a partir de las necesidades y posibilidades actuales, no recomendaría hacer orquesta sinfónicas de cien profesores, porque esto supone una larga economía que para salir de la nada es realmente fuerte. Yo creo que lo lógico es ir a orquestas de tamaño intermedio, de sesenta profesores, que ya llegan a un repertorio incluso romántico, que pueden hacer casi todo, y en plazo de una generación de estudiantes, ocho o diez años, la orquesta podrá estar superando la barrera de los cien, si ha cumplido dos requisitos:

1.º Afianzarse, integrarse dentro de la función social que a la orquesta corresponde, y que la sociedad siga demandando, demandando y soportando la orquesta.

2.º La labor coordinada con el Conservatorio respectivo de asimilación de los nuevos músicos.

Es decir, a partir de un remedio artificial cual puede ser la importación de músicos, fundamentalmente en cuerda porque en los vientos no existe este problema en España los hay y muy buenos, ir doblando el número inicial de profesores con el producto propio, para que la orquesta tenga una justificación social y también la tenga el Conservatorio. Hoy los Conservatorios sacan muchos alumnos de piano o guitarra, pero pocos de otros instrumentos. El Estado debe sacar una rentabilidad social a los Conservatorios, no sólo para que una persona toque un instrumento individualmente.

En lo que parece que todos estamos de acuerdo es que la forma de que el panorama musical en España vaya cambiando está en los sistemas educativos. El conseguir que la música sea algo cotidiano desde las primeras etapas escolares, para no tener que volver a sufrir como cualquier Ministro o Director General o Alcalde expresa públicamente, y sin rubor, su desinterés, cuando no su sordera, ante el hecho musical.

A mi juicio es importante contar con un aficionado que conozca algo de la técnica musical, que sepa diferenciar una forma sonata de una sinfonía, un instrumento de otro. Y para conseguir esto se necesita un enfoque educativo único. Yo no digo que sea el Ministerio de Cultura o el de Educación, pero sí tiene que ser único. Y la educación musical, no está sólo en los Conservatorios, tiene también que estar en la escuela, en la universidad. Todo esto necesita de una campaña muy importante, que está por hacer, y que puede ser muy atractiva llevarla adelante.

LOS ZORTZICOS DE UN SEVILLANO

El profundo carácter de la persona de Turina, manifestado en todas sus formas de hacer y decir, según testimonian cuantas personas le conocieron y según se desprende de sus obras, no impidió que su bonhomía consiguiera bien relacionarse con gentes y paisajes de todo el país. No hay que olvidar su establecimiento en Madrid desde que regresó de París hasta su muerte, y ahí están sus artículos de movimientos musicales, para certificar que su paso por las distintas provincias españolas fueron, por lo común, vividos como algo más que viaje de concertista o como paso de turista superficial. Detalles significativos, como los homenajes que Turina recibió en Barcelona, hablan claramente a este respecto. Pero quizá con el País Vasco mantuvo Turina vínculos especiales. Ya desde su juventud, nuestro músico dialogaba con Bilbao enviando crónicas parisinas para la Revista musical de la capital vizcaína: en plena madurez, Turina tendría en San Sebastián uno de sus más señalados éxitos profesionales, con el premio allí otorgado a la *Sinfonía sevillana* que, además, sonaría por vez primera (aunque no fuera muy bien) en el Gran Casino de la ciudad donostiarra; y en el Cantábrico pensaba Turina cuando, próximo a morir, trabajaba en su ambiciosa *Sinfonía del mar* que quedaría inconclusa.

Entre la omnipresencia de los cantos y giros populares andaluces, hay una forma del folklore español que Don Joaquín cultivó con sorprendente asiduidad: es el zortzico, uno de los aires populares más específicos de Vasconia. Pocos compases tan reconocibles en su métrica y acentuación como el del zortzico. La música culta, no sin dudas y hasta polémicas, adoptó la métrica de 5/8 como la más adecuada para escribir en el pentagrama el zortzico. En todo caso, es un compás «de amalgama», según la ortodoxia solfística, con la irregular distribución de $1/8 + 4/8$, lo que, en términos auditivos, supone un compás de cinco partes de las cuales se acentúan las dos primeras, dando a la pieza un personalísimo diseño rítmico. Así sucede que, sea o no sea «vasca» la melodía, al acogerse a este compás, uno escucha siempre el «zortzico».

Estimo que esta fuerte personalidad métrica del canto-danza del zortzico vasco, fue lo que impuso la frecuente elección de esta forma popular por parte de Turina, porque ello suponía, además del simple atractivo —el mismo que puedan tener tantas

otras formas musicales de nuestro folklore—, la ventaja de poder contrapesar la incontenible tendencia andalucista de la vena melódica y armónica del compositor. Me explico: los compases de la seguidilla manchega o de la jota aragonesa, pongamos por caso, no poseen *en sí mismos* la inconfundible personalidad métrica y rítmica que observábamos en el zortzico; necesitan de otros elementos musicales para ser reconocibles como tales: determinados diseños melódicos, períodos frasísticos, armonías. Un aire de jota, cuando la sustancia



Retrato de J. Turina a los 13 años de edad.
(Oleo de Villegas)

J. L. García del Busto

musical es andaluza, sólo es jota en el análisis de la partitura o en la pretensión del autor, pero nunca será reconocible como tal por la audiencia, y mucho menos se podrá calificar como música «aragonesa» o «navarra» o «valenciana», sino como lo que es: música andaluza «disfrazada» de aire jotero. El caso del zortzico es distinto: tomemos cualquier diseño melódico, acompañado de cualquier armonía, sometámoslo al compás y a la métrica del zortzico, y tendremos una música que el oyente llano, sin rigorismos folkloristas, identificará fácilmente como zortzico: la singularidad del acento métrico habrá primado sobre la propia sustancia melódico-armónica.

Joaquín Turina, sevillano junto a la Torre Eiffel, sevillano en la plaza de la Cibeles, sevillano escribiendo sobre *Lucia di Lammermoor* o sobre *La Consagración de la Primavera*, a duras penas podía evitar al componer (¡tampoco se empeñaba en evitarlo!), que su musa inspiradora dejara de ser sevillana. Sus partituras abundan en títulos de schottis, jotas, muñeiras, sardanas, etc., referidos a músicas decididamente «andaluzas». Sus periplos teóricos por la geografía hispana no andaluza suelen ser deliciosos «fracasos» en el intento de dar variedad nacionalista a una música que fluía imperiosamente sureña. Y de ahí, creo, su apego al zortzico como fórmula musical no andaluza de la máxima fuerza idiomática.

Como quiera que fuese, vamos a recordar la generosa presencia del zortzico en la obra turiniana, haciendo notar de antemano cómo esta presencia cubrió toda su etapa creativa, según muestra la numeración de las obras que citaremos a continuación.

En el *Cuarteto, op. 4*, llamado «de la guitarra» como certificado de andalucismo, el movimiento que hace las veces de Scherzo propone un zortzico como sección principal, esto es, aparece dos veces enmarcando una sección intermedia, la cual se aleja del compás de 5/8 para dar cabida a la reaparición cíclica del tema principal del primer movimiento de la obra.

La segunda de las *Danzas fantásticas, op. 22*, titulada *Ensueño*, una de

las páginas favoritas del compositor, acaso es también su mejor zortzico... aunque la sección central, en la que se accede al clímax, cambia a compás de 6/8 para acoger al irreprimible arrebatado andalucista.

El segundo movimiento del *Trio*, op. 35 es un «Tema con variaciones» cada una de las cuales respira aires populares diversos: de muiñeira, schottis, zortzico, jota y soleares. Es de notar que la variación que aquí nos interesa, la del zortzico, está curiosamente confiada al piano solo.

Tenemos a continuación las *Dos Danzas sobre temas populares españoles*, op. 41, de las cuales la segunda se titula «El árbol de Guernica» y se subtitula «Canto popular vasco». Es un conciso zortzico que, fiel al título, no alberga ningún intermedio contrastante como ocurría en el *Cuarteto* y en *Ensueño*. Como sucede en casi todos los zortzicos turinianos, la página se apaga en compases *ppp*.

En la suite *Tarjetas postales*, op. 58, el primer movimiento es una *Danza vasca* en «Tiempo de zortzico», de forma simétrica y llena de contrastes dinámicos. Este zortzico reaparece en el movimiento final (*Romería*), otorgado carácter cíclico a la suite.

La *Sonata*, op. 82, para violín y piano, se abre con un movimiento en forma de «Tema con variaciones»; la tercera de ellas es un aire de zortzico, de muy suave expresividad y cuya rítmica se diluye hasta que cambia el compás a 4/4 en los compases de Coda.

Hacia el final de su vida compuso Turina la poco conocida *Fantasia cinematográfica*, op. 103, obra de carácter descriptivo, según se desprende de las anotaciones del autor sobre la partitura. (Digamos, entre paréntesis, que Turina era bien consciente de las cortas posibilidades descriptivas de la música. En una conferencia pronunciada en el Conservatorio de Madrid en diciembre de 1944, unos meses antes de componer esta *Fantasia*, su penúltima obra, dijo: «Nada hay tan falso como la descripción musical. No existe ningún oyente que, al escuchar un trozo descriptivo, sepa lo que es, si no se lo dicen. Y aún diciéndoselo hay sus más y sus menos»). Tras un breve Allegro moderato que evoca la entrada de la orquesta en los estudios cinematográficos, surge un Tiempo de Zortzico «amplio y rítmico», como tema asimilado al director de la orquesta. Luego se suceden las alusiones musicales a distintas escenas y situaciones en la pantalla imaginaria, pero es precisamente el Tiempo de Zortzico el tema que reaparece por dos veces, constituyendo el estribillo de la forma rondó en que se inscribe la obra: la primera reaparición es tensa (Turina exige tiempo muy rápido y sugiere el carácter de «exaltación»); por el contrario, la segunda y última aparición del zortzico es «en calma, dulcemente y con gran expresión», correspondiendo mucho mejor a los caracteres expresivos —fundamentalmente líricos— que Tu-

rina asignó por lo común a esta forma popular.

Nos queda, en este recorrido, la referencia a la *Sinfonía del mar*, obra de la que el autor dejó, al morir, sólo dos movimientos de los tres que iba a tener, y en redacción pianística, sin la más mínima indicación acerca de la instrumentación pensada. Decíamos más arriba que el mar evocado en el título debía de ser el Cantábrico: al margen de otros testimonios, tenemos el elocuente uso del zortzico para apoyar esta afirmación. Lo encontramos en los dos movimientos legados por el autor. En el primero, un «Preludio (en forma de Lied)», los diez compases de introducción están escritos en 5/8 «martillando»; en el centro del segundo movimiento, un «Episodio trágico (en forma de sonata)», hallamos otra vez el 5/8, ya con la indicación explícita de «ritmo de zortzico». Precisamente en estos compases, eje del movimiento, se llega al gran clímax expresivo; además, el ritmo de zortzico vuelve al final, procurando hondos caracteres expresivos, con gran carga patética, y dando paso a la Coda.

He aquí cómo el más regionalista de nuestros compositores grandes y el más grande de nuestros compositores regionalistas, sin abandonar nunca su andalucismo con foco en Sevilla, acudió en numerosas ocasiones —repartidas de principio a fin de su carrera— al encanto y a la especificidad musical del zortzico vasco.

JOAQUIN TURINA: Al hilo del primer centenario

A. Ruiz Tarazona

La música de Joaquín Turina (1882-1949) a los cien años de su nacimiento, y más de treinta de su muerte, continúa teniendo plena vigencia. Sus obras sinfónicas, pianísticas, instrumentales, de cámara, vocales, se siguen escuchando como se escucha la obra de un clásico: con respeto, con interés, con admiración.

No todas ellas, por supuesto, suscitan la misma admiración, el mismo interés, el mismo grado de emoción. En algunas palpita una sangre joven, entusiasta, ilusionada. En otras, el sereno fluir de la madurez lograda paso a paso. Y hay aquellas que han perdido color, ¡el color de Turina, que era hijo de un becqueriano pintor de la Sevilla romántica!

La música de Turina es, sobre todo, perfume, ambiente, luz de Andalucía. Mucho se ha escrito sobre la presencia de lo sevillano en el arte de este andaluz bonancible, mesurado. Su música es, tantas veces, un eco de los patios floridos, la alegría de las fiestas, la gracia del paisanaje, el silencio de los conventos, la poesía en blanco y albero de los barrios más puros y aromáticos de Sevilla.

El mismo Turina ha dicho que se educó en un colegio muy parecido al descrito por Palacio Valdés en «La hermana San Sulpicio».

En el evocador recinto del Colegio de San Miguel, frente a la catedral de Sevilla (a cuyo patio se accede por un gran portón que ostenta la lápida conmemorativa de Hilarión Eslava), comenzó el niño Turina sus clases de composición con don Evaristo García Torres, maestro de capilla de la catedral.

Años más tarde, su boda con Obdulia Garzón se celebraría en la iglesia del Salvador, templo muy ligado a los fastos musicales de la Sevilla actual. El poético patio del Salvador que deja ver los restos de la mezquita sobre la que se asienta, es uno de los puntos neurálgicos de la Sevilla histórica. Una ciudad a la que el maestro andaluz ha puesto preciosa música, la más acorde al aire fino de sus barrios y a la soledad de sus clausuras», como diría Romero Murube.

Por encima de ese andalucismo, la obra de Turina, que nunca ha sido olvidado, se inscribe con normalidad en las corrientes estéticas de la música europea de su época. Corrientes que para quienes, como él, se formaron en París, se centraban en la Schola Cantorum, heredera de César Franck, y en el impresionismo, pero que en los países de acusado folklore, vinieron a servir de apoyo y a actualizar, una música de raíz nacionalista.

Turina supo recoger esas técnicas y ese ambiente del París de comienzos de siglo, tuvo en cuenta los consejos de Isaac Albéniz, con el que había tenido una entrevista inolvidable en

una cervecería de la rue Royal, y se lanzó a componer fiado de su personalidad de andaluz fino y sensitivo.

En la segunda década de nuestro siglo escribió Turina la mayor parte de sus obras sinfónicas. No son demasiadas, pero sí más que suficientes para darle un puesto capital en la música española de todas las épocas.

En esos años vieron la luz «*La procesión del Rocío*» (1913), «*Evangelio*» (1915), «*Danzas fantásticas*» (1919) y «*Sinfonía sevillana*» (1920).

Salvo el poema orquestal «*Evangelio*», rara vez oído, las restantes obras citadas, con el añadido del «*Canto a Sevilla*» (1927), la «*Rapsodia sinfónica*» (1931) y «*La oración del torero*» (1925) —«*Ritmos*» (1928) se ha interpretado pocas veces— constituyen un corpus fundamental en el repertorio sinfónico de música española.

Si la producción orquestal del músico sevillano está más localizada en el tiempo, la pianística se extiende desde 1909, año de la suite «*Sevillana*», Op. 2, hasta «*Desde mi terraza*», Op. 104, del año 1948. Nos gusta el piano de Turina, tanto el grande, continuador de la Iberia albeniciana (*Mujeres españolas, Sanlúcar de Barrameda...*) como el íntimo (*Niñerías, Cuentos de España*), tal vez más apropiado al espíritu del autor. Y también las canciones, casi siempre reflejo de un romanticismo que él había bebido en las obras de su padre Joaquín Turina Areal, pintor de la Sevilla de los Bécquer y «*Don Alvaro*», el de la fuerza del sino, la de «*Don Juan Tenorio*» y Fernán Caballero; la del, no por su terrible final, menos romántico levantamiento republicano de Manuel Caro y sus jóvenes compañeros de algarada. Canciones de amor con apasionados textos de Bécquer, Rivas, Espronceda, Campoamor..., son buena muestra de ese ánimo burlesco, íntimo y a veces desgarrado, un poco «teatral» (los Alvarez Quintero, los Machado) de aquella Sevilla legendaria y pintoresca.

Y sin olvidar las aportaciones de Turina a la guitarra, o sus incursiones en la ópera y la zarzuela, no podemos pasar por alto su música de cámara.

Es posible que el escaso cultivo de este tipo de música entre nosotros haya tenido semi olvidadas unas obras que encierran grandes bellezas. El tiempo está demostrando el enorme interés de esta parcela de la producción de Turina, cada día más y mejor interpretada.

La música de este creador infatigable es algo más que belleza, buen gusto, medida. Es la llegada de la normalidad para una música, la española, necesitada de orden y solidez tras los deslumbrantes fulgores de Albéniz y Granados. En la aventura le acompañará un buen amigo y paisano genial: Manuel de Falla.

Margot



COMEDIA LIRICA EN TRES ACTOS
ORIGINAL DE
G. MARTINEZ/SIERRA
MUSICA DE
JOAQUIN TURINA



OPERA MODERNA Y DRAMAS MUSICALES EN FASE DECISIVA DE DESARROLLO

Dr. Hermann Danuser,
(«Universitas» Stuttgart 1981)

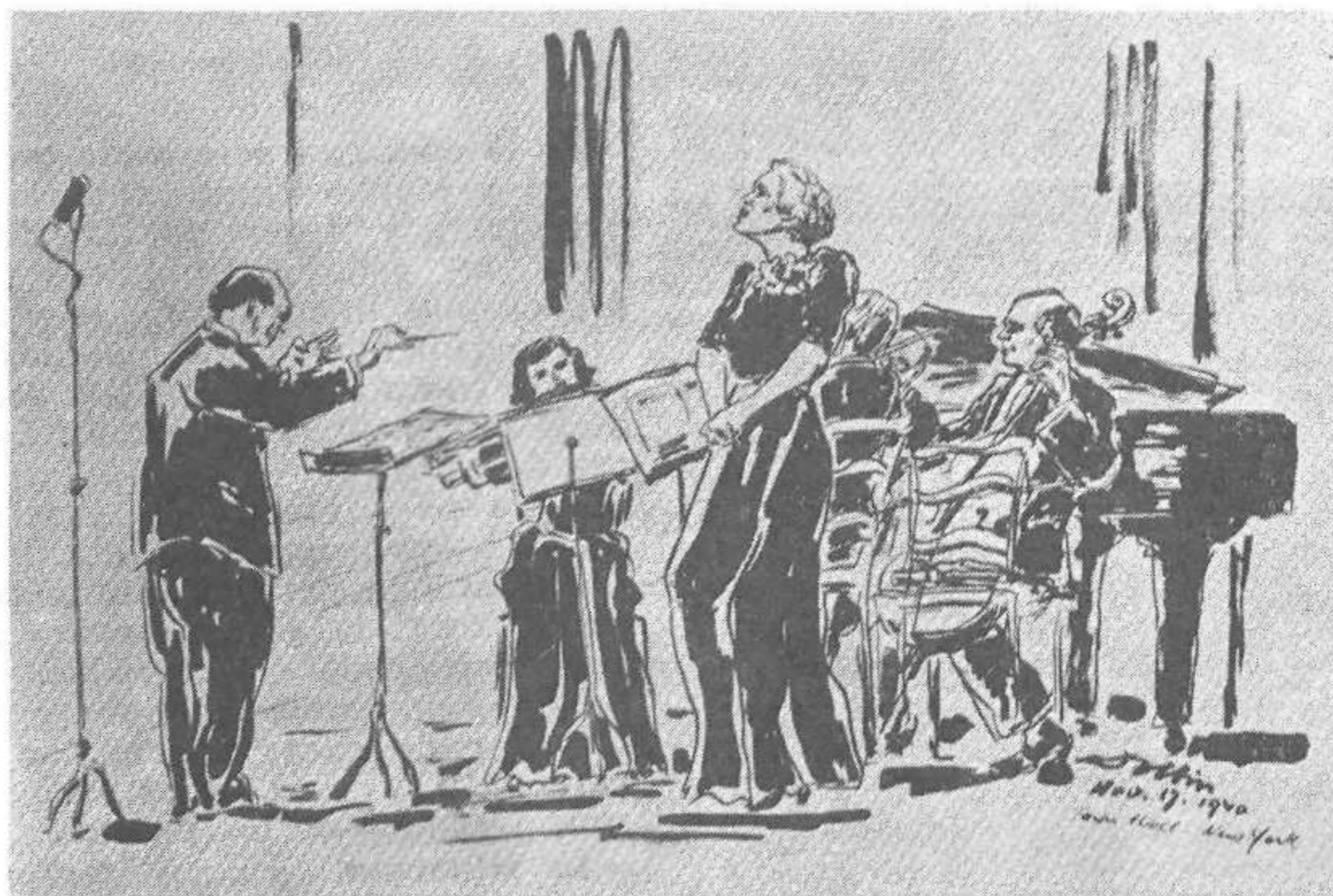
En la época caracterizada por el amplio influjo de Debussy y Mahler (junto con el de Richard Strauss), por Schönberg y Reger, por la presencia de Strawinsky en París, los géneros sinfónicos perdieron su posición de predominio, mientras que la música de cámara y la ópera experimentaron una marcada revaluación como géneros de composición. Sin que pretendamos aquí poner en duda la considerable amplitud de la producción de óperas de entonces —Paul Becker había descrito con terminología poco afortunada, hacia principios de siglo, al menos cuatro tipos de ópera de los sucesores de Wagner (la «Märchenoper» de Humperdinck; la «Festspieloper» de Pfitzner; la «Theateroper» de d'Albert Schrecker, y la «Musizieroper» de Strauss)— el contrastar a Richard Strauss con Arnold Schönberg nos parece particularmente adecuado para mostrar con mayor precisión algunos rasgos de la crisis del estilo moderno y acentuar la diferencia radical en los planteamientos.

