

MUSICA

en *España*

BOLETIN DE INFORMACION MUSICAL

11

Z-175



Dis Berlin/82



Sumario

<i>Actividad Estatal</i>	4
<i>Entrevista a Tomás Marco, Director Gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España</i>	9
<i>Un modelo llamado «Rococó», por Santiago Amón</i>	17
<i>El Patrimonio Histórico del Conservatorio de Madrid, por Juan José Rey</i>	21
<i>XXXI Festival Internacional de Santander</i>	24
<i>En el Centenario de Angel Barrios, por A. Ruiz Tarazona</i>	27
<i>Orquesta Sinfónica de Euskadi</i>	28
<i>Convocatorias</i>	32
<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.

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

Boletín Informativo «Música en España»

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

Redacción: Gabinete Técnico de la D. G. M. T. - Ministerio de Cultura, Planta 16.

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



REGLAMENTO DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

CAPITULO PRIMERO

Naturaleza y órganos

REAL DECRETO 2102/1982, 30 de julio, por el que se aprueba el Reglamento del conjunto sinfónico Orquesta Nacional de España.

Por Ley de treinta y de diciembre de mil novecientos cuarenta y seis (Jefatura del Estado, «Boletín Oficial del Estado» de dos de enero de mil novecientos cuarenta y siete) se concedió el carácter de funcionarios públicos, a los miembros de la Orquesta Nacional de España, a todos los efectos legales, y se fijó la plantilla de la misma, que venía a sustituir a la existente en aquella fecha, que databa de la creación de la Orquesta Nacional de España, por Orden del Ministerio de Educación Nacional de doce de junio de mil novecientos cuarenta.

En el artículo séptimo de dicha Orden ministerial se contemplaba la futura redacción de un Reglamento de la Orquesta Nacional de España por la Comisaría General de Música, Reglamento que nunca llegó a promulgarse, rigiéndose la vida de la Orquesta Nacional de España y el trabajo de los Profesores que la integran por una normativa práctica, derivada del uso de la costumbre precisada en alguno de sus extremos mediante una Resolución comunicada de la Subsecretaría de Educación y Ciencia de quince de marzo de mil novecientos setenta y siete.

Posteriormente, por Real Decreto tres mil trescientos treinta y uno/mil novecientos setenta y siete, de uno de diciembre, la Orquesta Nacional de España se transformó en Organismo autónomo, en el que se integró el Coro Nacional. La estructura y funciones de dicho Organismo han sido fijadas por Real Decreto dos mil ochenta y cuatro/mil novecientos setenta y ocho, de veintiséis de julio, desarrollado por Orden del Ministerio de Cultura de diecinueve de mayo de mil novecientos ochenta y uno.

A la vista de estos antecedentes, y aprovechando la amplia experiencia que ha supuesto la continuada actividad de la Orquesta Nacional de España desde la fecha de su fundación, se ha elaborado el presente Reglamento, en el que se recogen las normas que armonizan la necesaria ordenación de las actividades de nuestro primer conjunto sinfónico nacional, con las exigencias que en la práctica plantea el peculiar régimen de trabajo de los Profesores de la Orquesta Nacional de España.

En su virtud, a propuesta de la Ministra de Cultura, de conformidad con el informe de la Comisión Superior de Personal, de acuerdo con el Consejo de Estado, y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día treinta de julio de mil novecientos ochenta y dos,

DISPONGO:

Artículo único.—Se aprueba el Reglamento de la Orquesta Nacional de España que al final se inserta.

DISPOSICION TRANSITORIA

Los actuales miembros de la plantilla podrán elegir entre jubilarse a la edad establecida en el presente Real Decreto o a los setenta años.

Dado en Palma de Mallorca a treinta de julio de mil novecientos ochenta y dos.

JUAN CARLOS R.

La Ministra de Cultura,
SOLEDAD BECERRIL BUSTAMANTE

Artículo 1º. El Organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España desarrollará las funciones de difusión musical instrumental que tiene atribuidas por medio del conjunto, de carácter sinfónico, Orquesta Nacional de España.