La situación, en cuanto transición a una nueva época en la historia de la música, se caracteriza por el hecho de que se hallaron al menos tres respuestas fundamentalmente diferentes a la crisis, respuestas todas ellas nuevas y que debido a su referencia totalmente diferente a la tradición musical, obtuvieron un valor histórico, válido hasta hoy, para la música de nuestro siglo. Se podrían incluso entender como tres modalidades de ruptura con la tradición musical. La respuesta más radical —la del Futurismo y Dadaísmo— consistía en tirar sencillamente por la borda la tradición, proclamaba una profunda ruptura con toda tradición de música artificial, resultando así irrelevante para la ópera, al igual que para los demás géneros.

De otra índole era por principio la respuesta de aquellos compositores —sobre todo Schönberg y Strawinsky— que realizaron la transición de la música «moderna» a la «nueva»: intensificaron el principio del progreso y realizaron, a base de profundas modificaciones en las dimensiones de la armonía, del ritmo y de la forma, una auténtica revolución del material musical —la renuncia a la tonalidad armónica o tradicional ritmo cadencioso— una revolución que, paradójicamente, se puede comprender como ruptura con la tradición, orientada hacia adelante y manteniendo la tradición de la música artística.

Muy distinta de las anteriores —fundamentalmente distinta— fue a su vez la respuesta dada a nuestro problema en el terreno del posterior Neoclasicismo, una respuesta muy discutida antes de la Primera Guerra Mundial bajo la consigna de la «vuelta a Mozart»: bajo el presupuesto de la idea pluralista de la historia creada por el historicismo, esperaba una liberación de la coacción al progreso, propia del estilo moderno, trazando perspectivas musicales para el futuro a base de recurrir a los principios de estilo y género de la música prebeethoveniana (y naturalmente también prewagneriana). En todo caso fue un representante del estilo moderno como Richard Strauss, quien tras haber sondeado con «Electra» los puntos extremos de su concepción del progreso, eligió con «Ariadna en Naxos», tan sólo unos años más tarde, esta posibilidad de solución en el campo de la ópera, convirtiéndola en una obra de arte artificialmente retrospectiva que —ateniéndose a la categoría lineal del progreso— puede ser caracterizada con cierto derecho, aunque un poco exageradamente, como ruptura hacia atrás con la tradición.

Puede ser que Strauss contribuyera a la caída repentina de la música sinfónica en cuanto género musical central, por el hecho de dedicarse primariamente a la ópera, tras la «Sinfonía doméstica» (1903) y a partir de «Salomé», su tercera obra escénica, estrenada en 1905 en Dresden con éxito grandioso y acompañado de escándalos. Es como si Strauss hubiera poseído un olfato seguro sobre el alcance histórico de la composición musical. El cambio de los géneros no supuso primeramente en absoluto una corres-



pondiente modificación de la posición estética y de la técnica compositora: para las óperas de Strauss, es más bien característico el hecho de que los principios de la composición, tanto los de la música sinfónica como los del canto orquestal, fueron hechos fructíferos para el género escénico. Sobre este aspecto ha hecho hincapié el musicólogo Paul Bekker, al hablar de las óperas de Strauss como de las «grandes sinfonías para orquesta y escena» de manera que parece haberse vuelto a confirmar la tesis de Wagner, en un contexto distinto y posterior, de que en su drama musical se ha «conservado» la sinfonía. Pero si alguien prefiriera suponer que la serie de óperas de Strauss está marcada por un rigor en el desarrollo que correspondería a aquel otro, propio de la serie anterior de sus composiciones sinfónicas, se vería frustrado y obligado a reflexionar sobre la conveniencia, o inconveniencia, de una tal expectativa. Aquí podría ponerse de manifiesto que el género de la ópera, en aquella fase hacia 1908, decisiva en la historia de la música una vez que Schönberg, Skrjabin e Ives, independientemente unos de otros, se convirtieron en compositores «atonales» destruyendo así una de las bases de la música artística clásico-romántica, que el género de la ópera, repetimos, fuera considerado como campo de acción de un pluralismo que permitía que aparecieran razonables también otras medidas compositoras como irrupción (descrita por los tres compositores citados) en el material mismo.

En el primer número de la revista «Mogen» de junio de 1907, Strauss, protagonista entonces todavía indiscutido del estilo moderno, proclamó con mordaz polémica contra el «juste milieu» reaccionario de la vida musical alemana, un «partido del progreso» en la música para el que cada obra debería ser «eslabón de un gran desarrollo siempre vivo, semilla depositada en el espíritu de las generaciones futuras, germen continuamente fecundo de otras obras más excelsas y perfectas». La fe en el progreso, característica de la época, que se pone de manifiesto en estas frases, halló una correspondencia exacta en su actividad creadora: por aquellos entonces trabajaba en la partitura de «Electra», la primera obra fruto de la colaboración con Hugo von Hofmannsthal, con la que temerariamente eclipsó todo lo que hasta entonces era habitual. En lo que concierne a las enormes proporciones de la orquesta: tres grupos de instrumentos de arco junto con metales varias veces doblados, un total de más de cien músicos, constituyen el requisito previo para la técnica instrumentatoria con la que él realiza una polifonía orquestal desarrollada, descubriendo aquí toda una serie de tonalidades nuevas, tanto brillantes como pálidas. Por otro lado, en lo relativo a estado de desarrollo de la armonía: con aglomeraciones bitonales y con una armonía aguda, rica en disonancias, en algunas partes de la obra, «Electra» marca aquella posición que más condujo a Strauss al límite de la tonalidad armónica-fun-

cional. (Este evitó estrictamente sobrepasarla; sin embargo, este lenguaje musical orientado a la verdad dramática fue ridiculizado en una caricatura de la época con el título «La ejecución "eléctrica" a cargo del verdugo musical» (Strauss). Con todo, la exposición musical de la versión de Hofmannsthal del mito de Electra, actualizado en el sentido de la psicología profunda, se convirtió en una obra temprana del estilo moderno expresionista, sobre todo por su arte orquestal de caracterización, incondicionalmente pregnante, el cual confiere al canto, sostenido en su mayor parte de modo independiente, la decisiva dimensión de profundidad. Una observación más detenida de los elementos de lo que con frecuencia se pondera en «Electra» como «progreso» en la historia de la composición, despejará toda duda en lo que respecta a su función dramaturgica: en las piezas de canto de Electra dirigidas a Orestes, por ejemplo, se anula notoriamente el tipo de la tonalidad ampliada, predominando en algunos pasajes una diatónica melódicamente vibrante con paralelos de tercera y sexta, que en absoluto se halla tan distante de «El Caballero de la Rosa» como pretendería la opinión tipificada de que Strauss dio vuelta atrás, des pues de «Electra», por responder a los gustos del público. Pero cuando Strauss utiliza en la tragedia «Electra» tipos armónicos contrarios, para ilustrar extractos diferentes del progreso dramático —acción y recuerdo, por ejemplo—, esto no significa otra cosa que él, con las innovaciones compositoras de este drama musical, en absoluto pretendía prescribir un nuevo estado estilístico-técnico de la composición al cual ya no se pudiera recurrir más tarde.

Según esto, tal como ha sido sugerido ocasionalmente por la Escuela de Schönberg, la «Erwartung» compuesta por éste en brevísimo tiempo en el mismo año del estreno de «Electra» (1909), no sólo puede ser considerada desde la historia de la música como la continuación legítima de la obra de Strauss (algo que sin duda es; también «El Caballero de la Rosa», donde Strauss-Hofmannsthal despiertan para la vida artística un espíritu vienés del siglo XVIII de la época de María Teresa, con la idea del vals del siglo XIX, constituye —por más fuerte que sea el contraste con la «Erwartung» de Schönberg— una consecuencia similar en la historia de la ópera, en cuanto que la exposición musical de una comedia exige sin duda unos principios de composición bien distintos a los necesarios para la tragedia. Es comprensible la exasperación que seguramente se produjo dentro del círculo de la Escuela de Schönberg frente al éxito no alcanzado entre el público, precisamente con el «El Caballero de la Rosa» —un éxito que casi parecía comprado con medios musicalmente ilícitos—, pero en la misma medida es errónea la argumentación de algunos de sus exponentes que, a la proclama de Strauss de un partido musical del progreso

de la ironía de la historia, respondieron diciendo que este partido había sido lanzado en un momento en que su promotor había sido a su vez ya superado por el progreso de la historia de la composición—, es decir, en su irrupción en la atonalidad. Puesto que tal argumentación vendría a presuponer lo que Odo Marquard describió y criticó recientemente como concepción histórica «monomítica» ligada a una categoría lineal del progreso, algo que bien podría parecer propio de algunos artistas creativos, intolerantes con sus colegas, pero no excusable para el historiador que juzga objetivamente desde la distancia.

¿De qué tipo era la relación personal entre Schönberg y Strauss, diez años mayor que él, durante este período de importancia capital en la historia de la música? Con base en las fuentes hasta ahora disponibles, Hans Heinz Stuckenschmidt ha esbozado en su biografía de Schönberg, publicada en 1974, un cuadro diferenciado de las relaciones entre ambos, de manera que para nuestro propósito bastará con recordar algunos puntos importantes. En primer lugar es importante acabar con el prejuicio, favorecido por diversas circunstancias, de que el joven Schönberg partió de Mahler en su composición. En realidad, fue Strauss entre sus contemporáneos su gran modelo, incluso más allá de la sinfonía «Peleas y Melisanda» que éste le sugirió (1903), la cual, naturalmente, por más que en ella aparezcan principios de la música programática de Strauss y del tratamiento de la orquesta, muestra rasgos totalmente independientes de él. Entre ambos se desarrolla, a partir de finales de siglo en Berlín, una cordial relación, caracterizada por una respetuosa admiración por parte de Schönberg, y por el apoyo financiero y reconocimiento estimulante por parte de Strauss. Esta relación continuó intacta en tanto que ambos compositores se movían sobre una base objetiva común dentro del «estilo moderno» musical; más tarde empeoró en la medida en que Strauss —como tantos otros— se mostró incapaz de comprender en todo su contenido lógico-musical, el desarrollo de Schönberg, llevado por una peculiar dinámica desde la música de «estilo moderno» a la «nueva» de la atonalidad expresionista. La partitura de algunas piezas (atonales) de orquesta del opus 16, que Schönberg había enviado a Strauss para una ejecución en el año 1909, fue devuelta por este último con una negativa; pero la ruptura total se produjo sólo tras haber llegado a oídas de Schönberg observaciones recriminatorias hechas por Strauss sobre sus últimos desarrollos como compositor («personalmente creo que sería mejor que se pusiera a quitar nieve con la pala que a emborronar papel de música...»), a las que Schönberg reaccionó mofándose de la «banalidad parecida a un tema de canto» en Strauss. Por más deplorable que parezca la ruptura de las relaciones personales entre ambos, lo cierto es que era prácticamente inevitable, en vista de la diferencia radical de las soluciones halladas por ambos compositores hacia 1910 frente a la crisis del estilo moderno articulada por ellos conjuntamente.

Lo que más arriba designamos como ruptura con la tradición orientada hacia adelante, lo realizó de manera ejemplar Schönberg en sus primeras obras escénicas «Erwartung» (1909) y «Die glückliche Hand» (1910-1913), obras que se hallan en el centro del expresionismo musical. Los textos que, tras la «emancipación de la disonancia», de la renuncia a las funciones de la armonía tonal en cuanto elementos de cohesión, habían adquirido una importancia decisiva para la constitución estructural de procesos musicales largos, son obra de Marie Pappenheim o del mismo Schönberg. La «Erwartung», un monodrama, es primariamente de índole psicología (Schönberg escribió en una ocasión: «Toda la pieza puede también ser entendida como pesadilla»); la «Glückliche Hand» por el contrario, que trata de la problemática del artista, entonces en moda, vista a la luz del contraste entre la producción artística y la vida, o el amor, está ante todo fundamentada simbólicamente. El reparto de

papeles en ambos dramas ratifica la reivindicación expresionista de presentar un destino anónimo individual como experiencia de la humanidad, por el hecho de que —en lugar de personajes concretizados en la historia o en la actualidad— prescribe en general «una mujer» para el monodrama, y «un marido, una mujer, un señor, seis mujeres y seis hombres» para la «Glückliche Hand».

Las convenciones del género de la ópera juegan en ambas obras un papel muy reducido, lo mismo que el escenario expresionista de Schönberg (que el autor describe por lo demás minuciosamente en lo que a colores y requisitos escénicos concierne), está concebido en sentido amplio como falto de historia, con el fin de poder transmitir tanto más directamente, en el medio musical, la experiencia psicológica y simbólica. También en el campo de la composición musical se ha rechazado tradición y convención hasta el punto de que, precisamente estos dos dramas musicales, tuvieron durante largo tiempo la dudosa fama de no ser analizables, hasta que los esfuerzos de la investigación musical pudieron eliminar paulatinamente este prejuicio. Puesto que la ruptura de Schönberg con la tradición en la atonalidad libre en absoluto pretendía renunciar al sistema del tradicional lenguaje musical como un todo; más bien, de acuerdo con la idea actualizada de un recitado obligado, debería surgir una composición vibrante libremente en el sentido de una prosa musical, que continuara presuponiendo la tradicional sintaxis musical, una composición en la que un canto, prosódicamente de ejecución libre, llegue a su desarrollo sobre la base de una polifonía orquestal diferenciada.

El drama musical del expresionismo de Schönberg no encontró su antipolo más opuesto en Schreker, ni tampoco en Puccini, sino en las óperas que Richard Strauss, a partir de «El Caballero de la Rosa», compuso sobre narraciones de Hofmannsthal, sobre todo en la redacción definitiva de su «Ariadna en Naxos» (1916). Aquí no se presupone sin más la historia, para superarla, como en el apogeo del estilo moderno en las postrimerías de siglo, sino que se convierte en objeto de la labor artística misma. La división en preludio (Vorspiel) y género chico (Einakter) da ocasión de reflexionar previamente sobre el acontecer estético de la ópera que se desarrolla en el engranaje de ambos tipos principales de ópera del siglo XVIII, de los «seria» y de los «buffa», en una introducción que no es otra cosa que una poética altamente ingeniosa en forma de obra.

Esta reflexión del género ópera sobre sí mismo, que sólo la falta de lógica podría atacar como intento de restauración, constituye en realidad una solución viable de la crisis del drama musical postwagneriano. En lugar de responder a un ímpetu estético sin reservas por la verdad, obedece a la necesidad de hacer surgir la belleza por medio de la mediación múltiple de niveles de relación históricamente marcados, en un grado máximo de artificiosidad y para un gusto posterior, selecto.

Ciertamente que resulta ocioso discutir hoy sobre si la nueva música de la «Erwartung» o de la «Glückliche Hand» de Schönberg, o si el juego artificial de Strauss con la vieja música en «Ariadna en Naxos», hubieran podido solucionar con mayor acierto los problemas de la ópera de su tiempo, que no eran solamente los problemas de un género musical. Sin embargo, ya va siendo hora de que acabe la querrela entre el amigo de la ópera de gusto fino y el musicólogo que argumenta filosóficamente, puesto por ello no es más que un diálogo equívoco. Pero caso de que el historiador acepte el camino de Strauss como «legítimo» desde el punto de vista de la historia musical, y como modalidad estéticamente convincente, ¿por qué, nos preguntamos, se sigue ofreciendo al amigo de la ópera, en tan raras ocasiones como hasta ahora, la ocasión de familiarizarse con los dramas musicales de Schönberg, difícilmente accesibles y altamente significativos del expresionismo?

ASOCIACION DE ALUMNOS Y AMIGOS DEL MAESTRO CONRADO DEL CAMPO



El maestro Conrado del Campo. (Oleo de Hans O. Poppelreuter, 1936)

El 17 de marzo de 1953 expiraba en Madrid, su ciudad natal, el maestro Conrado del Campo y Zabaleta. No habrían de transcurrir muchas horas sin que un grupo de sus discípulos suscitara ya la apremiante necesidad de proceder, de una forma colegiada, a reivindicar la figura musical del maestro, tan arbitrariamente tratada a lo largo de su prolongada y fecunda vida profesional, dedicada íntegramente a las más variadas facetas de la música: la composición, la enseñanza, la interpretación, la dirección de orquesta, la divulgación en escritos y conferencias, la vida académica...

Así se fundó la primitiva «Asociación de Alumnos y Amigos del Maestro Conrado del Campo», que se vería condenada por una serie de circunstancias adversas a llevar una existencia lánguida, hasta que a raíz de la conmemoración del 25 aniversario del fallecimiento del maestro —que coincidió en 1978 con la del centenario de su nacimiento, el 28 de octubre de 1878—, se reorganiza y aprueba su reinscripción en el Ministerio de Interior el 20 de febrero de 1979.

El fin que se propone esta Asociación, no lucrativa, es, conforme a sus Estatutos, el de «mantener viva la memoria del maestro Conrado del Campo», tan incomprensible como injustamente olvidada en las manifestaciones artísticas y culturales habituales, y para cuya consecución realizará las siguientes actividades:

- a) promover la ejecución de sus obras musicales;
- b) impulsar la publicación, edición y distribución de sus obras musicales y literarias;
- c) suscitar la investigación y el estudio de la producción musical del maestro, así como la recopilación de sus obras, y
- d) proceder a la redacción de su biografía artística y humana.

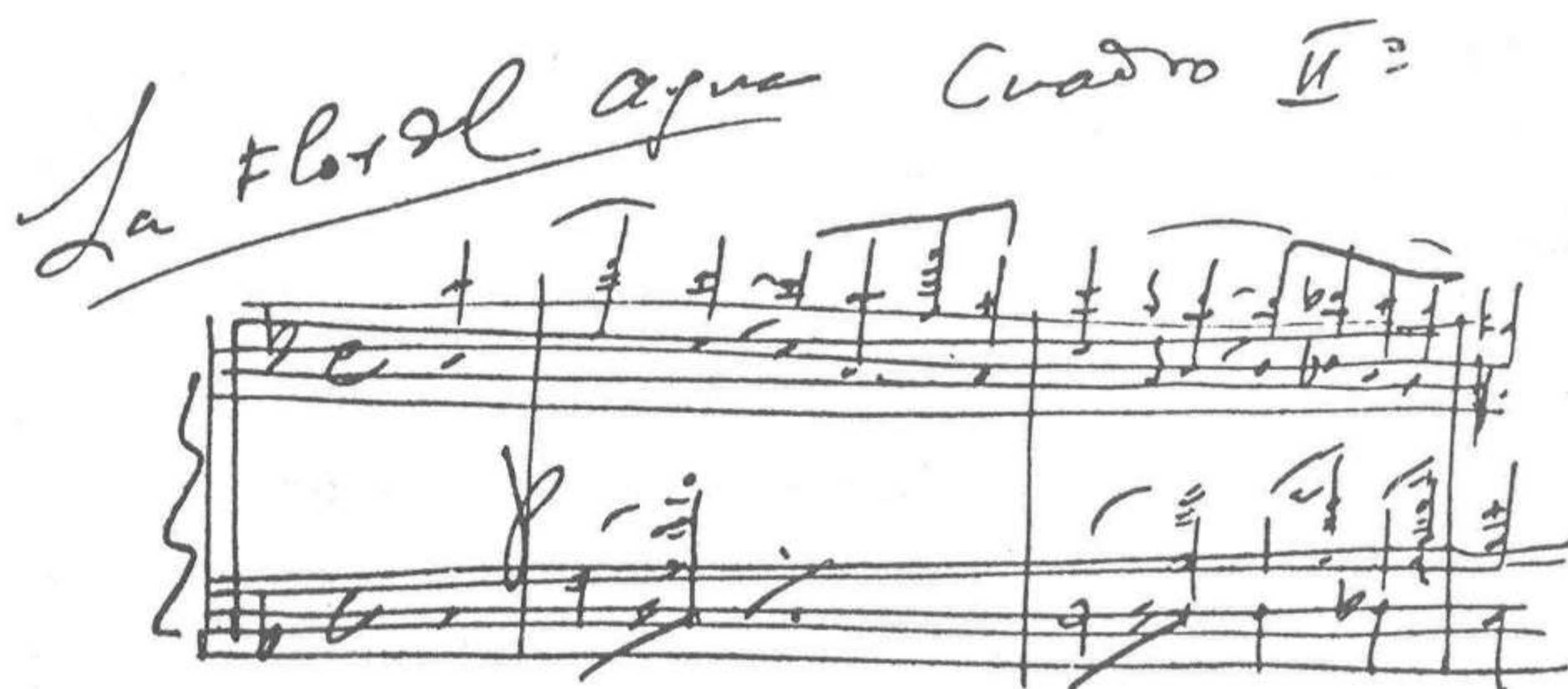
Con una participación harto menos numerosa que la de un cuarto de siglo antes, debido al inexorable paso del tiempo con su secuela de pérdidas humanas irreparables, tuvo lugar el día 13 de diciembre de 1979 la primera Asamblea de la Asociación, con el fin de proceder estatutariamente al nombramiento de la Junta Directiva, que quedó constituida por los siguientes socios, todos ellos antiguos discípulos de D. Conrado:

Presidente:

D. José Moreno Bascañana, Director del Conservatorio, desde 1970 hasta 1979;

Vicepresidente:

D. Pedro Lerma León, Inspector de los Conservatorios de Música;



Autógrafo del maestro con un tema lírico
«La Flor del Agua», de 1909,
estrenado en el Teatro de la Zarzuela en 1914

Conrado del Campo

Tesorero:

D. Daniel Bravo López, profesor de Armonía del Conservatorio;

Vocales:

D. Cristóbal Halffter, compositor, y D. Miguel Alonso, compositor, del Departamento de Música de R.N.E.,

encomendándose la Secretaría a D. Ricardo del Campo Faustmann, único hijo varón y primogénito del maestro.

Es justo reconocer al respecto que colaboran asiduamente con la Junta otros antiguos alumnos de D. Conrado, como D. Antonio Iglesias, Director del Centro Nacional de Documentación Musical, D. Enrique Franco, Director de Radio 2 y de los Servicios Musicales de R.N.E. y crítico de *El País*, y D. Joaquín Gascón Carrasco, Presidente de la «Peña Fleta», entre otros.

El domicilio social de la Asociación se encuentra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, aunque la Asociación agradece y ruega que para cualquier información, sugerencia o colaboración con sus fines, el interesado se ponga en contacto con el Secretario, en el teléf. (91) 251 07 53.

No es fácil proceder a la divulgación de la música sin contar con una edición previa de la obra, caso verdaderamente insólito en la producción del maestro, de quién, en efecto, se carece prácticamente en absoluto de publicaciones de su ingente labor de autor, que supera ampliamente el cen-

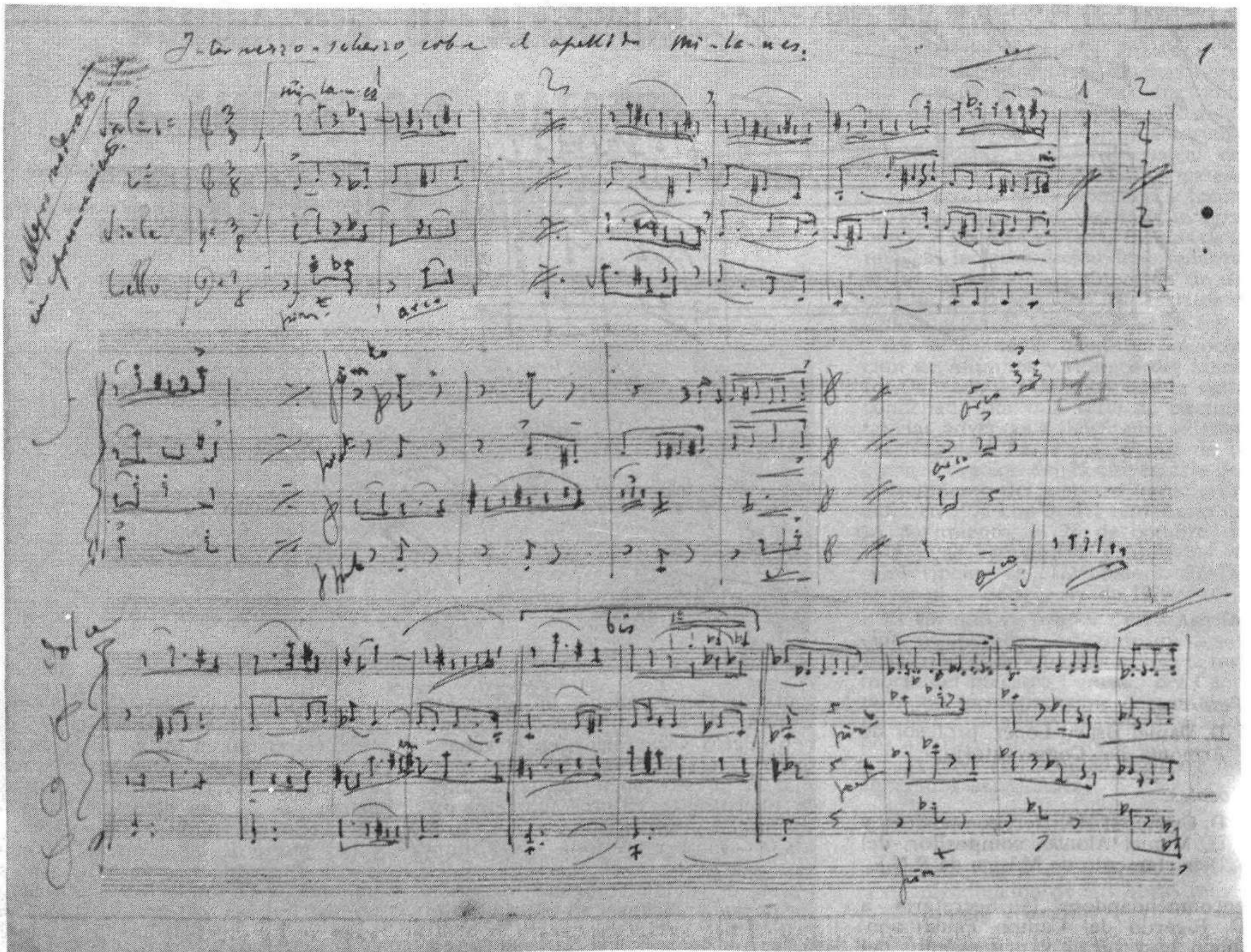
tenar de composiciones en todos los terrenos de la manifestación musical, con óperas y zarzuelas, en el género lírico; diversas obras sinfónicas —poemas, «suites», conciertos para solista, oberturas—; catorce cuartetos para cuerda y un quinteto para arco y piano —su obra póstuma—; veintitantas canciones, tres misas y otras obras de índole religiosa, pasando hasta por creaciones en el ámbito de la revista y la cinematografía, y otras de menor trascendencia, ya que por todo se preocupaba su inspiración inagotable, con el respecto —eso sí, siempre—, de admiradores y detractores de su música romántica, personalísima, típicamente autodidacta, de forma germánica a lo Ricardo Wagner y Ricardo Strauss, sus dos grandes amores, y de fondo eminentemente castellano en general, cuando no característicamente madrileño, como demostración palpable de la devoción que prestó a la ciudad que le vio nacer y morir.

Fue, pues, necesario, desde un principio, seleccionar —operación nada sencilla—, las obras a editar sucesivamente, y, a continuación, acometer la edición correspondiente. Gracias a la subvención concedida con generosidad reconocida a la Asociación por la Dirección General de la Música y Teatro durante el año de 1980 —y que se mencionó oportunamente en el número 7 de diciembre de 1980, en este mismo Boletín de Información Musical—, se emprendió la publicación de dos obras de Conrado del Campo, el Cuarteto en La, número 10, «Carlos III»

(de 1949), y el concierto para piano y orquesta «Fantasía Castellana», de 1939, estrenado en Lisboa el 12 de octubre de 1947, por estar sus costosas autografías prácticamente concluidas, pendientes de una detenida revisión. La edición de ambas composiciones está a punto de ver la luz, de abandonar la imprenta, y serán objeto inmediatamente de una selecta y cuidadosa distribución tan pronto como sus partituras —de bolsillo, la primera, y de dirección de orquesta, la segunda—, se encuentren en el mercado.

Pero la labor programada no termina aquí. Ya está en proyecto no sólo la publicación, sino su reposición y ejecución también, de dos obras muy características del maestro: la ópera de cámara «Fantochines» (de 1923), libreto de Tomás Borrás, que se divulgó no sólo en los países de habla hispana, sino incluso en Francia y Bélgica —que se dio por perdida, por fortuna equivocadamente, cuando se encomendaba su traducción rítmica al inglés para su estreno en Londres en los momentos previos a la segunda guerra mundial—, y que pretende montar ahora la Escuela Superior de Canto; y la acción bailada «La Pradera» (de 1943), una de las más deliciosas obras del maestro, en la que las seguidillas enlazan con el bolero y la tirana con el pasacalle, en el estilo más puro y popularmente goyesco.

De las diecinueve obras líricas que D. Conrado dejó totalmente concluidas, entre ellas ocho óperas, existen dos sin estrenar, una de las cuales es «La Malquerida», con libreto de Fe-



Autógrafo de un tiempo de cuarteto dedicado al «amigo del alma» John H. Milanes, compuesto durante los años 1936/39

derico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, versificación del famoso drama castellano de D. Jacinto Benavente, y terminada de componer en 1938. El estreno de esta composición, estimada por Julio Gómez «la obra maestra en el desarrollo constante y progresivo de su estilo, tan personal, tan único...», en la que el procedimiento sinfónico-dramático del compositor, los personajes y las palabras que dicen, pierden su valor individual para sumarse a un conjunto en que el ambiente, el paisaje, las voces de la na-

turalidad, los sentimientos ocultos de todos, las pasiones manifiestas y los subconscientes de los protagonistas y de quienes los rodean, los hechos y las ideas, fundidos en el sol abrasador de Castilla y en el ardiente cerebro del músico, se traducen y fluyen en una apasionada corriente musical cantada por las múltiples voces de la orquesta, en la que no hay nada de relleno o formulario, en la que hasta los más menudos pormenores tienen una palpitante vida expresiva», ésta su primera audición puede ser el ob-

jetivo culminante de la Asociación, en tanto promueve la edición de alguna más de sus obras sinfónicas tan singulares y exquisitas como «El infierno» (1910), de «La Divina Comedia», o los «Bocetos Castellanos» (de 1929), para pequeña orquesta, por no citar, sino las más conocidas de su repertorio, o la reedición de sus «Caprichos Románticos», cuarteto escrito en 1908, y, por haber sido editado, el más renombrado de todos los suyos.

No por ello ha dejado la Asociación de iniciar una profunda prospec-

ción para la edición discográfica de alguna de las producciones del maestro, por la novedad que supondría para el público en las actuales campañas divulgadoras de las editoriales del disco y la «cassete» al alcance popular, y para que se erradique de una vez para siempre ese adjetivo de «abstrusa» con que se ha pretendido calificar injustificadamente su música, llena de complejidades, que, por lo mismo, exige un previo y detenido estudio para que se pueda gozar de su ejecución; así, por ejemplo, la «Suite para viola y orquesta» (de 1940), estrenada por la Orquesta de RTVE. en 1974, que interesa hoy, según juicio de Tomás Marco, «por su calidad intrínseca y amor a la obra bien hecha, su entronque con la música germánica en un momento de total afrancesamiento..., y el afán evolutivo que llevó al compositor a ampliar su estilo con todas las sugerencias que los cambios de los tiempos imponían», y la obertura «Evocación y nostalgia de los molinos de viento» (de 1952), última composición sinfónica del maestro, nacida al impulso inspirador de la poesía y el severo encanto de los amplios y dilatados horizontes de los campos y lejanías manchegas, tan vinculados a la acción de la inmortal novela cervantina, o tantas otras composiciones, de las que existen en R.N.E. unas singularmente buenas grabaciones magnetofónicas, tomadas en directo de los conciertos con los que se homenajeó al maestro en el centenario de su nacimiento en 1978-1979.

Finalizando con los objetivos estatutarios de la Asociación se encuentra ya muy avanzada, casi concluida, la catalogación de la obra del maestro Conrado del Campo, que se ve ampliada sorprendentemente cada vez que se profundiza en la investigación llevada a cabo en una paciente labor de hemeroteca; cada obra se acompaña de un comentario o crítica habida en ocasión de su estreno por el o los cronistas más destacados del momento. Simultáneamente se va dando cima a la recopilación de datos fidedignos, comprobados, para la redacción de la biografía humana y artística de tan ilustre compositor, como singular maestro de varias generaciones de compositores a lo largo de casi 40 años de preocupación docente ininterrumpida, desde 1915, en que obtiene por oposición la cátedra del Conservatorio, hasta el final de sus días, caso insólito en la enseñanza musical, incluso mundial, con la que crea una original escuela en la que caben discípulos tan dispares como un Jacinto Guerrero y un Manuel Parada, o un Salvador Bacarisse y un Julián Bautista, o Enrique Granados y Angel Barrios, Gerardo Gombau, Ruiz de Luna y Victorino Echevarría, y tantos otros ya desaparecidos, o Fer-

nando Moraleda, José Muñoz Molleda y Fernando Remacha, entre los afortunadamente aún activos, por no mencionar más que a unos pocos de la interminable relación que formarían quienes se acercaron a recibir sus enseñanzas. Y al final se van reuniendo los datos de tan genial profesor de orquesta, con su amada viola al brazo, fundador del Cuarteto Francés (en 1903), transformando después en Quinteto de Madrid (1918) y más tarde en la Agrupación de Cámara de Unión Radio (1925); fundador y profesor de la Orquesta Sinfónica de Madrid (1903), y profesor en el Teatro Apolo (1894) y en el Teatro Real (1896), miembro de la Capilla Real de Palacio (1928), Director de la Orquesta Sinfónica (1940-1945) y de la de Radio Nacional de España (1947-1951), Consejero de Instrucción Pública (1921-1926), Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando (desde 1931), vocal de la tan discutida Jun-

ta Nacional de la Música y Teatros Líricos (1931-1934), conferenciante culto y distinguido, escritor (sus escritos solos podrían dar lugar a todo un curioso, documentado y ameno libro musicológico de su época), y hasta crítico musical comprensivo y bondadoso para todos los que hicieron de su profesión una exaltación del divino arte en la más amplia gama de la expresión estética. Todo ello representa evidentemente una labor tan meticulosa como voluminosa de la que trasciende tanto el ambiente de tiempos del maestro, como su vida de artista no exenta precisamente de adversidades e incomprensiones que acabarían por teñir de amargura sus últimos años, los que no le impediría exclamar el día de su despedida de la Orquesta de R.N.E.: «... y si volviera a nacer y hubiera de elegir nuevamente un camino en mi vida, elegiría sin vacilación alguna el de la música.»



Dibujo de Irigoyen (1911), para una colección de tarjetas postales de la época, con ocasión del estreno en el Teatro Real de su ópera «El Final de Don Alvaro»

I CONGRESO DE BIBLIOGRAFIA Y DOCUMENTACION MUSICAL

Invitados por el Instituto de Bibliografía Musical, más de medio centenar de especialistas españoles y extranjeros se dieron cita en el Pazo de Mariñán (La Coruña) para celebrar el I Congreso de Bibliografía y Documentación Musical, organizado por dicho Instituto y que tuvo lugar durante los días 19 al 21 de marzo.

El objetivo de esta asamblea, primera en su género que se celebra en España, era el de promover un encuentro entre quienes se dedican a las tareas básicas de documentación musical, sea en su faceta bibliográfica, archivística, fonográfica o iconográfica, tanto en su aspecto histórico como en su actual significación, con el fin de potenciar este campo tan deficientemente atendido en nuestro país.

Tras unas palabras iniciales de salutación y apertura del Congreso por parte del Presidente del Instituto de Bibliografía Musical, profesor D. Jacinto Torres, se iniciaron las sesiones de lectura y debates en un apretado horario de trabajo, distribuyéndose en: temas generales de bibliografía y catalogación; metodología; fonografía; iconografía; hemerografía; temas locales; temas misceláneos. Las comunicaciones leídas, cuarenta y una en total, fueron las siguientes:

Títulos básicos para bibliotecas de centros musicales, por D. Mariano Pérez Gutiérrez, Catedrático de Historia de la Música en el Conservatorio de Sevilla. *Hacia la creación de un repertorio de música coral española*, por D. Enrique Lacomba Aragón, Secretario Técnico del Coro Nacional de España. *Mito y realidad de la guitarra española vista en su bibliografía actual*, por D. Antonio Uxío Mallo, profesor y concertista. *Fuentes para la música vocal profana del s. XVII*, por D.^a Louise K. Stein, Investigadora Departamento de Musicología de la Universidad de Chicago. *Documentos musicales y archivos notariales: ilusiones y realidades; metodología*, por D. Louis Jambou, Investigador, Secretario General de la Casa de Velázquez. *El Centro Nacional de Documentación Musical*, por D.^a M.^a Antonia Rodulfo Boeta, Jefe del Centro Nacional de Documentación Musical. *Problemas de la documentación musical*, por D. José López Yepes, Catedrático de Documentación, Facultad de Ciencias de la Información,

Univ. Complutense. *Problemas bibliográfico-musicales españoles a nivel internacional*, por D. José López-Calo, Profesor de Musicología, Universidad de Santiago de Compostela. *Aspectos críticos de archivología musical*, por D. Francesc Bonastre Bertrán, Director del Instituto de Musicología «Josep Ricart i Matas». *Iconografía y heráldica en el fondo musical de la «Cappella Giulia» del Vaticano*, por D. José M.^a Llorens Cisteró, Vicedirector del Instituto Español de Musicología (C. S. I. C.). *Catalogación de fonogramas*, por D. Angel Carrascosa Almazán, Crítico musical, Jefe Departamento Música Clásica de «Polydor». *La fonoteca universitaria: un servicio para la biblioteca del futuro*, por D.^a M.^a Carmen Diez Hoyo, Bibliotecaria, Fonoteca de la Universidad



Complutense. *Recuperación y creación de fonotecas*, por D. Nonito Pereira Revuelta, Comentarista musical. *La aportación de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles*, por D. Ramón Barce, Compositor, Presidente de la A. C. S. E. *Apuntes para una discografía básica de la canción y música tradicional en Cantabria*, por D. Fernando Gomarín Guirado, Investigador, de la Asociación Española de Etnología y Folklore. *Discografía flamenca*, por D. Arcadio de Larrea Palacín, Etnomusicólogo, colaborador C. S. I. C. *La hermerografía, base documental de la historia de la música española del Romanticismo y el Postromanticismo*, por D. Jacinto Torres Mulas, Presidente del Instituto de Bibliografía Musical. *La «Iberia Musical» y la «Revista de Madrid», dos diferentes textos en un mismo contexto socio-cultural y político*, por

D.^a Angeles Alvarez García-Bernardo, Colaborador Departamento Estructura de la Información, Facultad de Ciencia de la Información, Universidad Complutense. *Los periódicos como fuente de documentación musical en la España de los años 20 a la Guerra Civil*, por D. Emilio Casares Rodicio, Catedrático de Historia de la Música, Universidad de Oviedo. *La revista «Música» en la Barcelona de 1938*, por D.^a María Ester Sala, Profesora de música, vocal de la junta directiva de la Sociedad Española de Musicología. *Panorama actual de las revistas musicales españolas*, por Don Luis Carlos Gago Badenas, colaborador del Instituto de Bibliografía Musical. *Sobre la creación de un Centro de Documentación Musical en el País Vasco*, por D.^a M.^a Carmen Rodríguez Suso, Profesora de música. *Eresbil, Archivo de Compositores Vascos*, por D. Jon Bagüés Erriondo, Profesor, colaborador de Eresbil. *El Centro de Documentación Musical Catalana*, por D.^a Montserrat Albet, Directora del Centro de Documentación Musical Catalana. *La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, por D.^a Margarita Navarro Martorell, Bibliotecaria del Conservatorio de Madrid. *Fondos musicales del Museo de Pontevedra*, por D. José Filgueira Valverde, Conselleiro de Cultura, Xunta de Galicia. *Fuentes documentales de las catedrales de Tuy y Mondoñedo*, por D. Carlos Villanueva Abelairas, Profesor de la Universidad de Santiago de Compostela. *Archivo Cartelle de música gallega. Archivo Andrés Gaos*, por D. Ramiro Cartelle Alvarez, Profesor de piano y Director de coros. *Los fondos musicales del «Círculo de Artesanos» coruñés*, por D.^a Margarita Soto Viso, estudiante. *Los fondos musicales del Instituto «José Cornide» de La Coruña*, por D. Juan Pedro Durán Alonso, estudiante. *El Archivo de Música Coral Gallega*, por D.^a M.^a Carmen Bachmaier, Archivera de la Federación Coral Gallega. *La «Galería Biográfica de Músicos Gallegos» de José M.^a Varela Silvari*, por D. Xoan Manuel Carreira Antelo, Funcionario del Ministerio de Sanidad. *Los más importantes cancioneros gallegos*, por D.^a Dorothe Schubarth, Investigadora. *Notas sobre bibliografía del folklore musical española*, por D. Israel J. Katz, Etnomusicólogo, de la City University of

New York. *Recuperación de materiales de canto llano en antiguas encuadernaciones*, por D. Ismael Fernández de la Cuesta, Catedrático de Canto Gregoriano en el Conservatorio de Madrid. *Bibliografía filológica para el estudio y comprensión de los trovadores y su música*, por D. Antoni RosSELL i Mayo, Profesor Investigador. *Catalogación de la obra de Strawinsky*, por D. Antonio Odriozola, Bibliotecario. *Constitución de nuevos fondos musicales de los siglos XIX y XX*, por D. Lothar Siemens Hernández, Etnomusicólogo, Vicepresidente de la Sociedad Española de Musicología. *Problemática e historia de la edición de música*, por D. Enric Climent, Profesor de música, Director de Ediciones «Clivis». *Proyecto de automatización de fondos musicales de la Biblioteca Nacional*, por D.^a Nieves Iglesias Martínez, Jefe de Departamento de Materiales Especiales de la Biblioteca Nacional. *Aplicación de los micro ordenadores a la manipulación de bases de datos de bibliografía musical*, por D. Carlos Rey Marcos, Ingeniero, Centro de Cálculo de la Universidad Autónoma de Madrid.