Art. 2º. La Orquesta Nacional de España, integrada en el Organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España estará regida, sin perjuicio de lo dispuesto en el Real Decreto 2084/1978, de 26 de julio, por una Junta de Gobierno en lo que concierne a su funcionamiento específico como conjunto sinfónico.

La Junta de Gobierno estará presidida por el Director-Gerente del Organismo autónomo e integrada, además, por la Dirección Artística de la Orquesta y por los miembros de la Comisión de Régimen Interior.

La junta de Gobierno desempeñará la alta dirección artística del conjunto y velará por el cumplimiento del Estatuto de su personal y de las normas de régimen interior del mismo.

Se reunirá en sesiones ordinarias quincenales y extraordinariamente a convocatoria de su Presidente, de la Dirección Artística o de la Comisión de Régimen Interior.

Art. 3º. La Orquesta contará con una Comisión de Régimen Interior, que estará formada por cuatro miembros elegidos por la Orquesta, además del inspector-Jefe.

Los componentes de la Comisión serán elegidos por todos los Profesores de la Orquesta por un período de dos años, siendo reelegibles. El Presidente de la Comisión será elegido de entre sus miembros por la misma y representará a la Orquesta Nacional de España en el Consejo Rector y en la Comisión de Dirección del Organismo autónomo.

Las funciones de la Comisión serán elevar propuestas a la Junta de Gobierno en lo que concierne al mejor funcionamiento de la Orquesta en sus aspectos funcional, artístico y disciplinario.

Art. 4º. Sin perjuicios de las competencias de la Comisión de Dirección del Organismo autónomo, la Orquesta Nacional de España contará con una Dirección Artística que será asumida por el Director titular o, en su defecto, por el Director asociado. A la Dirección Artística corresponde:

a) Proponer el contenido de la programación de actividades de la Orquesta Nacional de España.

b) Dirigir los conciertos contratados dentro de la programación de la temporada, así como los especiales o los que se realicen en giras de la Orquesta.

c) Proponer la contratación de Directores invitados y Solistas.

d) Designar, por los medios establecidos en este Reglamento, los Profesores músicos que hayan de ocupar los puestos de mayor importancia artística, tales como Concertinos, Solistas y ayudas de Solistas.

e) Establecer con la Junta de Gobierno el régimen de trabajo de la Orquesta.

f) Cuidar del régimen disciplinario general.

Sólo el Director titular podrá, eventualmente, asumir ensayos y preparación de obras de programas correspondientes a otros Directores.

Art. 5º. La designación del Director titular se efectuará de conformidad con el Consejo Rector del Organismo autónomo, oída la Junta de Gobierno de la Orquesta Nacional de España.

Art. 6.º. La Orquesta Nacional de España podrá contar con un Director asociado, contratado temporalmente en régimen de derecho administrativo por el Organismo, dentro de los créditos de su presupuesto destinados a este fin, que asumirá las mismas funciones del titular, siempre que el mismo no se halle presente.

Art. 7.º. El Organismo autónomo podrá contratar por temporadas un principal Director invitado por un número determinado de conciertos, dentro de los créditos del presupuesto del Organismo destinados a contratación de personal en régimen de derecho administrativo.

Para sus propios conciertos el principal Director invitado podrá asumir las mismas funciones que el Director titular o asociado.

CAPITULO II

Del personal

Art. 8.º. El personal de plantilla de la Orquesta Nacional de España se regirá por el presente Reglamento, por la Ley de Funcionarios Civiles del Estado, por la Ley 31/1965, de 4 de mayo, de retribuciones y demás disposiciones dictadas para su desarrollo y aplicación.

Art. 9.º. Sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo anterior, dentro de los límites del presupuesto del Organismo autónomo, podrán ser contratados músicos con carácter temporal en régimen de derecho administrativo.