Además de los participantes recién mencionados, muchos otros destacados especialistas enviaron su adhesión y manifestaron su interés por el Congreso, como Pedro Calahorra, Joaquín Díaz, José Enrique Ayarra, Carlos Romero de Lecea, José Crivillé, Enrique Sánchez Pedrote, Miguel Querol, Jesús Villa Rojo, Luis de Pablo, Roberto Plá, Tomás Marco, Samuel Rubio, José Simón Díaz, Salvador Seguí, Antonio Gallego, Gerhard Grenzig, Charles Jacobs, Barry S. Brook y Robert Stevenson, entre otros.

La diversidad de procedencia y especialización de los asistentes, que abordaron el tema de la documentación musical desde ángulos bien distintos, como pueden serlo el del bibliotecario, el musicólogo, el documentalista, etc., hizo que se manifestaran puntos de vista diferentes e incluso en ocasiones discrepantes, dando lugar a animados debates. Al éxito de este Congreso, aparte de su eficientísima organización, contribuyó al alta cualificación profesional de los congresistas y su probada voluntad de trabajo, en un ambiente de cordialidad favorecido por el magnífico marco que es el Pazo de Mariñán y su entorno.

Entre las conclusiones de la última jornada de trabajo destaca la denuncia de la dispersión que este tipo de actividad padece por parte de la Administración, repartida entre Educación y Ciencia, por una parte, y Cultura por otra, y dentro de este Ministerio, entre las direcciones generales de Música, la del Libro y la de Patrimonio, Archivos y Bibliotecas, diluyendo sus responsabilidades en un

mosaico de competencias no siempre asumidas con eficacia. Se exhorta a los poderes públicos a que, si no la iniciativa, ofrezcan cuando menos el apoyo preciso para que las labores básicas de documentación musical puedan llevarse a cabo.

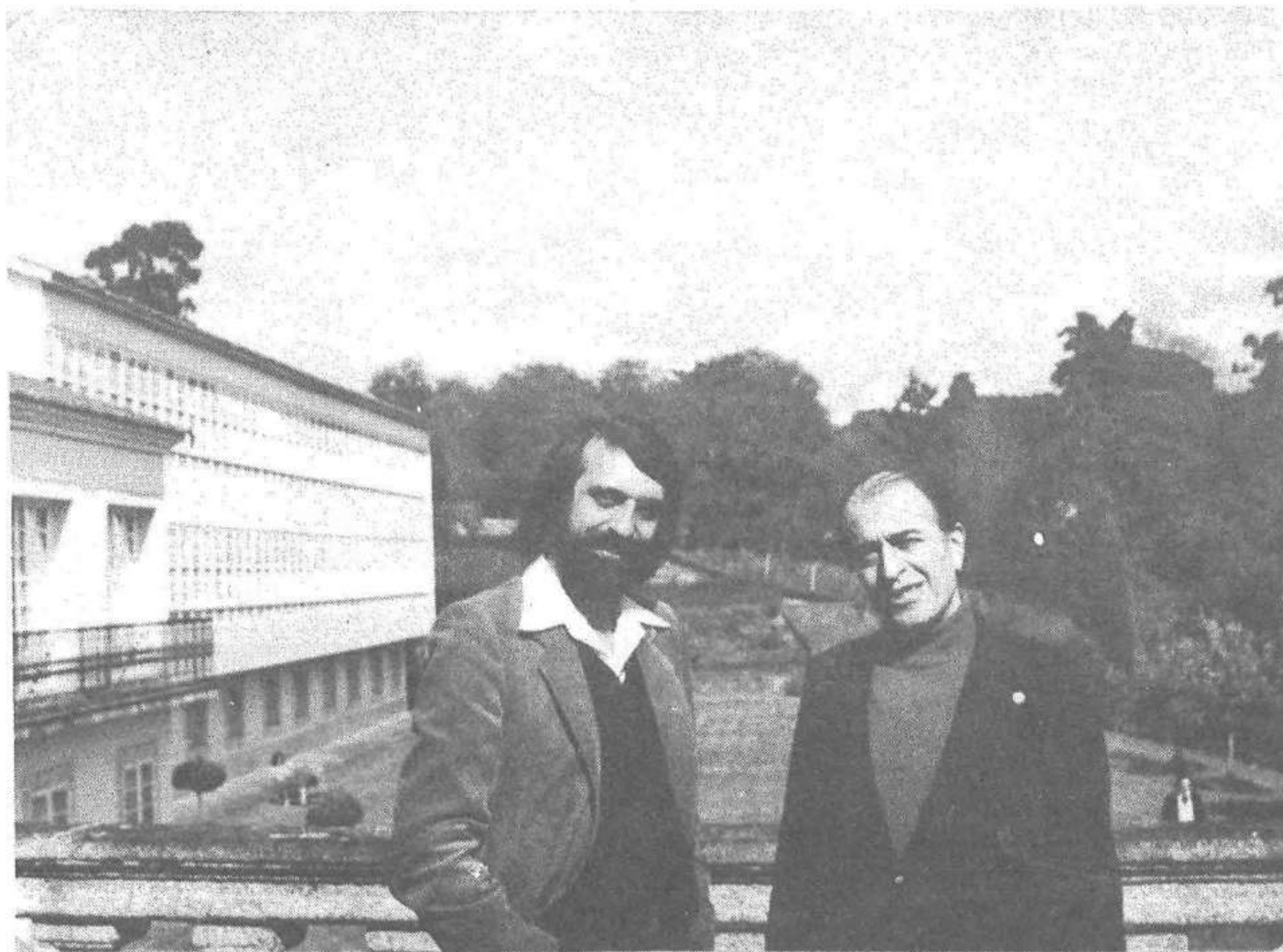
Se puso igualmente de manifiesto la necesidad de estrechar vínculos metodológicos entre musicólogos y especialistas en documentación, igualmente presentes en el Congreso. Se llama asimismo la atención de archiveros y bibliotecarios sobre la necesidad de vigilar escrupulosamente la constitución y custodia de fondos documentales de nuestro pasado reciente, sobre todo revistas y boletines, y en particular los de rock, pop y jazz, muchas veces desdeñados, por considerarse de positivo interés para futuros investigadores.

Se acordó también estimular en los Entes Autonómicos la creación de centros locales de documentación musical que podrían definir y explorar mejor su área operativa, coordinándose luego con otros centros para proyectos de envergadura nacional. Asimismo se insistió en la necesidad de revisar y actualizar las normas existentes referidas a conservación,

comercio y exportación del patrimonio musical histórico, muy especialmente en lo que concierne a las hojas de pergamino de antiguos cantorales litúrgicos.

Por último, y con motivo de la presentación de un trabajo colectivo realizado por el Instituto de Bibliografía Musical, consistente en el vaciado de «*Artículos sobre música en revistas españolas de Humanidades*», se consideró indispensable continuar la labor emprendida con dicha publicación, comprometiéndose numerosos asistentes a participar en un segundo repertorio basado en revistas de estudios locales.

El Instituto de Bibliografía Musical es una asociación independiente de carácter científico y cultural, con personalidad jurídica propia y sin fines lucrativos ni otros recursos financieros que las aportaciones de sus socios o las procedentes de ayuda o subvención. Sus principales objetivos son recoger, organizar y sistematizar la información y documentación de carácter musical, así como elaborar repertorios bibliográficos y difundir y promover todo tipo de investigaciones y trabajos de investigación bibliográfico-musical.



El presidente del Instituto de Bibliografía Musical, Jacinto Torres, con Ramón Barce, presidente de la A. C. S. E., en un descanso entre sesiones del Congreso

EL CLASICISMO INTERPRETADO CON INSTRUMENTOS ORIGINALES

— Una lección de Jaap Schröder en Toronto —

En octubre de 1981 el conjunto de música barroca «Tafelmusik» de Toronto invitó a Jaap Schröder a impartir una lección magistral. Durante la anterior temporada, Tafelmusik había contado con la valiosa colaboración de los miembros del cuarteto Kuijken, el violoncellista holandés Anner Bylsma y los violinistas barrocos Stanley Ritchie y Lucy van Dael. Aunque muchos de los participantes habían estudiado previamente con los solistas citados, el ciclo regular de clases proporciona un foro indispensable para el intercambio de ideas, así como la oportunidad de revisar la comprensión de las prácticas interpretativas del pasado.

La visita de J. Schröder despertó particular interés, dado que permitía a los participantes concentrar su atención en la literatura del período clásico. Se trata de un área de estudio que ha generado gran interés recientemente entre los músicos que se especializan en la interpretación auténtica. Realizaciones como la grabación de las sinfonías de Mozart y de Haydn han sido emprendidas recientemente por la Academy of Ancient Music (Christopher Hogwood-Jaap Schröder) y el grupo L' Estro Armonico (Derek Solomon). Una vez que la inquietud crítica se haya calmado, podremos asistir seguramente a una década de investigación y de interpretaciones paralelas a los avances logrados en los setenta por los especialistas en el Barroco.

No es fácil aprender a tocar el violín original. Es un estudio fascinante, pero que puede suscitar dificultades notables incluso a instrumentistas con un dominio avanzado del violín moderno. Hoy en día resulta evidente que la potencia acústica del violín está siendo llevada a sus límites extremos, con lo que el estudio técnico del violinista refleja directamente la incesante exigencia de un sonido cada vez mayor y más centrado. Nada que objetar cuando esto se consigue a satisfacción. Pero, desgraciadamente, nos encontramos con un número cada vez mayor de violinistas que abandonan la búsqueda de una afinación precisa y una bella producción

de sonido debido a su preocupación por forzar la obtención del último decibelio. Y los instrumentos no se libran de todo esto, lo que explica la gran proliferación de cuerdas metálicas, barbadas y almohadillas que han sido inventadas y fabricadas en la segunda mitad del siglo xx.

Comparado con esta presión hacia el logro de más y más tensión, el violín barroco parece un oasis de paz. Pero, a su vez, el estudio del violín barroco y de su literatura nos ofrece la oportunidad de repensar el arte de tocar el violín, tratando de investigar, en lo posible, los orígenes del oficio. Por desgracia, ésta resurrección del barroco suele ser alabada y atacada con el mismo grado de pasión: de-



tractores y defensores se atrincheran en anatemas y valores absolutos. Una buena técnica violinística, sin embargo, está siempre por encima de la discusión, independientemente de que el instrumento esté montado según el sistema moderno o el barroco. Pero no está de más recordar que ambos sistemas tienen su modo particular de camuflar tendencias a justificar un nivel menos que óptimo. La limpieza técnica del violinista moderno consumado puede desviar la atención o disimular cierta pobreza de entendimiento musical, tanto como la profundidad histórica de la vuelta a ciertas prácticas primitivas puede camuflar en el violinista barroco un dominio poco firme de la técnica.

Jaap Schröder es uno de los escasos instrumentistas que han ganado fama internacional tanto en el campo del violín moderno como en el del barroco. Debido a su intenso trabajo con el cuarteto Esterhazy y la Academy of Ancient Music, se le considera especialista en la música del período clásico, y en él se concretó la clase de Toronto. Las obras seleccionadas para la ocasión fueron el dúo para los violines, Op. 5, núm. 3, de Boccherini, la sonata para violín y piano (más propiamente para fortepiano y violín) en Mi menor, K. 304, de Mozart, y una sonata sin número en La, para violín y viola, de Haydn. Todos los participantes eran músicos profesionales dedicados, unos exclusivamente y otros sólo en parte, a la interpretación de música antigua en diversos grupos. El hecho de que el maestro Schröder ofreciera poco después un recital con el clavicembalista inglés Colin Tilney aumentaba el interés de la sesión, pues permitiría a los participantes observar, durante la interpretación, la práctica de los conceptos discutidos en la clase.

Comenzó ésta con la lectura de los dos primeros movimientos del dúo de Boccherini para dos violines, una obra relativamente desconocida, pero muy típica del estilo del compositor, con movimientos lentos ornamentados seguidos de allegros marcados por un brio hispánico inconfundible. Si bien no constituye una gran obra,

ofrecía excelente material para el análisis del estilo clásico. Los primeros comentarios de J. Schröder se refirieron al modo de sostener el arco. Uno de los participantes lo cogía bastante lejos del talón, casi en el medio de la vara. El otro lo sostenía justo en el talón, con lo que podía obtener una línea de sonido de mayor volumen que su compañero. El desequilibrio resultante parecía afectar menos al entendimiento musical de la obra que a la pura técnica. J. Schröder indicó que si se sujeta el arco cerca de la mitad lo que se está haciendo en realidad es eliminar medio arco. Admitió, eso sí, que esa técnica puede ser de utilidad para la música italiana del siglo XVII. Pero para la literatura posterior, especialmente la del período clásico, suponía ciertas restricciones, ya que la articulación más clara se logra en la mitad, y si se suprime ésta, se obliga al instrumentista a usar la punta del arco para los pasajes en «detaché». (Ejemplo 1.)

J. Schröder ejecutó el Ej. 1 primero en la punta y luego en el medio del arco, demostrando de modo inequívoco la diferencia. También se refirió a la analogía entre la dicción de un actor y la articulación del arco: incluso cuando el actor habla «pianísimo» puede hacerse oír en las últimas filas si su dicción es clara.

J. Schröder recomendó usar la menor cantidad de arco posible para tocar los acordes de tres y cuatro notas. De nuevo, esto no sólo permite una mejor articulación, sino que además evita llegar a la punta teniendo que seguir con pasajes inmediatamente después de los acordes. Señaló que, en la medida de lo posible, debería tocarse arco abajo las partes fuertes del compás y arco arriba las débiles. De lo contrario, incluso si pueden evitarse los falsos acentos, la sensación rítmica no llega a ser satisfactoria. Para ampliar esta idea, utilizó el siguiente motivo rítmico (Ej. 2):

Inicialmente, los arcos marcados en la parte superior podrían parecer más convenientes, pero es difícil evitar el acentuar la segunda nota de cada compás. Por lo mismo, los dos arcos arriba que se encuentran cada vez al cambiar de compás contribuyen a desenfocar aun más el movimiento inherente en la música.

La cuestión del vibrato, en los aspectos de su intensidad y duración y en cuanto a la oportunidad de su uso, dio lugar a una interesante discusión. Según J. Schröder, en definitiva, la elección queda reservada al buen gusto del instrumentista. Insistió, no obstante, en que el vibrato es un ornamento y su uso debe ser administrado con discreción para enfatizar momentos especiales en la música. No debería nunca llegar a convertirse en un recurso que se usa o se suprime ciegamente, y en consecuencia recha-



Jaap Schröder

za tanto el uso de un vibrato continuo como la tendencia a hinchar, en nombre de la autenticidad, todas las notas largas por medio del vibrato y la presión del arco. Lo ideal sería que el instrumentista pudiera dominar toda una serie de velocidades e intensidades diversas en su vibrato, pudiendo usar cada una de ellas sin forzarlas nunca: pues un vibrato forzado dará lugar, a su vez, a un brazo derecho forzado, creándose así un círculo vicioso del que no es fácil escapar.

El siguiente violinista y su acompañante tocaron el primer movimiento de la sonata de Mozart en mi menor, K. 304. Como el primero usaba una barbada normal, J. Schröder se detuvo en las notables consecuencias del uso de la barbada en el modo de tener el violín, en la técnica de la mano izquierda e incluso en la técnica del arco. No solamente se mantiene el violín en una posición claramente desviada hacia la izquierda,

sino que además queda prácticamente fijo en esa posición. Por esta razón, el movimiento del cuerpo queda restringido a la cintura, con lo que el brazo derecho tiene que moverse también desde su posición al costado del cuerpo hacia la parte delantera del tronco. Este desplazamiento del violín y los dos brazos desde una posición central a una desviada hacia la izquierda, unido a la elevación del ángulo del violín puede considerarse como un verdadero resumen de toda la historia de la técnica violinística. La elevación del codo, defendida, entre otros, por la escuela rusa pretendió, claramente, facilitar el juego de la parte superior del arco, mientras que el codo bajo de las escuelas más antiguas permite tocar en la mitad inferior con mayor comodidad. J. Schröder escogió un golpe de arco, el «portato», para proseguir la ilustración de la diferencia entre la técnica de arco moderna y la de siglo XVIII. En la primera, el arco se detie-

ne sobre la cuerda, y con ello tiende a interrumpir la vibración de ésta: el atractivo de este golpe de arco reside en el efecto dinámico conseguido por la concentración de la energía organizada. Pero tal efecto no da buen resultado en el violín original. Aquí el arco y el brazo no dejan de moverse: el movimiento es continuo. La separación entre las notas se consigue a través de la acción del arco al separarse de la cuerda, de modo que, aunque el movimiento es continuo, no lo es el contacto, y el matiz de la elevación del arco al separarse de la cuerda es el que determina la naturaleza de la articulación. Casi todas las observaciones de J. Schröder sobre la interpretación estaban en este caso relacionadas con los problemas que se planteaban a este violinista, que trataba de mantenerse dentro de un estilo auténtico sin, por ello, prescindir totalmente de las comodidades del violín moderno.

Los dos últimos participantes que intervinieron, ambos miembros del grupo Tafelmusik, eligieron los dos primeros movimientos de la sonata de Haydn para violín y viola. La parte de violín, no excesivamente difícil para el nivel de nuestros días, está, sin embargo concebida como pieza de virtuosismo, según J. Schröder como consecuencia directa de la influencia de Luigi Tomasini, maestro de conciertos de la Corte Esterhazy mientras Haydn estuvo en ella. Está fuera de dudas que Tomasini era un excelente violinista, y la prueba de que Tomasini era un excelente violinista, y de que Haydn en contró amplio estímulo en sus proezas la da, elocuentemente, el amplio número de dedicatorias que se encuentran para él en los cuartetos y conciertos más difíciles. El Ej. 3, adquiere toda su significación si se tiene en cuenta que tuvo que ser tocado con gran rapidez en una cuerda «mi» de tripa sin entorchado y sin la ayuda de una barbada. Schröder no veía inconveniente en apoyar el violín ocasionalmente, tocando el cordal con la barbilla, especialmente para los amplios cambios de posición descendentes, si bien una presión continua no debería ser necesaria.

El allegro inicial tenía, ya al comienzo, un problema rítmico implícito (Ej. 4). Aunque el movimiento está escrito en 4/4, si se cuentan rigurosamente las corcheas se obstaculiza el fluir espontáneo de la música. Si los compases se sienten a dos, con amplitud, se asegura que la música «camine» hacia delante, siempre que la viola, que tiene la iniciativa rítmica, no deje detenerse el tiempo. Notas largas como la primera del ejemplo pueden siempre sonar estáticas si no se tiene presente el movimiento implícito. El violín no debe confiarse en que la viola proporcione el im-



pulso: más bien debería intentar comunicar la duración de la blanca de modo que quien escucha pueda anticipar su resolución. Con una sabia dosificación de vibrato y de movimiento del arco puede lograrse un efecto parecido al tañido de una campana, no como en el ejemplo 5, sino como en el 6:

También aquí tenían aplicación muchas de las anteriores observaciones sobre el vibrato, los golpes de arco y la distribución de éste, así como la precaución expresada por J. Schröder de no confundir la interpretación con las conveniencias técnicas. El Ej. 7 lo ilustra claramente: En él, los instrumentistas aminoraban

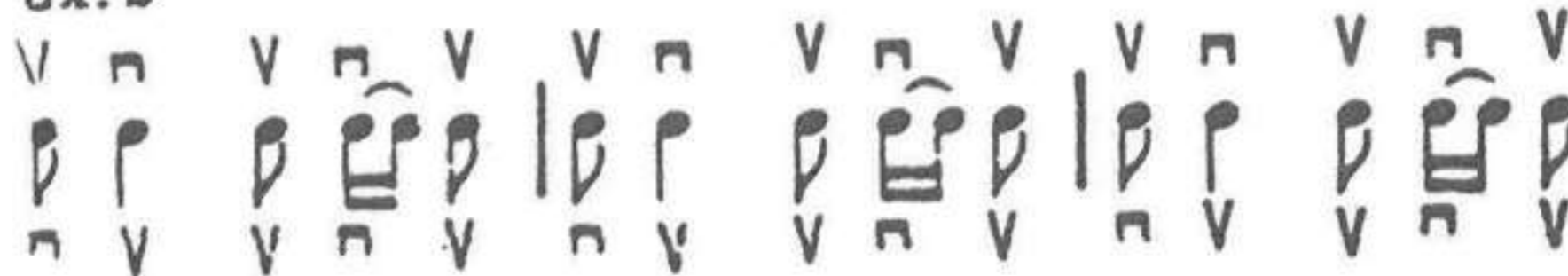
el templo al final del arpeggio descendente y acentuaban excesivamente el do sostenido bajo, tratando al siguiente mi como si fuera el comienzo de una nueva frase. Era dudoso que el ritardando fuera usado por razones puramente musicales, y, por ello, el maestro consideraba necesario que todos los intérpretes revisasen su interpretación, a solas con la música y sin el instrumento. Ello, sin duda, podría de manifiesto el peligro que existe de tomar una serie de decisiones por comodidad técnica y en perjuicio del contenido musical de la obra.

JAAK LIIVOJA
 («The Strad», abril, 1982)

Ex. 1



Ex. 2



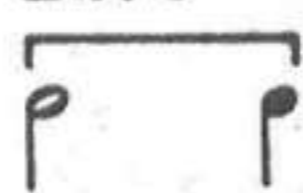
Ex. 3



Ex. 4



Ex. 5



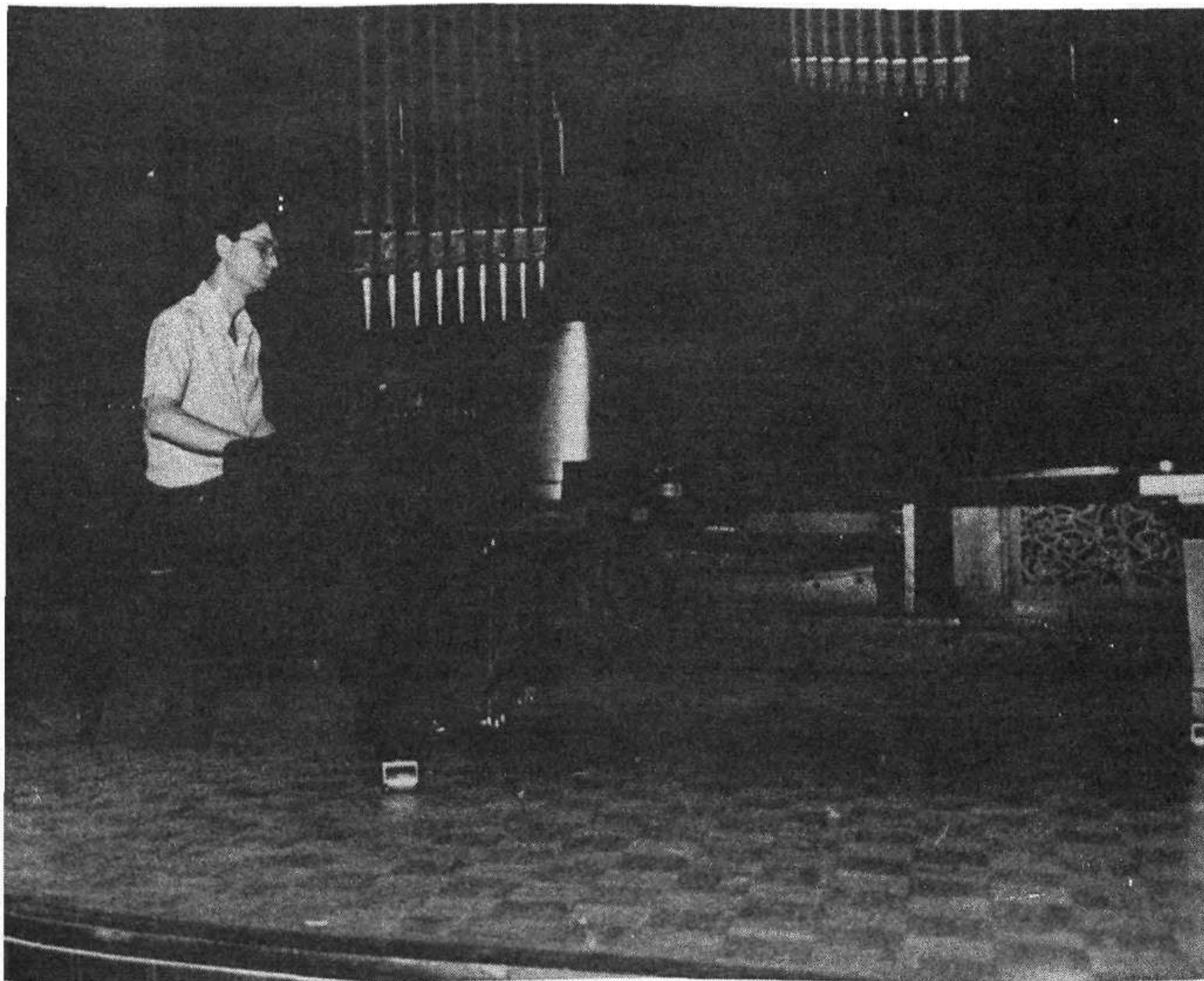
Ex. 6



Ex. 7



EL CONCURSO PERMANENTE Y JUVENTUDES MUSICALES



Angel Zarzuela, Primer Premio de Piano, fase de Sevilla

Este año se ha iniciado la cuarta singladura de este Concurso que patrocina la Dirección General de Música y Teatro y organiza Juventudes Musicales de España. La primera fase, celebrada en Zaragoza, se dedicó al grupo de la guitarra, e instrumentos de cuerda. Fueron sus ganadores Gabriel García Santos, guitarra y «ex equo», Rocio Samper, violín, y Pedro Ruiz Gutierrez, violoncello. Todos ellos obtuvieron segundos premios, no siendo concedidos los primeros galardones.

Hace unos días se ha celebrado en Sevilla, la segunda fase, dedicada al piano y la percusión. En este último fue premiado, con un segundo premio Santiago Molas, percusión. En piano, donde hubo en conjunto un excelen-

te nivel, fueros galardonados, Angel Zarzuela, primer premio y Silvia Torán, segundo premio.

Una característica que mantiene este Concurso de una importancia inequívoca es la de contar —como Presidente, en todas las fases—, con la colaboración del Maestro Montsalvatge. Al igual que en otras ocasiones lo hicieron Ernesto Halffter, Rogelio Grova y Manuel Castillo. Junto con ellos, coadyuvando de manera sustancial los miembros del Jurado, catedráticos y profesores de Conservatorio de toda España.

Juventudes Musicales de España va encontrando cauces con el Concurso Permanente, donde se pueda desarrollar su nueva filosofía en la constante juvenil de su misión musical. Ade-

más de la búsqueda de nuevos valores, objetivo principal de este Concurso, su posterior lanzamiento es misión de verdadero alcance, a través de sus 70 delegaciones. Todo ello pretende completar lo que podría denominarse «ciclo formativo del intérprete» con la apertura internacional a nuestros jóvenes artistas de los fosos europeos en los que sistemáticamente J. M. E. irá presentando a los ganadores.

De una parte pretende romper con el ensamblaje críptico nacional, lograr dar conocimiento de sus cualidades a los organizadores de conciertos, y de otra ofrecer las nuevas posibilidades que pueden encontrarse en sus interpretaciones musicales, como portavoces de las nuevas corrientes interpretativas.

Las acciones que van encaminadas a desarrollar esta nueva filosofía musical están fundamentadas en la presencia de J. M. E. como miembro de número de la Unión Europea de Concursos Nacionales de Música para jóvenes, junto a Alemania, Austria, Bélgica, Francia, Suiza y Yugoslavia. Es un justo colofón a la labor desarrollada por Juventudes Musicales en estos últimos años.

Fruto de esta colaboración internacional, que en su día se inició con el Concierto Europeo celebrado en el Teatro Real de Madrid, en febrero de este año, con la presentación de jóvenes de Alemania, Austria, Bélgica, y la representación española, de Vicente Campos, trompeta, de este acto la prensa y los críticos se hicieron eco alabando las cualidades interpretativas de todos ellos. De ahí surgió la invitación y presentación oficial en el seno de la Unión Europea de un joven músico español —el guitarrista Antonio Domínguez Buitrago, alumno de la profesora Rocio Herrero del Conservatorio de Madrid—, en el Concierto Europeo que se celebró en Erlange (Alemania Federal), el día 2 de junio, concierto que se enmarca dentro del Concurso Nacional organizado por el «Jugend Musiziert». El éxito fue apoteósico, rotundo, en plenitud de reconocimiento público a su musicalidad, estilo y fuerza interpretativa.

Dentro de esta serie de acciones que convierten en realidad la planificación antes mencionada, los ganadores del Concurso Permanente han actuado en centenares de conciertos en las delegaciones de J. M. E. como respuesta a los principios filosóficos que permanecen inmanentes en el espíritu de su concepto musical juvenil. Hay que hacer constar lo que de importante significa la apoyatura, la efectividad de esas numerosas delegaciones que le dan al fenómeno de Juventudes Musicales un carácter nacional, de lugar común, de ágora de la música, hecha y pensada para los jóvenes.

ORQUESTA Y COROS NACIONALES DE ESPAÑA
AVANCE ABONO «A» - TEMPORADA 82-83.-M.º CULTURA

ABONO A

1. 8, 9, 10 OCTUBRE 1982	Beethoven Bach	Director: PETER MAAG Coro Nacional de España Solistas a determinar Sinfonía núm. 6 en Fa mayor, Op. 68. "Pastoral" Magnificat	15. 4, 5, 6 FEBRERO 1983	Wagner Brahms Schubert Tchaikovsky	Director: VLADIMIR FEDOSEEV Solista: ALICIA DE IARROCHA, piano * Obertura para Fausto Concierto para piano núm. 2. en Si mayor, Op. 83 Sinfonía núm. 8, en Si menor, D759. "Incompleta" Francesca da Rimini, Op. 32
3. 22, 23, 24 OCTUBRE 1982	Debussy Strauss	Director: PETER MAAG Solista: ROSALIND PLOWRIGHT, soprano Coro Nacional de España Nocturnos Iberia Cuatro últimos "Lieder" Don Juan, Op. 20	17. 18, 19, 20 FEBRERO 1983	Brahms Brahms Brahms	Director: JESÚS LÓPEZ COBOS Solistas: VÍCTOR MARTÍN, violín RAFAEL RAMOS, violonchelo Orfeón Donostiarra Doble concierto en La menor, Op. 102 (para violín, violonchelo y orquesta) Canto del Destino, Op. 54 Canto de triunfo
5. 5, 6, 7 NOVIEMBRE 1982	Dutilleux Beethoven	Director: ELIAHU INBAL Solista: FREDERIC LODEON, violonchelo * Tout un monde lointain Sinfonía núm. 7, en La mayor, Op. 92	19. 4, 5, 6 MARZO 1983	Haydn Berio Alonso Stravinsky	Director: JUAN PABLO IZQUIERDO Solista: ESPERANZA ABAD, soprano Sinfonía en Sol mayor, núm. 92, "Oxford" * Folk Songs ** Biografía (Encargo O. N. E.) El pájaro de fuego
7. 19, 20, 21 NOVIEMBRE 1982	Ligeti Berg Dvorák	Director: JACQUES MERCIER Solista: GERARD CLARET, violín * Lontano Concierto a la memoria de un ángel Sinfonía núm. 7 en Re menor	22. 25, 26, 27 MARZO 1983	Weber Britten Mendelssohn	Director: JOSÉ M.º CERVERA COLLADO Solista: ENRIQUE PÉREZ DE GUZMÁN, piano Oberon * Concierto para piano y orquesta Sinfonía núm. 3, en La menor, Op. 56. "Escocesa"
9. 3, 4, 5 DICIEMBRE 1982	Mozart Debussy Brahms	ORQUESTA DE LA RADIO DE STUTTGART Director: NEVILLE MARRINER Solista: MIRIAM FRIED, violín Sinfonía en Si mayor, núm. 33, KV 319 El mar Concierto en Re mayor, Op. 77 (para violín y orquesta)	23. 8, 9, 10 ABRIL 1983	Schumann	Director: JESÚS LÓPEZ COBOS Coro Nacional de España * Escenas de Fausto
10. 10, 11, 12 DICIEMBRE 1982	Toldrá Paganini Wagner	Director: ANTONI ROS MARBÀ Solista: SALVATORE ACCARDO, violín La filla del marxant * Concierto núm. 4, en Re menor El buque fantasma. Obertura Preludio y muerte de Isolda Tannhäuser. Obertura	25. 22, 23, 24 ABRIL 1983	Mozart	Director: PETER MAAG Coro Nacional de España Solista a determinar Idomeneo, Rey de Creta, KV 366
11. 14, 15, 16 ENERO 1983	Wagner	Director: FRANZ PAUL DECKER Solista a determinar * La Walkiria (acto III)		* Primera vez por la ONE ** Estreno absoluto	

ORQUESTA Y COROS NACIONALES DE ESPAÑA
AVANCE ABONO «B» - TEMPORADA 82-83.-M.º CULTURA

ABONO B

2. 15, 16, 17 OCTUBRE 1982	Beethoven Mozart Brahms	Director: PETER MAAG Solista: RAFAEL OROZCO Coriolano, Op. 62 Concierto núm. 26, en Re mayor, KV 537 Sinfonía núm. 4, en Mi menor, Op. 98	16. 11, 12, 13 FEBRERO 1983	Ravel Villa-Lobos Franck	Director: SERGIU COMISSIONA Solista: LUIS GALVE, piano Rapsodia española * Concierto núm. 1 Sinfonía en Re
4. 29, 30, 31 OCTUBRE 1982	C. Halffter Ives	Director: CRISTÓBAL HALFFTER Coro Nacional de España Tiento * Sinfonía núm. 4	18. 25, 26, 27 FEBRERO 1983	Ginastera Beethoven Elgar	Director: ARMANDO KRIEGER Solista: JOSEP M.º COLOM, piano * Estancia Concierto núm. 4 en Sol mayor, Op. 58 (para piano y orquesta) * Sinfonía núm. 1, en La bemol mayor, Op. 55
6. 12, 13, 14 NOVIEMBRE 1982	Verdi	Director: ELIAHU INBAL Solistas a determinar Coro Nacional de España Requiem	20. 11, 12, 13 MARZO 1983	Prieto Turina E. Halffter	Director: JESÚS LÓPEZ COBOS Solista: MARÍA ORÁN, soprano ** Sinfonía núm. 2 (Encargo O. N. E.) Canto a Sevilla Sinfonietta
8. 26, 27, 28 NOVIEMBRE 1982	Baretti Liszt Schumann	Director: JACQUES BODMER Solista: CHRISTIAN ZIMMERMANN, piano ** Sinfonía núm. 2 (Encargo O. N. E.) Concierto núm. 2, en La mayor Sinfonía núm. 4, en Re menor, Op. 120	21. 18, 19, 20 MARZO 1983	Bernaola Bruckner	ORQUESTA SINFÓNICA DE BERLÍN (RDA) Director: GÜNTHER HERBIG Sinfonía en Do Sinfonía núm. 8, en Do menor
11. 17, 18, 19 DICIEMBRE 1982	Beethoven Haydn Bartók	Director: GABRIEL CHMURA Solista: ÁNGEL BERIÁIN, oboe Leonora, Obertura núm. 3, en Do mayor, Op. 72a Concierto en Do mayor (para oboe y orquesta) Concierto para orquesta, Sz 116	24. 15, 16, 17 ABRIL 1983	Tchaikovsky Tchaikovsky	Director: PETER MAAG Solista: IGOR OISTRAHK, violín Concierto en Re mayor, Op. 35 (para violín y orquesta) Sinfonía núm. 5, en Mi menor, Op. 64
13. 21, 22, 23 ENERO 1983	Moreno Torroba Holst	Director: LUIS ANTONIO GARCÍA NAVARRO Solista: HUMBERTO QUAGLIATA, piano Coro Nacional de España * Concierto para piano y orquesta * Los Planetas	26. 29, 30 ABRIL 1 MAYO 1983	Ginastera Mahler	Director: MAXIMILIANO VALDÉS Solista: AURORA NATOLA, violonchelo * Concierto núm. 2 (para violonchelo y orquesta) Sinfonía núm. 1, en Re mayor, "Titán"
14. 28, 29, 30 ENERO 1983	Larrauri Brahms	Director: ISAAC KARABCHEVSKI Solista: JOAQUÍN ACHÚCARRO, piano * Gardunak Concierto para piano núm. 1, en Re menor, Op. 15 Obra a determinar		* Primera vez por la ONE ** Estreno absoluto	

V CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA Y POLIFONÍA

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

TEATRO REAL

ABONO C Recitales

1. 19 OCTUBRE		GUIDON KREMER, violín ELENA BASHKIROV, piano Sonatas
3. 2 NOVIEMBRE	Haydn	MANUEL CARRA, piano Sonatas
5. 23 NOVIEMBRE		CHRISTIAN ZIMMERMANN, piano Sonatas
7. 7 DICIEMBRE	Turina	VÍCTOR MARTÍN, violín MIGUEL ZANETTI, piano Las tres sonatas
11. 1 FEBRERO	Schumann Schumann- Chopin Chopin	JOAQUIN ACHÚCARRO, piano Noveleta n.º 1 Estudios Sinfónicos Barcarola, op. 60 Sonata, op. 58, n.º 3
12. 8 FEBRERO	Granados Falla Falla Chopin	ALICIA DE LARROCHA, piano Escenas románticas Danza de la Vida Breve Fantasía Bética 24 Preludios
19. 12 ABRIL		NARCISO YEPES, guitarra Recital

ABONO D Música de cámara

4. 16 NOVIEMBRE	Haydn Haydn Turina Turina	Orquesta de Cámara Española Concertino-director: VÍCTOR MARTÍN Sinfonía Concierto en Fa mayor para violín y cémbalo La oración del torero Serenata
6. MIÉRCOLES 1 DICIEMBRE		CUARTETO "JUILLIARD" Programa Beethoven
8. 14 DICIEMBRE	Händel Vivaldi Paganini Grieg Sarasate	ORQUESTA DE CÁMARA ESPAÑOLA Concertino-director: VÍCTOR MARTÍN Solista: SALVATORE ACCARDO, violín Concerto grosso Concierto para dos violines en La menor Carnaval de Venecia Suite Holberg Navarra
13. 15 FEBRERO	Bach Bach Bach Bach	ORQUESTA DE CÁMARA ESPAÑOLA Concertino-director: VÍCTOR MARTÍN Solistas: TERESINA JORDÁ y EDITH MURANO, pianos Fuga Concierto para dos pianos en Do mayor Concierto para dos pianos en Do menor Concierto para flauta, viola y cémbalo
17. 15 MARZO		CUARTETO DE LA UNIVERSIDAD DE LA PLATA CUARTETOS DE MOZART, GINASTERA y BEETHOVEN

18. 22 MARZO	Mozart Mozart Mozart	ORQUESTA DE CÁMARA ESPAÑOLA Concertino-Director: VÍCTOR MARTÍN Solistas: KARIN MERLE, piano ROBERT AITKEN, flauta Andante y fuga Concierto para piano Concierto para flauta en Re mayor Sinfonía n.º 29 en La mayor
20. 19 ABRIL	Tchaikovsky	CUARTETO GABRIELLI DE LONDRES Cuartetos

ABONO E Polifonía

2. 26 OCTUBRE	Stravinsky	CORO NACIONAL DE ESPAÑA Director: ENRIQUE RIBÓ Programa a determinar
9. 18 ENERO		CORO NACIONAL DE ESPAÑA Director: ENRIQUE RIBÓ Solista: VÍCTOR MARTÍN, violín Obras de Casanovas, Cererols, Mompou, Estrada, Just y Marco
10. 25 ENERO		AGRUPACIÓN CORAL DE CÁMARA DE PAMPLONA Director: LUIS MORONDO Programa a determinar
14. 22 FEBRERO		ORFEÓN DONOSTIARRA Director: ANTXÓN AYESTARÁN GRUPO KOAN Director: JOSÉ RAMÓN ENCINAR Programa Stravinsky
15. 1 MARZO		CORO NACIONAL DE ESPAÑA Director: ENRIQUE RIBÓ Obras de Des Prés, Arcadelt, Jannequin, Poulenc, Debussy y Ravel
16. 8 MARZO		ORQUESTA Y CORO DE LA ABAO Director: LUIS IZQUIERDO Programa: La familia Bach
21. 26 ABRIL		CORO NACIONAL DE ESPAÑA Director: ENRIQUE RIBÓ Obras de Monteverdi, Castelnuovo-Tedesco y Dallapiccola

NOTAS: La cifra que antecede a las fechas de cada concierto indica el número de orden del mismo en el conjunto del ciclo.
Este avance es susceptible de modificación.