Si efectuadas las pruebas de contratación de músicos españoles no se encontraran los suficientes con la categoría artística necesaria, podrán contratarse temporalmente extranjeros, siempre que su proporción no excediera del 10 por 100 de la plantilla total.

Art. 10. El Violín concertino es el primero de los violines. Como Ayudante del Director es su más directo colaborador. La corresponde afinar la Orquesta y señalar los arcos y digitaciones que considere oportuno para una mayor uniformidad y nivel artísticos. Debe cuidar del estado general de afinación de la Orquesta y del nivel técnico de los instrumentos de cuerda.

Son Solistas aquellos componentes de la Orquesta que desempeñan los demás puestos de mayor importancia artística, pudiendo ocupar, asimismo, otros que, por necesidad de la plantilla o programación, determine la Dirección Artística.

Art. 11. La Orquesta propondrá de entre sus miembros un Inspector-Jefe, cuyo nombramiento corresponde al Director del Organismo.

La duración del cargo será de dos años, prorrogables por igual período, previa conformidad de la Orquesta.

Son funciones del Inspector-Jefe:

a) Prever las necesidades de plantilla para cada actuación, en función del programa establecido, promoviendo la contratación de los aumentos necesarios.

b) Elevar a la dirección del Organismo con su informe, las peticiones de permisos, licencias, etc., y comunicar las bajas por enfermedad y cualquier otra incidencia relativa al personal de la Orquesta.

c) Prever las necesidades de materia e instrumental que se requieran para el desarrollo de la programación establecida, cursando las peticiones al Archivero de la Orquesta.

Art. 12. El Archivero Copista desempeñará las siguientes funciones:

a) La conservación y mantenimiento de los archivos musicales de la Orquesta Nacional de España, tanto de las obras propias como de las que, se utilicen en alquiler o cesión.

b) La reposición de las partituras o particellas que, por su deterioro, extravío o cualquier otra circunstancia, sean necesarias.

c) La transcripción de las anotaciones que indiquen el Director o el Concertino.

d) La distribución y recogida de partituras de la Orquesta antes y después de ensayos y conciertos.

e) Facilitar al Director o profesores, cuando lo soliciten, las partituras o particellas de las obras que deseen conocer o estudiar.

Art. 13. Existirá un Avisador que realizará los cometidos siguientes:

a) Cuidar de la colocación, en los lugares de actuación conjunta, del material e instrumentos necesarios.

b) Tendrá a su cargo, con el personal auxiliar que se le asigne, la vigilancia y trato del instrumental y materiales durante el transporte, carga y descarga.

c) Durante las sesiones de actuación conjunta avisará al Director, Solistas y Profesores del comienzo de las mismas y después de los descansos.

d) Transmitirá a los Profesores cuantas órdenes y planes de trabajo se susciten y que recibirá del Inspector-Jefe, bien mediante anuncios en la tablilla de los locales de actuación conjunta, bien directamente si la urgencia del caso así lo requiere.

CAPITULO III

Selección

Art. 14. El ingreso en la plantilla de la Orquesta Nacional se realizará mediante oposición libre, cuyo procedimiento se ajustará a las bases de la repectiva convocatoria, conforme a lo dispuesto en el Decreto 1441/1968, de 27 de junio, por el que se aprueba el Reglamento General para el ingreso en la Administración Pública.

Art. 15. El Tribunal que haya de juzgar la oposición estará presidido por el Director artístico. Serán Vocales el Director Gerente del Organismo, un Compositor de reconocida solvencia, un Intérprete de prestigio, un Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando de la Sección de Música y un especialista en cada instrumento objeto de la oposición, preferentemente escogido entre los Solistas de la Orquesta. Para las pruebas de instrumentos de cuerda formará parte del Tribunal un Concertino.

Art. 16. Terminada la calificación de los aspirantes, el Tribunal hará pública la relación de aprobados por orden de puntuación, no pudiendo rebasar éstos el número de plazas convocadas, y elevará dicha relación a la autoridad convocante para que sea elaborada la propuesta de nombramientos pertinentes.