Orquesta Sinfónica y Coro de R. T. V. E.

Primer avance de programas
XVIII Temporada 82-83
Teatro Real-Madrid

OCTUBRE

PROGRAMA 1: Sábado, 9 — Domingo, 10
HAYDN: La Creación
Director: ENRIQUE GARCÍA ASENSIO
Solistas: A determinar
CORO DE RTV. ESPAÑOLA

PROGRAMA 2: Sábado, 16 — Domingo, 17
**CONCIERTO DE HOMENAJE A
S. S. EL PAPA JUAN PABLO II CON
MOTIVO DE SU VISITA A ESPAÑA**
E. HALFFTER: a) **Canticum in Papa
Johannem XXIII**
b) **Oda a S. S. Juan
Pablo II (***)**
(Encargo de Radio
Nacional de España)
MOZART: Misa de «La Coronación»
Director: ANTONI ROS-MARBÁ
Solistas: A determinar
CORO DE RTV. ESPAÑOLA

PROGRAMA 3: Sábado, 23 — Domingo, 24
J. ALFONSO GARCÍA: Epiclesis (*)**
**WALTON: Concierto para viola y
orquesta (*)**
BEETHOVEN: Sinfonía n.º 3
Director: M. A. GÓMEZ MARTÍNEZ
Solista: Emilio Mateo (viola)

PROGRAMA 4: Sábado, 30 — Domingo, 31
MAHLER: Sinfonía n.º 6 (*)
Director: ODÓN ALONSO

NOVIEMBRE

PROGRAMA 5: Sábado, 6 — Domingo, 7
**MENDELSSOHN: Concierto n.º 1
para piano y orquesta**
SCHUBERT: Sinfonía n.º 9
Director: GIAN LUIGI GELMETTI
Solista: Luis Galve (piano)

PROGRAMA 6: Sábado, 13 — Domingo, 14
**DEBUSSY: Preludio a la siesta de un
fauno**
**J. GUINJOAN: Concierto para
violonchelo y orquesta (*)**
PROKOFIEV: Sinfonía n.º 7
Director: MAX BRAGADO
Solista: Lluís Claret (violonchelo)

PROGRAMA 7: Sábado, 20 — Domingo, 21
HAYDN: Misa de Santa Cecilia (*)
Director: ALBERTO BLANCAFORT
Solistas: Caridad Casao (soprano)
Carmen Sinovas (contralto)
Juan Porras (tenor)
CORO DE RTV ESPAÑOLA

PROGRAMA 8: Sábado, 27 — Domingo, 28
MILHAUD: El buey sobre el tejado
Para violín y orquesta (*)
Resto del programa a determinar
Director: JEAN FOURNET
Solista: Agustín León Ara (violín)

DICIEMBRE

PROGRAMA 9: Sábado, 4 — Domingo, 5
STRAWINSKY: Sinfonía de los salmos
**BRAHMS: Rapsodia para contralto
y orquesta**
KODALY: Psalmus hungáricus
RAVEL: Dafnis y Cloe (2.ª suite)
Director: IGOR MARKEVITCH
Solista: Linda Finnie (contralto)
CORO DE RTV. ESPAÑOLA

PROGRAMA 10: Sábado, 11 — Domingo, 12
PROKOFIEV: Sinfonía clásica
**WAGNER: Preludio y muerte de
Tristán e Isolda**
**FALLA: El sombrero de tres picos
(2.ª suite)**
BEETHOVEN: Sinfonía n.º 5
Director: IGOR MARKEVITCH

PROGRAMA FUERA DE ABONO. Jueves, 16 — 20,30 h.

**CONCIERTO ESPECIAL
PARA LA UNIÓN EUROPEA
DE RADIODIFUSIÓN (UER)**
E. SWEENEY: Canzona (*)
**WEBER: Concierto para clarinete
y orquesta (*)**
MAHLER: Sinfonía n.º 1
Director: RENHIM GÖKMEN
Solista: James Campbell (clarinete)

PROGRAMA 11: Sábado, 18 — Domingo, 19

L. MOZART: **Sinfonía de los Juguetes**
A. BLANCAFORT: **Sinfonietta coral** (***)
(Encargo de Radio Nacional)
BRITTEN: **El diluvio de Noé** (*)
Director: **ODÓN ALONSO**
Solistas: A determinar
CONJUNTO INSTRUMENTAL
ESCOLANÍA DE NTRA. SRA. DEL
RECUERDO
CORO DE RTV. ESPAÑOLA

ENERO

PROGRAMA 12: Sábado, 15 — Domingo, 16

HAYDN: **Sinfonía n.º 48**
MARTINU: **Concierto para oboe
y orquesta** (*)
BRAHMS: **Sinfonía n.º 2**
Director: M. A. GÓMEZ MARTÍNEZ
Solista: Antonio Faus (oboe)

PROGRAMA 13: Sábado, 22 — Domingo, 23

HAYDN: **Sinfonía n.º 88**
BRAHMS: **Un requiem alemán**
Director: M. A. GÓMEZ MARTÍNEZ
Solistas: A determinar
CORO DE RTV. ESPAÑOLA

PROGRAMA 14: Sábado, 29 — Domingo, 30

HAYDN: **Sinfonía n.º 100**
GURIDI: **Una aventura de
Don Quijote** (*)
SCHUMANN: **Concierto para
violonchelo y orquesta**
R. STRAUSS: **Las travesuras de
Till Eulenspiegel**
Director: M. A. GÓMEZ MARTÍNEZ
Solista: Ksenija Jancovic (violonchelo)

FEBRERO

PROGRAMA 15: Sábado, 5 — Domingo, 6

BRAHMS: **Obertura para un
«Festival académico»**
A. GONZALEZ ACILU: **Concierto para
piano y orquesta**
VILLALOBOS: **Sinfonía n.º 4
«Vitoria»** (**)
Director: ENRIQUE GARCÍA ASENSIO
Solista: Pedro Espinosa (piano)

PROGRAMA 16: Sábado, 12 — Domingo, 13

T. MARCO: **Concierto «Eco»
para guitarra y orquesta** (*)
ORFF: **Carmina Burana**
Director: ODÓN ALONSO
Solista: Narciso Yepes (guitarra)
CORO DE RTV. ESPAÑOLA

PROGRAMA 17: Sábado, 19 — Domingo, 20

J. PERIS: **Cancones para Dulcinea** (*)
Resto del programa a determinar
Director: **SILVA PEREIRA**
Solista: José Tordesillas (piano)

PROGRAMA 18: Sábado, 26 — Domingo, 27

FERNÁNDEZ BLANCO: **Obertura** (*)
R. STRAUSS: **Duetto concertino
para clarinete y fagot** (*)
DURUFLE: **Requiem** (*)
Director: ENRIQUE GARCÍA ASENSIO
Solistas: José Vadillo (clarinete)
Juan A. Enguñanos (fagot)
CORO DE RTV. ESPAÑOLA

MARZO

PROGRAMA 19: Sábado, 5 — Domingo, 6

MOZART: **Sinfonía n.º 41 «Júpiter»**
BARTOK: **El castillo del Príncipe
Barba Azul**
Director: ZOLTAN PESKO
Solistas: Klára Takács (mezzo-soprano)
Lászlo Polgár (bajo)

PROGRAMA 20: Sábado, 12 — Domingo, 13

HAYDN: **Las estaciones**
Director: ODÓN ALONSO
Solistas: A determinar
CORO DE RTV. ESPAÑOLA

PROGRAMA 21: Sábado, 19 — Domingo, 20

HONEGGER: **Pastoral d'Eté** (*)
MORENO TORROBA: **Diálogos para
guitarra y orquesta** (**)
BRAHMS: **Serenata Op. 11** (*)
Director: M. A. GÓMEZ MARTÍNEZ
Solista: Pepe Romero (guitarra)

PROGRAMA 22: Sábado, 26 — Domingo, 27

MAHLER: **Sinfonía n.º 3**
Director: M. A. GÓMEZ MARTÍNEZ
Solista: A determinar
CORO DE RTV. ESPAÑOLA
ESCOLANÍA DE NTRA. SRA. DEL
RECUERDO

(*) Primera vez por la Orquesta.
(**) Estreno en España.
(***) Estreno absoluto.



IV Curso de Música Barroca y Rococó

San Lorenzo de El Escorial

(16-28 Agosto 1982)

Cursos de canto e instrumentos	Profesor
Canto (Interpretación)	Philippe Herreweghe
Canto (Técnica)	Anne Verkinderen
Canto Coral	Philippe Herreweghe
Flauta de pico, I	Ricardo Kanji
Flauta de pico, II	Alvaro Marías
Flauta travesera barroca	Mariano Martín
Violín (días 16 al 21)	Emilio Moreno
Violín (días 23 al 28)	Chiara Banchini
Clavecín y Pianoforte	Jacques Ogg
Viola de gamba	Jordi Savall
Violoncello barroco	Wouter Möller
Conjunto instrumental	Jordi Savall
Bajo continuo	Aline Parker Zylberajch

Cursos monográficos	Profesor
«El Rococó musical» (días 16 al 21)	Antonio Martín Moreno
«Arte y Arquitectura rococó» (días 23 al 28)	Santiago Amón

PROGRAMAS DE LOS CURSOS

Canto: Repertorio a elegir por el alumno dentro de los límites cronológicos del curso.

Canto Coral: Repertorio a concretar según la composición del coro.

Flauta de pico, I: Estudios de técnica, articulación, pasajes difíciles. Obras de Van Eyck. Una o dos obras de los diferentes estilos (italiano, francés). L. Art de Pre-luder, de Hotteterre.

Flauta de pico, II: Relación entre articulación dinámica y emisión. Técnica de diafragma. Vibrato. Recursos expresivos. El estilo francés y el italiano. Ornamentación barroca.

Travesera barroca: Técnica y evolución en el siglo XVIII a través de Hotteterre, Quantz y Devienne. Sonatas para flauta de J. S. Bach.

Violín barroco: (Cuerdas «mi» y «la» de tripa pura. Afinación 415). Tratado de Leopoldo Mozart. Obras de Gaviniés, Ximénez, Haydn, Mozart.

Clavecín y Pianoforte: Haydn, Sonatas para clave/piano. Carl Philipp Emanuel Bach: Sonatas prusianas y Württemberg; Sonatas, Fantasías y Rondós.

Viola de gamba: Seminario sobre J. S. Bach y M. Marais (II, III y IV libros). Nivel de admisión, una Sonata de J. S. Bach y la Follia de M. Marais. Máximo 6 alumnos.

Violoncello barroco: Una suite de J. S. Bach, una de Geminiani y otra de Boccherini. Este curso está abierto también a cellistas, de un nivel avanzado, con instrumento moderno.

Conjunto instrumental: Repertorio a decidir según composición del conjunto. Se pueden matricular también alumnos de instrumentos que no estén representados en las asignaturas del Curso (viola de gamba, laúd oboe...).

Bajo continuo: Clases prácticas. Para alumnos de clavecín, laúd, viola de gamba y violoncello barroco.

El Curso enviará información más completa a los que nos lo pidan, incluso fotocopias de música. Todos los profesores hacen hincapié en que se usen ediciones originales (urtext) y en que el repertorio que se vaya a trabajar en el curso haya sido estudiado concienzudamente.



AVANCE DE PROGRAMAS

Lunes, 16

22,30 horas. Real Coliseo de Carlos III. Obras de **Gesualdo, Del Monte, Monteverdi**. Solistas de la Chapelle Royal. Director: Philippe Herreweghe.

Entradas: 500 y 350 ptas.

Miércoles, 18

22,30 horas. Real Coliseo de Carlos III. El arte violístico del barroco francés. Obras de **M. Marais y A. Forqueray**. Jordi Savall (viola de gamba), Ton Koopman (clavecín).

Entradas: 500 y 350 ptas.

Viernes, 20

22,30 horas. Real Coliseo de Carlos III. Obras de **Geminiani, J. S. Bach y Boccherini**. Wouter Möller (violoncello barroco), Aline Parker Zilberajch (clavecín).

Entradas: 500 y 350 ptas.

Sábado, 21

22,30 horas. Real Coliseo de Carlos III. Obras de **Telemann, Rameau, Clérambault**. Grupo «De Egelentier». Harry Geraerts (tenor), Wilbert Hazelzet (traverso), Ruth Hesseling (violín barroco), Christiaan Norde (viola de gamba), Jacques Ogg (clavecín).

Entradas: 500 y 350 ptas.

Domingo, 22

22,30 horas. Real Coliseo de Carlos III. «La Tonadilla escénica». Obras de **Misón, Esteve Rosales**. Montserrat Figueras (soprano), Chiara Banchini y Emilio Moreno (violines barrocos), Aline Parler Zilberajch (clavecín), Jordi Savall (viola de gamba).

Entradas: 500 y 350 ptas.

Lunes, 23

22,30 horas. Real Coliseo de Carlos III. Obras de **Cima, Riccio, Merula, Frescobaldi, Fontana, Castello, Corelli y J. S. Bach**. Frans Brüggen (flauta de pico y travesera barroca), Bob van Asperen (clavecín).

Entradas: 500 y 350 ptas.

Jueves, 26

22,30 horas. Real Coliseo de Carlos III. **Programa Bach** (Brandenburgo IV y V y Concierto en re menor, para clave y orquesta). Orquesta Melante 81). Director: Bob van Asperen. Kees Boeke, Ricardo Kanji (flautas de pico).

Entradas: 600 y 400 ptas.

Viernes, 27

22,30 horas. Real Coliseo de Carlos III. Obras de **Mozart, Haydn, Sor**. Montserrat Alavedra (soprano), Jacques Ogg (pianoforte).

Entradas: 500 y 350 ptas.

Sábado, 28

22,30 horas. Real Coliseo de Carlos III. Obras de **Händel, Mozart, Boccherini**. Camerata de Madrid. Director: Luis Remartínez. Jacques Ogg (clavecín y fortepiano).

Entradas: 500 y 350 ptas.

Todos los programas son susceptibles de modificación



MUSICA EN DAROCA

IV CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA ANTIGUA

IV COURS INTERNATIONAL DE MUSIQUE ANCIENNE

IV INTERNATIONAL COURSE OF EARLY MUSIC

ROSMARIE MEISTER

Canto - chant - song

JAN WILLEM JANSEN

Continuo

REINHARD VON NAGEL

EMER BUCKLEY

Afinación - accord - tuning

PERE ROS

Viola da gamba

JORGE FRESNO

Vihuela, laúd y guitarra barroca - vihuela, luth et guitarre baroque - vihuela, lute and baroque guitar

teclado español

JOSE L. GONZALEZ URIOL

Clave y órgano - clavecin et orgue - harpsichord and organ

7 al 14 de septiembre de 1982

DAROCA, Zaragoza (España)

Secretaría: Institución "Fernando el Católico". Sección de Música Antigua.
Diputación Provincial. Plaza de España, 2 - ZARAGOZA-4 (España)
Ministerio de Cultura - Institución "Fernando el Católico"
Parroquia, Ayuntamiento y Asociación Cultural de Daroca.

JORNADAS INTERNACIONALES DE «NOVA MUSICA»

Barcelona - Sitges 21-29 Septiembre, 82
Fundación Joan Miró

CURSOS D'INTERPRETACIÓ

Martí Colomer, trompeta
Claude Helffer, piano
Xavier Joaquin, percussió
Siegfried Palm, violoncel
Anna Ricci, veu
Carlos Santos/Cesc Gelabert, expressió musical i corporal
Jesús Villa Rojo, clarinet

CURSOS DE COMPOSICIÓ

Luigi Nono, Coriun Aharonian,
Joan Guinjoan, J. M. Mestres-Quadreny

CONCERTS

L'itinéraire
Ensemble 13
Claude Helffer
Orquestra Ciutat de Barcelona
Carles Santos / Cesc Gelabert
EXVOCO Stuttgart
LIM

PONÈNCIES

Joaquim Homs, Xavier Benguerel,
Josep Soler, Benet Casablanca,
Xavier Canals, Jordi Vallès

TAULES RODONES

Música i text
Moderador: Jaume Vallcorba
Llorenç Barber, Joan Brossa,
Luigi Nono, Salvador Oliva,
Xavier Rubert de Ventós

Música i societat
Moderador: Manuel Valls
Ramón Barber, Friedrich Hommel,
Tomás Marco, Luigi Pestalozza

Generalitat de Catalunya
Carrer Mallorca, 272
Barcelona-37



«ESTIU MUSICAL INTERNACIONAL»

VILANOVA I LA GELTRU

Costa Dorada, España
Agosto 2 al 22, 1982

PROFESORES:

Boris Goldstein, violín
Vidor Nagy, viola
Mark Vershovsky, cello
Halina Czreny Stdfanska, piano
Ludwik Stefansky, piano
Julia Madatova, acompanyante
Günter Schmidt, acompanyante
Novin Afrouz, acompanyante
Zsoltan Polgar, música de cámara

Secretaria:

THE MASTERPLAYERS CONCERTS CORPORATION
Via Rovello, 20
CH-6900 Massagno
Switzerland
Tel. 0041-91-560828

I CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO FREDERIC CHOPIN EN MALLORCA

(25-29 Octubre, 82)

I.º CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO FREDERIC CHOPIN EN MALLORCA

BASES DEL CONCURSO

PREAMBULO

- 1º.- El 1º. Concurso Internacional de Piano «Frederic Chopin» de Palma de Mallorca, tendrá lugar los días 25, 26, 27, 28 y 29 de octubre de 1982.
- 2º.- El concurso está abierto a los pianistas de todos los países, con edad máxima de treinta y cinco años.