Art. 17. El ingreso en la plantilla de la Orquesta Nacional no se hará nunca directamente a un puesto de Solista, salvo en los casos de contratación ya mencionados, debiéndose acceder, a través de pruebas internas entre los Profesores de plantilla.

Art. 18. Las pruebas de provisión de puestos de trabajo para Solistas en sus diversas clases serán convocadas por el Director Gerente, a propuesta del Director artístico, oída la Junta de Gobierno. También podrán convocarse, si lo solicitan más de un componente de la actividad de que se trate, si ha pasado más de un año desde que se cubrieran y el Director artístico lo considera procedente. Quienes desempeñen dichos puestos no tienen obligación de concurrir a las pruebas y será el Tribunal quien decida sobre si los nuevos candidatos son o no más idóneos que ellos.

Art. 19. Formarán parte del Tribunal que juzgue las pruebas para acceso al puesto de Solistas el Director Artístico de la Orquesta Nacional y el Director Gerente del Organismo Autónomo, el primero de los cuales actuará como Presidente. Igualmente formará parte del Tribunal un miembro de la familia instrumental a que

se refiera la prueba, elegido por los restantes entre los que no se presenten. En caso de presentarse todos los profesores de una misma familia instrumental, el representante podrá seleccionarse de entre los de otra. Si se trata de instrumentos de cuerda, los Concertinos deberán formar parte del Tribunal.

CAPITULO IV

Régimen de trabajo

Art. 20. El Director artístico podrá decidir el carácter rotativo de los atriles de la cuerda si lo considera conveniente, así como la actuación de solistas.

Art. 21. La jornada de trabajo del personal de la Orquesta Nacional de España será de cuarenta y dos horas semanales, de las cuales veintiuna se destinarán a trabajo de conjunto, distribuido en siete sesiones, y el resto a estudio y preparación individual, pudiéndose realizar en lugar distinto al destinado para ensayos de la Orquesta y sin sujeción a un horario fijo.

Siempre que se cumpla la jornada de veintiuna horas semanales de trabajo, a que se refiere el párrafo anterior, durante la temporada de conciertos, podrá modificarse el horario de trabajo y la duración de las sesiones de trabajo conjunto por acuerdo de la Comisión de Dirección del Organismo autónomo, oída la Junta de Gobierno de la Orquesta.

Art. 22. Cada sesión de trabajo conjunto no podrá exceder de tres horas.

El máximo de sesiones de trabajo conjunto por día no podrá exceder de dos.

En cada sesión de trabajo se incluirá un descanso de quince minutos, excepto en los conciertos cuya índole no lo aconseje. En esos casos la Orquesta no podrá ser obligada a tocar más de hora y media sin descanso.

Art. 23. La prolongación de jornada implicará la realización con carácter habitual de una sesión semanal de tres horas de trabajo conjunto, además de las veintiuna de la jornada normal de trabajo conjunto que se establece en el artículo 21 de este Reglamento.

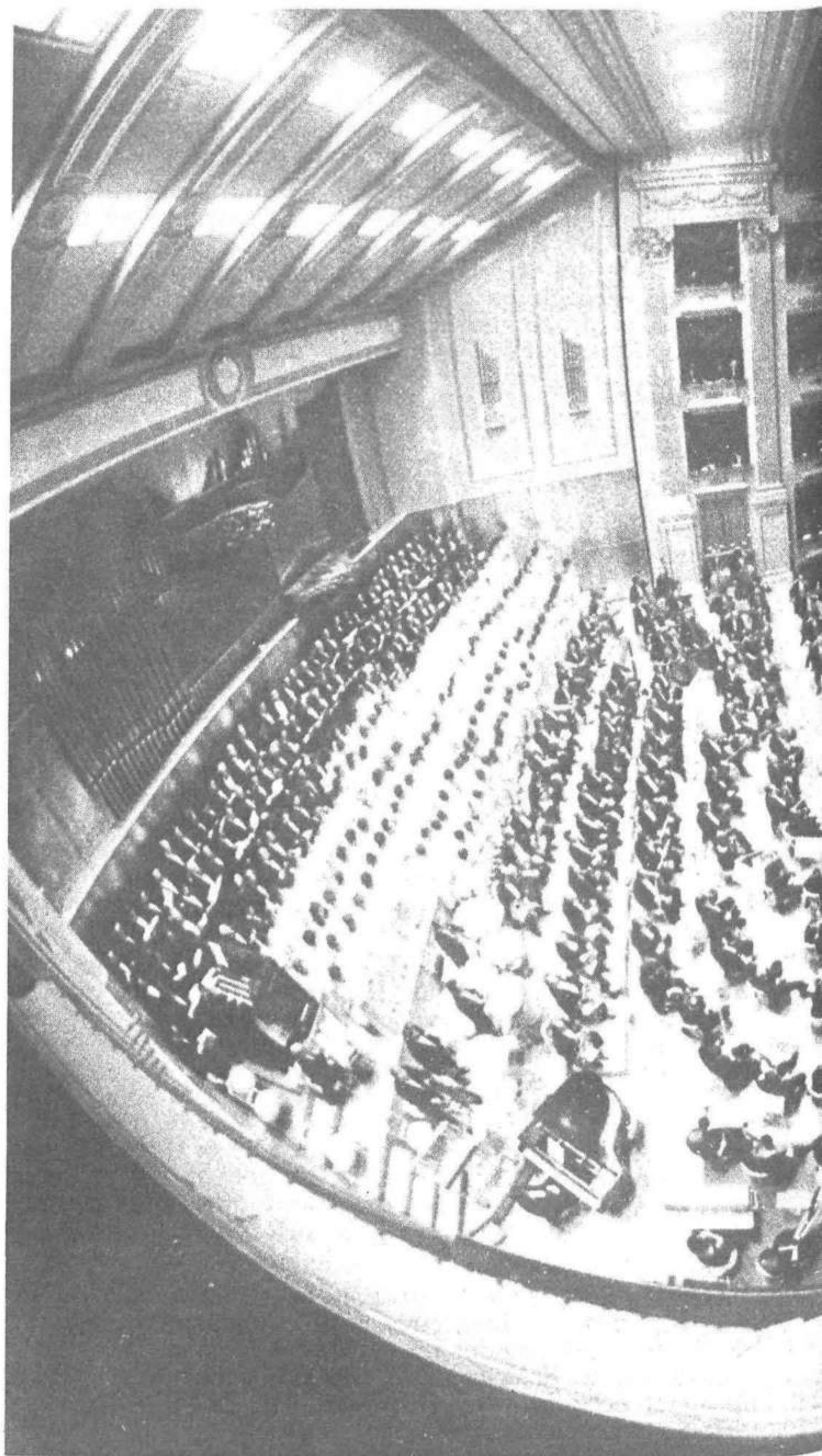
Art. 24. Cuando circunstancias excepcionales lo exijan, la Orquesta podrá realizar hasta dos sesiones más de las ocho establecidas por semana con carácter habitual.

Art. 25. Los conciertos tendrán una valoración de tres horas a efectos del cómputo de la jornada de trabajo. En los casos especiales en que un concierto sobrepase las tres horas la valoración será de cuatro horas. En ningún caso la Orquesta dará dos conciertos en el mismo día.

Art. 26. La duración de los ensayos generales es la misma que la de los ensayos ordinarios, pero en el caso de obras especiales no serán inferiores a la duración total de la obra.

Aunque los ensayos serán siempre normalmente de conjunto, en obras que excepcionalmente lo aconsejen a juicio de la Dirección Artística, podrá hacerse uno de los ensayos por grupos instrumentales. Cada grupo no ensayará más de hora y media, sin el descanso habitual y contará para él como un ensayo de conjunto completo. El régimen habitual horario de ese día se modificará según las necesidades y los grupos en que se divida la Orquesta, en los horarios normales de mañana y tarde. El plan de ensayos y la plantilla correspondiente serán comunicados a la Orquesta, a través del Inspector-Jefe, al menos con tres semanas de antelación, aunque haciendo constar que puede ser modificado por causas de fuerza mayor.