I - PETICIONES DE INSCRIPCION

- 3º.- Para inscribirse debidamente, los concursantes deberán presentar los siguientes documentos: Solicitud en la que conste su nombre y apellidos, justificante de la edad, nacionalidad, domicilio, curriculum vitae, títulos académicos y títulos de las obras a interpretar en cada una de las pruebas del concurso.
- 4º.- Abonar 1.000 ptas., como derecho de inscripción, que se harán efectivas en la presentación de los candidatos.
- 5º.- Los concursantes deberán presentarse el día 25 de octubre de 1982 de 10 a 12 horas en las oficinas del Conservatorio de Música, Plaza Hospital n.º 4 de esta ciudad, donde, tras acreditar su identidad, se les asignará hora y lugar de estudio, a las 13 horas tendrá lugar una recepción de los concursantes en la sede del Consell General Interinsular de las Baleares.

II - CONDICIONES GENERALES

- 6º.- Se constituye una Comisión Organizadora que tendrá su sede oficial en el conservatorio de Palma de Mallorca, a donde deberán dirigir sus peticiones mediante el boletín adjunto cuantas personas quieran inscribirse en el concurso. La Comisión Organizadora tendrá las siguientes atribuciones: a) Cuidará de recibir las solicitudes de los concursantes y de comunicarles con antelación debida su admisión si procede, siempre y cuando reúnan las condiciones que establezcan las siguientes bases. b) Proveer de alojamiento gratuito a todos los concursantes desde el día anterior a la Prueba Eliminatoria. Los concursantes que pasen a la Prueba Selectiva y Prueba Final gozarán de estancia completa hasta el día siguiente del final del Concurso. c) Designación del local donde se celebrarán las Pruebas, así como el horario de las mismas. d) Establecer el orden de actuación previo sorteo. e) Nombramiento del jurado.

III - JURADO

- 7º.- El jurado que se designe será dado a conocer al menos con diez días de antelación a la fecha inicial del concurso y estará compuesto por importantes pianistas, compositores y críticos españoles y extranjeros. Su fallo será inapelable.

IV - PREMIOS

- 8º.- Se establecen los siguientes premios:
- Primer premio: 1.000.000.- ptas., Diploma e interpretación del Concierto para piano y orquesta en Fa menor, Op. 21 de Frederic Chopin en Palma de Mallorca y recitales en Menorca e Ibiza.
- Segundo premio: 500.000.- ptas. y Diploma.
- Tercer premio: 250.000.- ptas. y Diploma.

- 9º.- los premios serán indivisibles y el jurado podrá declarar desierto alguno o algunos de ellos si así lo cree en justicia.
- 10º.- Los concursantes que resulten ganadores deberán recoger personalmente los premios en el lugar y hora que se les indique, sin que puedan delegar, en este acto, a ninguna persona que le represente.
- 11º.- El concursante que obtenga el Primer Premio, quedará excluido para participar en los concursos que puedan celebrarse en años sucesivos.

CONDICIONES FINALES

- 12º.- El mero hecho de inscribirse, llevará implícita la tácita aceptación y sujeción completas a la letra y al espíritu de estas bases.
- 13º.- El plazo de inscripción quedará cerrado el día 15 de septiembre de 1982.
- 14º.- Todo lo que no esté previsto en estas bases, será resuelto por la Comisión Organizadora.

VI - DISPOSICIONES RELATIVAS A LAS PRUEBAS

- 15º.- Se establecen tres pruebas:
- A - Eliminatoria
B - Selectiva
C - Final

Todas las obras del Concurso son de Frederic Chopin:

A.- PRUEBA ELIMINATORIA (día 25 a las 16 horas)

- 1.ª Obras obligadas:
Tres estudios: uno del op. 10, otro del op. 25 y otro de los estudios póstumos.
- 2.ª Obras libres:
Un Vals, una Mazurca y un Nocturno.

B.- PRUEBAS SELECTIVAS

Las pruebas selectivas tendrán lugar los días 26, 27 y 28 para los concursantes que superen la Prueba Eliminatoria.

- 1.ª Obra Obligada:
Balada (de Mallorca) en Fa Mayor, n.º 2.

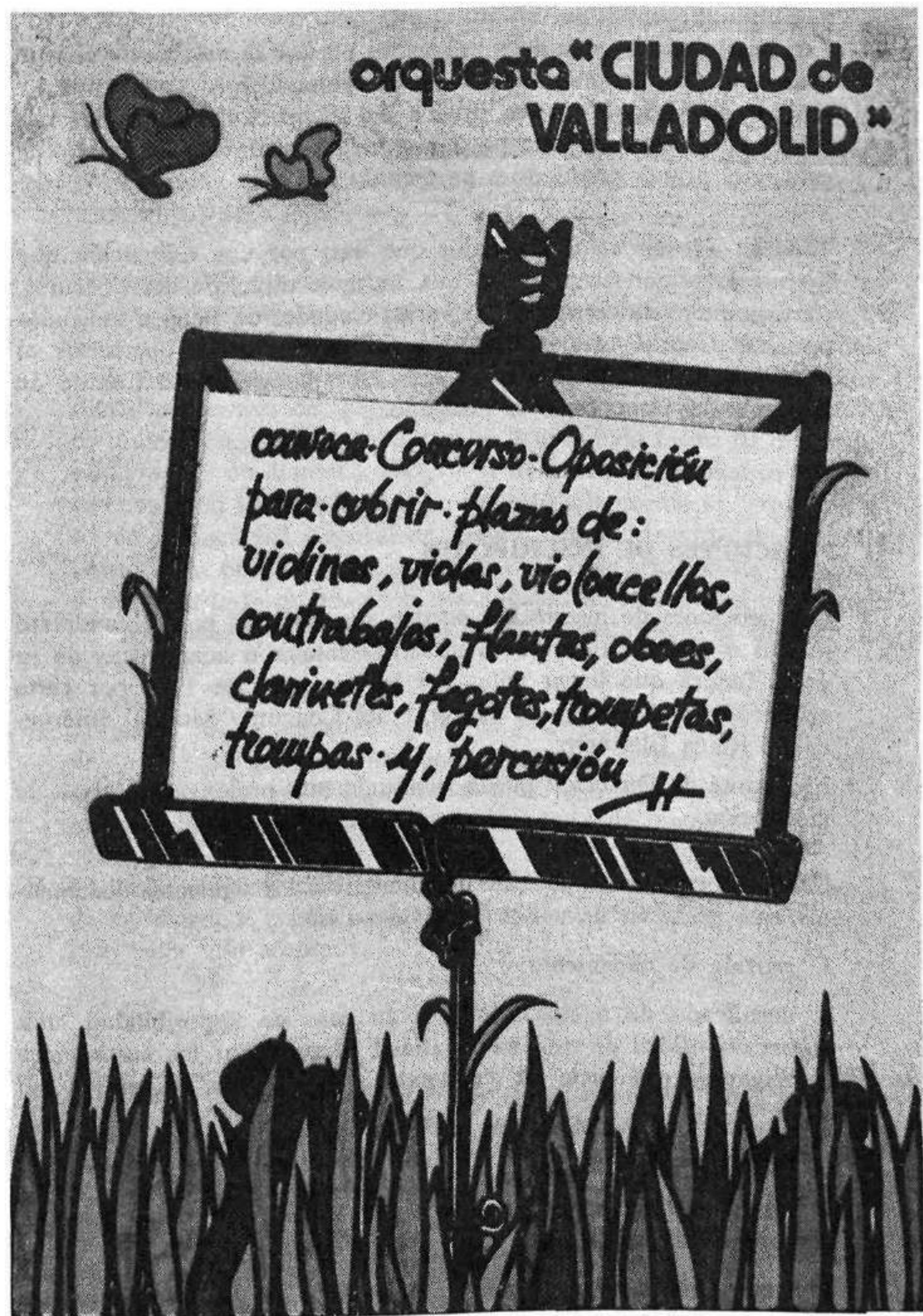
- 2.ª Obras libres:
Dos obras a elegir entre Scherzos, Baladas y Polonesas 5, 6 ó 7 y otra a elegir entre Barcarola, Fantasia en Fa Menor y uno de los improntus. No se puede tocar una obra ya interpretada anteriormente por el concursante. La duración conjunta de las obras será, como máximo, de treinta minutos.

C.- PRUEBA FINAL (día 29)

- 1.ª Obra obligada
Andante spianato con Polonesa, op. 22.

- 2.ª Obras libres:
Obras a escoger. Duración total de la Prueba final, treinta minutos.

- 16º.- Los concursantes presentarán al jurado, al menos, un ejemplar de las obras a interpretar.
- 17º.- En cada prueba, se tocarán de memoria todas las obras.
- 18º.- Las obras, en las Pruebas Eliminatoria y Selectiva, deberán ejecutarse sin repeticiones.



*Información en: Secretaría.
Orquesta "Ciudad de Valladolid"
Fundación Municipal Pro-Música
Ayuntamiento de Valladolid
VALLADOLID (ESPAÑA)*

ORQUESTA «CIUDAD DE VALLADOLID»

Convocatoria de Concurso-oposición para cubrir plazas de los instrumentos siguientes: Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Trompa, Trompeta y Percusión.

- 1.-CONDICIONES DE CONTRATACION:
Sueldo mínimo en ptas: 980.000 anuales, divididas en 14 pagas, más seguros, y aumentos según puesto que se ocupe en la Orquesta.
- 2.-SISTEMAS DE TRABAJO:
Cuatro ensayos semanales, de martes a viernes, y de tres horas de duración, con un mínimo de 50 conciertos anuales y un máximo de 60.
Dos horas diarias, dos días a la semana, dedicadas a la enseñanza o promoción de la Orquesta en escuelas de la ciudad.
- 3.-VACACIONES:
Descanso semanal de treinta y seis horas seguidas. Vacaciones anuales desde el 5 de Julio al 20 de Agosto.
- 4.-AUDICIONES:
Tendrán lugar del 15 al 30 de Septiembre de 1.982.
- 5.-DOCUMENTACION:
A) Curriculum Vitae.
B) Certificado de Estudios o, en su defecto, documentación que acredite su preparación musical.
C) Fotocopia D.N.I. o Pasaporte.
- 6.-PRUEBAS:
Una obra de libre elección.
Una obra obligada (un tiempo de un concierto o sonata)
Lectura a primera vista de un pasaje de repertorio de orquesta.
- 7.-FECHA LIMITE DE RECEPCION DE SOLICITUDES.
5 de Septiembre de 1.982.
- 8.-Con la mayor rapidez será contestado al candidato, informándole sobre la fecha que tendrá lugar la audición y la obra obligada para su instrumento.
- 9.-La Orquesta pondrá a disposición de los candidatos un pianista acompañante en el caso de que el candidato no cuente con un acompañante habitual.

CONCURSO INTERNACIONAL REINA ELISABETH

EXTRACTO DEL REGLAMENTO

I CONDICIONES GENERALES

1 El concurso internacional de interpretación instrumental « Concurso musical internacional Reina Elisabeth » reservado a los pianistas, tendrá lugar en Bruselas desde el 28 de abril hasta el 28 de mayo 1983. El sorteo que fija el orden de pasaje de los candidatos es previsto algunos días más pronto.

2 El concurso está abierto a los músicos de cualquier nacionalidad.

3 Los candidatos deberán tener la edad de 17 años por lo menos (salvo autorización especial concedida por el Comité de Dirección), y no haber cumplido los 32 años en la fecha fijada como límite para la inscripción de los candidatos. (15 de enero de 1983).

Debrán acompañar su petición de la documentación descrita en el parágrafo 2 de las condiciones de inscripción. El derecho de inscripción es de 2.500 francos belgas.

4 Los laureados que hayan obtenido uno de los 6 primeros premios de concurso musical internacional Reina Elisabeth para piano, ya no podrán participar al concurso organizado para el mismo instrumento.

5 Gastos de viaje.

La Administración del concurso reembolsará 50 % de sus gastos de viaje a las candidatas participando a la prueba del segundo grado y llegando de país no limítrofes de Bélgica, sobre presentación de acto de desembolsos.

Esta medida vale para todos los candidatos que no están subsidiado por su gobierno y que no tienen ninguna beca especial para participar al concurso.

6 Alojamiento.

Un Comité de Acogida procurará al candidato que lo pida y según las posibilidades, alojamiento ofrecido benévolamente en familias de Bruselas. Este alojamiento está reservado exclusivamente para el concursante (ver boletín de inscripción).

7 El mismo Comité asegurará para todos los candidatos que le piden la posibilidad de estudiar durante la duración de pruebas eliminatorias sobre los mejores pianos disponibles.

8 Registro.

El Concurso Musical Internacional Reina Elisabeth se reserva el derecho de autorizar la radiodifusión, la televisión de los conciertos y de las sesiones del Concurso, y de realizar discos o cintas magnetofónicas, en beneficio del Fondo Reina Elisabeth.

9 Precios y premios.

12 premios representando un total de 1.385.000 francos belgas serán distribuidos entre los 12 laureados.

Una medalla será entregada a cada uno (ver página 9).

Una suma de 15.000 francos belgas será entregada a cada uno de los 12 concursantes de la segunda prueba eliminatoria que no fuesen retenidos para la prueba definitiva.

10 Conciertos de los laureados.

Al final de cada sesión, los laureados están presentados individualmente por distintos organismos a fin de dar conciertos en Bélgica o en otra parte.

Durante un período de un año empezando el día de la proclamación de los resultados, ningún laureado podrá dar una ejecución pública en Bélgica sin la autorización del Concurso Musical Reina Elisabeth.

11 Los seis primeros premiados habrán de prestar su colaboración a un gran concierto de presentación con orquesta, dentro de las tres semanas que sigan la última prueba del Concurso. Además los tres primeros laureados debrán prestar su colaboración a un concierto de gala, y el primer premiado a un recital.

12 Tendrán además estos laureados que dar, por una asignación que fijaran de común acuerdo con el Comité de dirección del Concurso, cierto número de conciertos en varias ciudades de Bélgica indicadas por este Comité afectándose el beneficio de dichos conciertos al Fondo Reina Elisabeth. Organizará estos conciertos el Comité de dirección del Concurso o su delegado.

II PETICIONES DE INSCRIPCION

1 Las peticiones de inscripción pueden ser enviadas por el candidato mismo o por las autoridades gubernamentales o académicas de su país. Tendrá que llegar antes del 15 de enero de 1983 por **carta certificada** al Secretariado General del Concurso Musical Internacional Reina Elisabeth.

El Comité de Dirección puede eventualmente prolongar el plazo de inscripción.

2 Deben acompañar la petición de inscripción los siguientes documentos, que no serán devueltos en ningún caso:

1 partida de nacimiento;

2 certificado de nacionalidad; lo en caso de imposibilidad, una atestación oficial de esta nacionalidad firmada por las autoridades del lugar de residencia del candidato;

3 dos fotografías del tamaño utilizado en los pasaportes, indicando en el dorso el apellido del candidato;

4 una fotografía sobre papel brillante 9 x 12 cm. como mínimo, que será reproducida en el programa del concurso;

5 Una copia certificada conforme de un o de varios diplomas de piano, que deben ser del nivel superior.

Si el candidato no era titular de tal diploma, la atestación del director del establecimiento donde el candidato hace sus estudios.

Si se hicieron los estudios parcial o totalmente, bajo una dirección privada, el candidato suministraría a este respecto todas las indicaciones útiles.

6 La atestación de tres pianistas de reputación internacional (profesor o no) escritos expresamente per recomendar la participación del candidato al la sesión del concurso musical internacional Reina Elisabeth 1983.

7 Curriculum vitae;

8 Si el candidato ha empezado ya la carrera de virtuoso puede añadir a su petición una documentación de prensa.

3 Los candidatos extranjeros residentes en Bélgica podrán substituir los documentos citados en los N.ºs 1 y 2 del párrafo 2 por un certificado extendido por su embajada o consulado en Bélgica. Los candidatos apátridas habrán de remitir un certificado de identidad y residencia extendido por las autoridades belgas o extranjeras del lugar de su residencia.

4 No se requieren los documentos indicados en los N.ºs 2, 5, 6 y 8 del párrafo 2 cuando la petición de inscripción del candidato viene enviada por el gobierno de su país de origen.

RECEPCION DE LAS PETICIONES DE INSCRIPCION

- 5 El Comité de Dirección del Concurso Musical Internacional Reina Elisabeth examinará las peticiones de inscripción formuladas conforme a las indicaciones anteriores, y resolverá inapelablemente sobre la admisión de las mismas.
- 6 Si la petición viene hecha por el gobierno del país al que pertenece el candidato, será aceptada sin mas verificación que la de la edad e identidad del candidato.
- 7 El Comité de Dirección del Concurso Musical Internacional Reina Elisabeth informará al interesado de la aceptación de su petición de inscripción. Esta aceptación engendra el contrato entre el candidato y la Administración del Concurso, y le da fuerza de ley bajo condición suspensiva del pago por el candidato del valor del derecho de inscripción, es decir 2.500 francos belgas, bajo forma de un cheque emitido por un Banco y dirigido a la orden del Concurso Musical Internacional Reina Elisabeth, o por giro a la cuenta nº 210-0723526-55 de la Sociedad General de Banco. En cas de giro, es necesario enviar una prueba de la operación al Concurso Reina Elisabeth para evitar todo retraso en la aceptación de al candidatura. En caso de desistimiento del candidato no se reembolsará el derecho de inscripción.
- 8 Se justificará el rehuso eventual de inscripción mediante una nota unida al expediente del interesado, que podrá obtener una copia conforme de la misma. Ningún motivo de orden político, racial, ideológico o lingüístico podrá motivar el rehuso de inscripción.
- 9 El texto completo del Reglamento del Concurso, que tendrá fuerza de ley entre las partes, será enviado a cada candidato cuya inscripción haya sido aceptada.

III PRUEBAS DEL CONCURSO

- 1 Las pruebas del Concurso Musical Internacional Reina Elisabeth se dividen en dos categorías:
 - a pruebas eliminatorias;
 - b prueba definitiva.
- 2 Las pruebas eliminatorias tienen por objeto designar entre todos los concursantes a los candidatos más aptos para participar a la prueba definitiva.
- 3 En las pruebas se presentarán los candidatos conforme a un orden fijado por sorteo.
- 4 En cada prueba, se tocarán de memoria todas las obras, salvo la obra inédita impuesta en la última prueba.
- 5 Todas las pruebas son públicas.
- 6 Un candidato admitido a la 2^a prueba o a la prueba final se empeña de participar a estas pruebas, salvo caso de enfermedad o accidente.

SORTEO DE LOS CONCURSANTES

- 7 El sorteo tiene por objeto determinar el orden de pasaje de los concursantes.
Se procederá al sorteo en los día y hora fijados por el Comité de Dirección del Concurso. Presenciará el sorteo un Oficial judicial belga. Cada concursante sacará de la caja un boletín con un número inscrito, que será mencionado en el carnet individual del concursante.

- 8 Los concursantes están obligados de asistir al sorteo, a menos que se lo impida un motivo legítimo. En tal caso, sorteará la Dirección del Concurso por los ausentes, a ruego expreso de los mismos. El Comité de Dirección informará a los concursantes del día en que habrán de ponerse a la disposición del tribunal de exámenes.
- 9 El orden fijado por el sorteo no podrá modificarse sino en caso de fuerza mayor, que el concursante habrá de justificar. Solo tiene valor esta modificación para la prueba tocada por el caso de fuerza mayor.

PRUEBAS ELIMINATORIAS

- 10 Las pruebas eliminatorias consistirán en dos grados.

Pruebas del primer grado

- 11 En el primer grado, los concursantes ejecutarán las obras o partes de obras siguientes, indicadas por el tribunal de exámenes:
 - 1 Seis estudios de virtuosismo de los cuales dos de Chopin, dos de Liszt, uno de Debussy, y uno de Prokofiev, Rachmaninov, Scriabine o Strawinsky;
 - 2 Una obra que se comunicará a los concursantes dos meses antes de la apertura del Concurso por el Comité de Dirección quien la escogerá entre las obras de Beethoven, Clementi, Haendel, Haydn, Mozart y Scarlatti;
 - 3 Una obra importante a elección del concursante, diferente de las que figuren en las otras pruebas.
- 12 Solo los veinticuatro concursantes clasificados serán admitidos a participar a la prueba eliminatoria del segundo grado. Esto numero podra eventualmente estar modificado por decisión del Comité de dirección.

Prueba del segundo grado

- 13 En el segundo grado de la prueba eliminatoria, de una duración des 40 hasta 50 minutos, interpretarán los concursantes, según el deseo del tribunal de exámenes, las obras o partes de obras siguientes:
 - 1 Un Preludio y Fuga del Clave bien templado de J. S. Bach;
 - 2 Una obra belga inédita, de una duración de 5 a 8 minutos, escrita especialmente para el Concurso y que será comunicada a los concursantes tan pronto como hayan sido definitivamente para participar en el Concurso (después del 15 de enero de 1983).
 - 3 Seis obras importantes y de verdadera dificultad para piano solo, de una duración mínima de 7 minutos (siendo posible substituir una sola obra por un grupo de dos o tres piezas como máximo del mismo autor), de autores diferentes (al excepción de J.S. Bach ya impuesto) y comprendiendo una sonata clásica, una obra moderna y una obra de autor belga.
La selección entre estas obras será comunicada al candidato 24 horas delante de la prestación.
- 14 Solo se admitirán a participar a la prueba definitiva los doce laureados.

ENCELDAMIENTO DE LOS CONCURSANTES

- 15 Inmediatamente después de la designación de los concursantes admitidos a la prueba definitiva, se efectuará el enceldamiento de los mismos en la Capilla Musical Reina Elisabeth siguiente el orden previsto por el sacado por sorteo. Cada uno recibirá inmediatamente la partitura de la obra inédita impuesta a la prueba definitiva.

- 16 Durante el período del enceldamiento, los concursantes no podrán ni comunicar ni corresponder con persona alguna que sea ajena a los servicios de la Administración del Concurso. Tendrán que someterse a las normas de disciplina prescritas por el Comité de Dirección.
- 17 En principio, durante el período de enceldamiento será destinada una hora y media a la visita de la prensa.

LA PRUEBA DEFINITIVA

- 18 La prueba definitiva consiste en la ejecución de las obras siguientes :
- 1 La obra impuesta, inédita, escrita especialmente para este Concurso, ejecutado con orquesta;
 - 2 Una obra o parte de obra escobida por el tribunal entre las seis presentadas en la prueba eliminatoria del segundo grado, y diferente de las ya interpretadas por el concursante en dicha prueba (sin orquesta);
 - 3 Un concierto escogido por el concursante, a ejecutar con acompañamiento de orquesta.
- 19 En la prueba definitiva, los concursantes deberán poner a la disposición del Comité de Dirección del Concurso la partición y el material del concierto escogido por ellos.

Para toda información y todo correspondencia :
 Secretario del Concurso musical Reina Elisabeth :
 11, rue Baron Horta
 B - 1000 Bruxelles (Bélgica)
 tel. : (02) 512.10.02

XXVIII° CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO DE TOULOUSE



DEL 3 AL 9 DE OCTUBRE DE 1982

THEATRE DU CAPITOLE

68.000 FRANCS

FOLLETO A PETICION :
 "CONCOURS INTERNATIONAL DE CHANT"
 THEATRE DU CAPITOLE - TEL : (61) 23.21.35
 F. 31000 TOULOUSE (FRANCE)

FECHA LIMITE PARA INSCRIPCIONES : 15 DE SEPTIEMBRE DE 1982



ACCADEMIA MUSICALE SONDRIESE
 « FRANCESCO DE MATTEO »
 SONDRIO (Italia)

Alto Patronato
 del Presidente della Repubblica
 Regione Lombardia
 Provincia di Sondrio
 Comune di Sondrio

SECONDO CONCORSO INTERNAZIONALE
 SECOND INTERNATIONAL COMPETITION
 ZWEITER INTERNATIONALER WETTBEWERB
 DEUXIEME CONCOURS INTERNATIONAL

MICHELANGELO
 ABBADO

per giovani violinisti
 for young violinists
 für junge Violinisten
 pour jeunes violinistes

22 e 23 SETTEMBRE 1982
 AUDITORIUM « TORELLI »
 SONDRIO

Accademia Musicale Sondriese - Concorso
 Via Quadrio, 27 (Palazzo Sassi)
 23100 Sondrio
 Tél. (0342) 216.282 ou 210.950.

FESTIVAL VILLA-LOBOS 82

II CONCURSO INTERNACIONAL
 DE VIOLONCHELO
 (16-27 noviembre, 1982)

Secretaría:

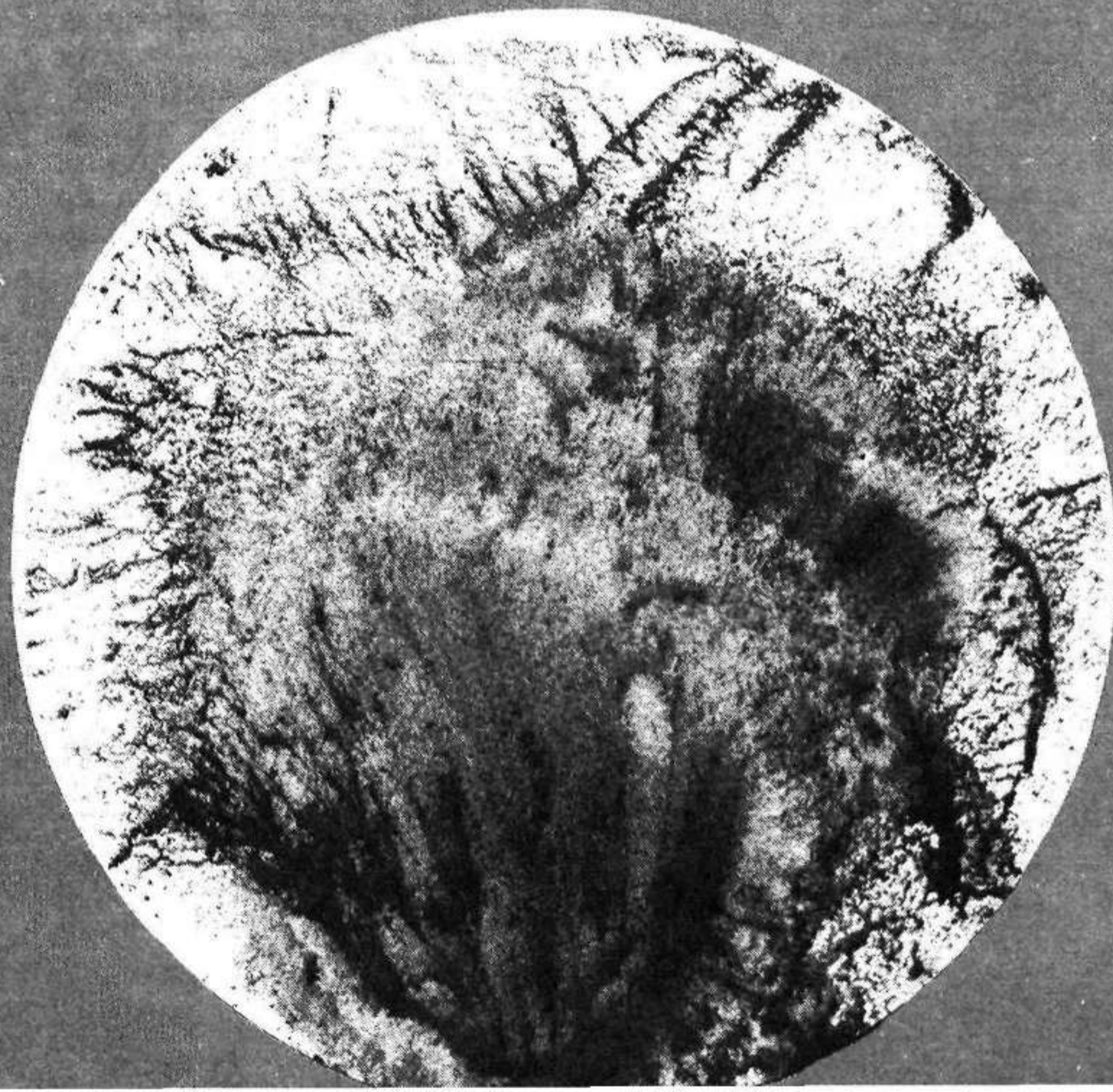
MEC/FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA
 Museu Villa-Lobos
 Rue da Imprensa, 16-9.ª andar s/916
 Río de Janeiro 20.030, RJ-BRASIL

Les Institutions Radiophoniques de la République Fédérale d'Allemagne (ARD)

Adresse: Bayerischer Rundfunk, D-8000 München 2 (Allemagne)

31^e
Concours International
de Musique
Munich
7 - 24 Septembre
1982

Chant Violoncelle Clarinette Guitare Quatuor à Cordes



München 82

Novedades editoriales y discográficas

A. Ruiz Tarazona



«Carmen María Alvarez Escudero»: El maestro aragonés Miguel de Ambiel (1666-1733). Su contribución al barroco musical. Ethos-Música. Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.

«Arnoldo Liberman»: Gustav Mahler o el corazón abrumado. Búsqueda en cuatro movimientos. Altolena Editores, S. A. Madrid, 1982.

«Joaquín Díaz»: Romances, canciones y cuentos de Castilla y León. Colección Nueva Castilla. Valladolid, 1982.

«José Alfaro López»: Madrid, Primera década del siglo xx (1901-1910). Música-Teatro. Toros. Costumbres.

«Federico García Lorca»: Lola la comedianta. Prólogo de Gerardo Diego. Edición crítica y estudio preliminar de Piero Menarni. Alianza Editorial, Madrid, 1981.

«Carlos Colón»: Rota-Fellini. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1981.

«Don Giovanni»: Libreto en italiano y traducción castellana, estudio y comentarios de Xavier Pujol. Ediciones Daimon, Manuel Tamayo. Barcelona, 1982.

«El rapto en el serrallo»: Libreto en alemán y traducción, estudio y comentarios de Roger Alser. Ediciones Daimon, Manuel Tamayo. Barcelona, 1982.

«Jesús Angel de la Lama»: El órgano en Valladolid y su provincia. Catalogación y estudio. Publicación de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid. 1982.

«Joaquín Turina»: Escritos. Recopilación y comentarios de Antonio Iglesias. Editorial Alpuerto. Madrid, 1982.

«Asociación Cabanilles de amigos del órgano»: Joan Baptista Cabanilles. Músico valenciano universal. Autores diversos. Valencia, 1981.

«Consuelo Rubio de Usatescu»: El canto. Estética, teoría, interpretación. Reus, S. A. Madrid, 1982.

«Howard Shanet»: Método de Lectura musical. Versión castellana de J. M. Martín Triana. Taurus. Madrid, 1982.

«Douglas Moore»: Guía de los estilos musicales. Taurus. Madrid, 1982.

«Enrique Soria Medina»: La copla. Colección «Cosas de Sevilla». Sevilla, 1981.

«Beethoven, Bach, Corelli, Couperin, Chabrier, Chopin, Haydn, Händel, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, Tchaikovsky, Telemann»: Seis volúmenes editados por Parramón. Barcelona, 1982.

«Adolfo Salazar»: La música contemporánea en España. Ethos Música. Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Facsímil de la edición de Madrid, 1930. Oviedo, 1982.

F. MORENO TORROBA: Concierto Ibérico. Diálogos. Pepe Romero, guitarra. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Neville Marriner. PHILIPS 9500749

F. SOR: Sonata en do mayor, Op. 22. Sonata en do mayor, Op. 25. Pepe Romero, guitarra. PHILIPS 9500586

R. HALFFTER: La madrugada del panadero. Don Lindo de Almería. Orquesta Sinfónica Radio-televisión Española. Director: Enrique García Asensio. ENSAYO EMY-951

M. DE FALLA: El sombrero de tres picos. Rimsky Korsakov: Capricho español. Chabrier: España. Los Angeles Philharmonic. Director Jesús López Cobos. DECCA-PHILIPS 6594037

M. DE FALLA: El sombrero de tres picos. (Danzas). Ravel: Rapsodia española. Chabrier: España. Riccardo Muti. The Philadelphia Orchestra. EMI 067-003799

M. DE FALLA: El sombrero de tres picos, Danza ritual del fuego. La vida breve. Noches en los jardines de España. Jorge Federico Osorio, piano. Orquesta Filarmónica de Méjico. Director: Fernando Lozano. COLUMBIA UMES 3553

M. DE FALLA: El retablo de Maese Pedro. Psyche. Concierto de clavicémbalo. The London Sinfonietta Director: Simon Rattle. PHILIPS-ARGO 6594043

PADRE DONOSTIA: Missa Pro Defunctis Agrupación Coral de Elizondo. Director: Juan Eraso, organista; Claudio Zudaire. CFE-BS 32138

A. GONZALEZ DEL VALLE: Música Asturiana para piano. Purita de la Riva, piano. Sociedad Fonográfica Asturiana. L. SFA-11

M. DE FALLA: Obras de piano. Antonio Besses, piano. COLUMBIA SCLL 14120

J. TURINA: Primera sonata en re para violín y piano. Segunda Sonata «Española». El poema de una Sanluqueña. Gonçal Comellas, violín. Antoni Besses, piano. COLUMBIA SCLL 14121

L. BOCCHERINI: Quintetos para guitarra núm. 4, 5 y 6. Pepe Romero y Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-The Fields. PHILIPS 9500621

MUSICA ORGANISTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI: Antonio Baciero, en el órgano del Monasterio de la Encarnación de Avila. Obras de Bermudo, Santa María, Palero, Soto, Morales, Cabezón, Luys Alberto, Gracia Baptista. HISPAVOX 96036 (2 LP's)

LA MUSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO: Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. Códice Calixtino de Santiago. Libro V de Polifonía de la Catedral de Santiago. Cancionero de la Colombia. Grupos de Cámara Universitario de Compostela. HISPAVOX 60688

POLIFONIA DEL RENACIMIENTO ANDALUZ: Obras de Morales, Guerrero, Vázquez, Santos y Jerónimo de Aliseda. Coro «Manuel de Falla» de la Universidad de Granada. Director: Ricardo Rodríguez. HISPAVOX 60697

PABLO NASSARRE: Escuela Música según la práctica moderna.
Edición facsímil de las dos partes, en dos volúmenes,
con estudio preliminar de Lothar Siemens.
Institución «Fernando el Católico» de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza.
Zaragoza, 1980.

Entre las ya numerosas publicaciones musicales de la Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) de Zaragoza, destaca por su extensión e importancia la reciente edición facsímil de los dos gruesos volúmenes que integran la «Escuela Música, según la práctica moderna» de Pablo Nassarre (c. 1650-c. 1730), uno de los más importantes tratados del siglo XVIII.

La vida de este organista, compositor y teórico aragonés se puede reducir a unos pocos datos, algunos inseguros, como su nacimiento en Daroca, donde al menos residió algún tiempo para aprender órgano junto al ilustre Pablo Bruna, que era ciego como él. Cuando en el año 1683 publica Nassarre su primera obra de teoría musical, «Fragmentos musicales», reeditada después en Madrid en la imprenta de José de Torres, era Nassarre religioso de la Orden de San Francisco. En el Real Convento franciscano de Zaragoza pasó, como organista, el resto de su vida.

La «Escuela Música» (2 volúmenes publicados, respectivamente en 1724 y 1723) resume enciclopédicamente todo el saber musical a comienzos del siglo XVIII. Como el célebre libro de Cerone «El Melopeo y

el Maestro» (1613), el libro de Nassarre se ha venido considerando un ejemplo típico de conservadurismo en defensa de las teorías tradicionales y por tanto, centro de los ataques de algunos tratadistas ilustrados, como el jesuita expulsado Antonio Eximeno, cuyos juicios adversos, algunos crueles, se han venido repitiendo hasta nuestros días. Es cierto que en las cuestiones especulativas, Nassarre se mantiene fiel a la tradición contrapuntística y polioral del barroco hispano. Alaba la sobriedad expresiva de nuestros maestros, atentos siempre al sentido del texto. Pero, por otra parte, hemos de convenir con León Tello (*La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1974) que, en Nassarre, se formulan principios sensualistas de las nuevas orientaciones estilísticas y melódicas del clasicismo italianizante hubieran aceptado como buenos.

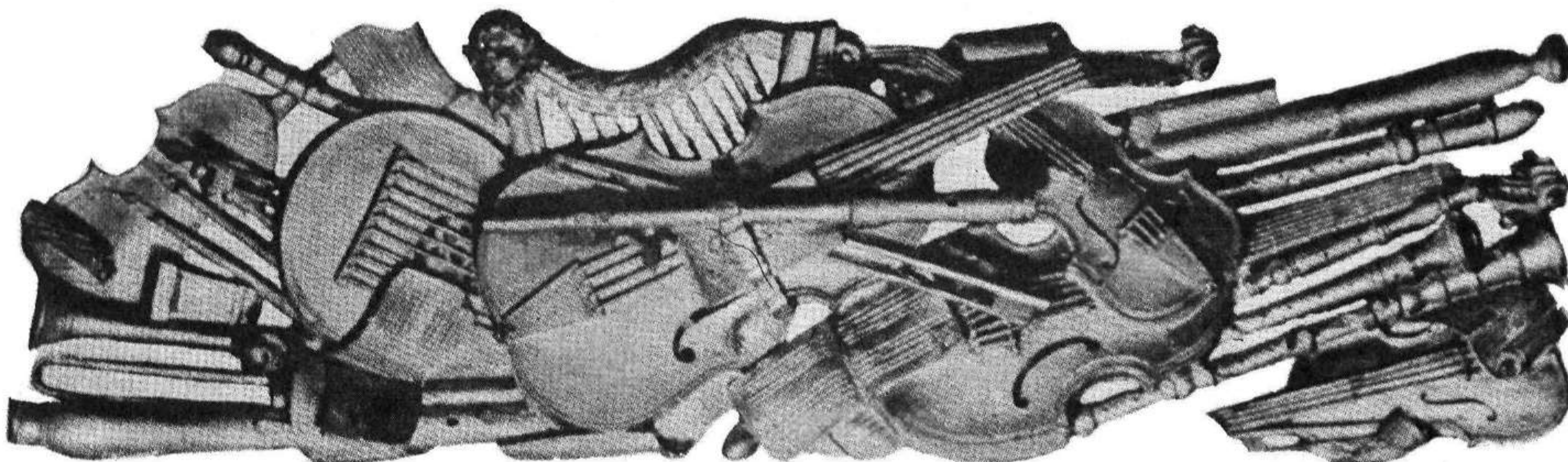
Uno de los mayores méritos del gran tratado del organista aragonés, reside en su valoración de la música práctica, aunque inútilmente él se empeñase en ajustarla a cánones inmutables cuya vigencia se estaba resquebrajando precisamente en los años de la aparición de «Escuela

Música». El examen que realiza Nassarre de la práctica musical de su tiempo, en especial el referente a los instrumentos, es muy detallado y se extiende a distintos pormenores (extensión, posibilidades técnicas, fabricación, grafía, propiedades acústicas, etc.), del arpa, vihuela y guitarra, clavicordio, clavicémbalo, monocordio, instrumentos de cuerda y viento, órgano, es decir, toda una introducción a la organología práctica de la época.

La presente edición del voluminoso tratado de Nassarre, viene precedida de un magnífico estudio del autor y de su obra, firmado por el musicólogo canario Lothar Siemens Hernández. El profesor Siemens, profundo conocedor de la escuela organística aragonesa, ha puesto en claro o puntualizado sagazmente, numerosos aspectos oscuros o confusos, en torno a la figura o la obra de Nassarre. Así los referentes a las fechas que encuadran su vida, las ediciones reales y las fantasmas de «Fragmentos Musicales» y de «Escuela Música», con interesantísimos detalles que explican bien el hecho extraño de haber aparecido fechada antes la segunda parte que la primera (y en diferentes impresores). Pero la mayor aportación

de Lothar Siemens al libro, es la defensa que hace del teórico aragonés en el capítulo «Los orígenes de la errada opinión sobre Nassarre». Lothar Siemens da su justo valor histórico a la obra de Nassarre en base a las fechas de elaboración de su famoso tratado (muy anteriores a la de su publicación), y a lo que influyó en la opinión adversa de la posteridad el hecho de que Joaquín Martínez de la Roca, discípulo suyo, diese su aprobación al libro, sabiéndose la poco airosa salida que el autor de «Los desagravios de Troya» había tenido en la llamada «Cuestión Valls», una de las más enconadas polémicas musicales del siglo XVIII español.

Por la solidez de su doctrina la «Escuela Música» constituye uno de los tratados básicos para entender la teoría y la práctica musical hispana en los comienzos del barroco. Su reedición, en cuidada reproducción facsímil, merece el aplauso para sus promotores. Con estos dos volúmenes se pone en manos del estudioso uno de los libros capitales de la sabiduría musical del seiscientos español, tanto para la literatura historiográfica de la música como para la pedagogía, los instrumentos, la práctica instrumental o la coral.





August Macke: Tänzer - 1913