Los ensayos de acústica, que tendrán la consideración de preparación previa al concierto, no podrán exceder



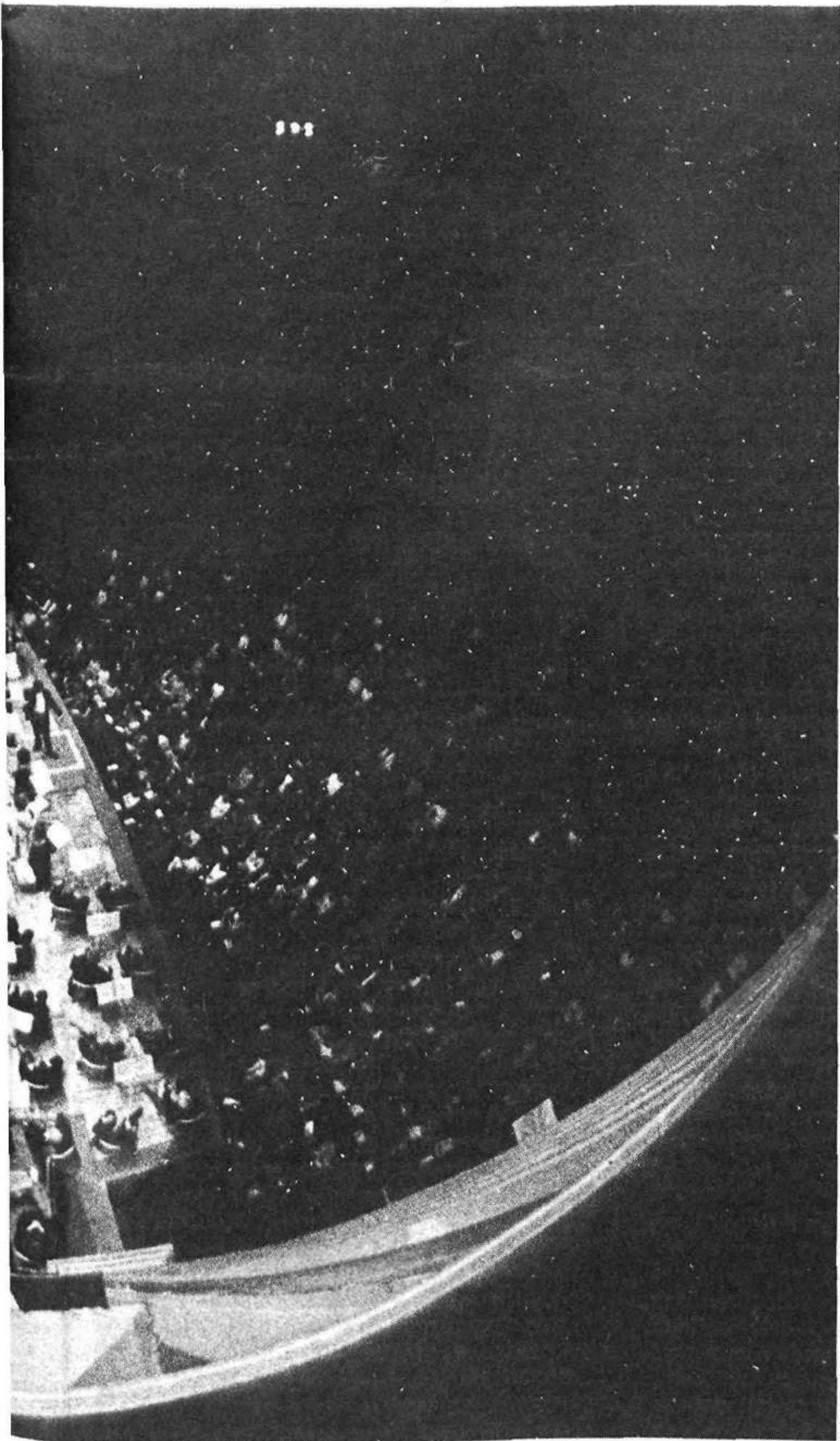
de treinta minutos, sin que se computen como sesiones de trabajo conjunto.

Art. 27. Se establecerá un día fijo de descanso a la semana de acuerdo con las necesidades del servicio, que podrá ser modificado por la Junta de Gobierno.

Durante los días festivos oficiales no se realizarán ensayos, sin perjuicio de los conciertos que puedan celebrarse en esos días. En casos de fuerza mayor la Junta de Gobierno podrá establecer ensayos en dichos días.

Art. 28. Los profesores de la Orquesta disfrutarán de las vacaciones que les correspondan en virtud de su condición de funcionarios, así como de los períodos de descanso de la labor conjunta que, con informe favorable del Director artístico, conceda la Dirección del Organismo autónomo.

Art. 29. Cuando la Orquesta Nacional de España sea comisionada para actuar fuera de su residencia habitual,



además de las normas anteriores serán de aplicación las siguientes:

a) Si la gira fuera de una duración superior a seis días, se observará rigurosamente el día de descanso semanal durante el cual no pueden realizarse desplazamientos o actuaciones de ninguna índole, salvo acuerdo contrario de la Junta de Gobierno con causa justificada.

b) Cuando la Orquesta deba realizar desplazamientos no superiores a cinco horas teóricas, contadas desde el momento de citación hasta la llegada a los alojamientos, la jornada de trabajo se reducirá a una sola sesión de ensayo o concierto. De rebasarse las cinco horas, salvo causas imprevistas de fuerza mayor, la Orquesta no actuará ese día de descanso.

c) Cuando la Orquesta Nacional de España organice desplazamientos por motivos artísticos, la Dirección del Organismo tomará las medidas que considere oportunas, oída la Comisión de Régimen Interior.

CAPITULO V

Derechos y deberes

Art. 30. El régimen de excedencia de los profesores de la Orquesta Nacional de España se ajustará a lo establecido en la legislación general, con las siguientes particularidades en cuanto a la aplicación de lo que dispone el capítulo IV de la Ley de Funcionarios Civiles del Estado.

Sólo podrá concederse excedencia voluntaria a un total de: Seis violines, tres violas, tres violoncellos, tres contrabajos, un flauta, un oboe, un clarinete, un fagot, un trompa, un trompeta, un trombón, un arpa y un percusión.

No podrán disfrutar a la vez de excedencia voluntaria más de diez profesores de la plantilla, cualquiera que sea su especialidad instrumental.

A las plazas únicas no les será de aplicación la limitación establecida en el párrafo segundo de este artículo.

Art. 31. La edad de jubilación de los profesores de la Orquesta Nacional de España es la de sesenta y cinco años.

Art. 32. Los profesores de la Orquesta Nacional no podrán pertenecer ni actuar en ninguna orquesta de carácter análogo bien sea privada o pública.

Tampoco podrán actuar en agrupaciones o conjuntos dedicados a cualquier género de música ligera ni, en general, ejercer cargos profesionales o actividades incompatibles con el desempeño de su función de conformidad con lo dispuesto en el capítulo VII de la Ley de Funcionarios Civiles del Estado. No se permitirán actuaciones o actividades análogas que puedan ir en desdoro de la Orquesta, a juicio de la Junta de Gobierno. No obstante, los Profesores de la distintas modalidades podrán actuar como solistas o en conjuntos de cámara, siempre que esta actuación no interfiera con su trabajo normal en la Orquesta Nacional de España y previa autorización de la Junta de Gobierno.

Art. 33. Los profesores que aporten instrumento propio tendrán derecho a la contraprestación económica que se determine. El Organismo autónomo proporcionará a los profesores los accesorios necesarios para el perfecto uso y conservación del instrumental.

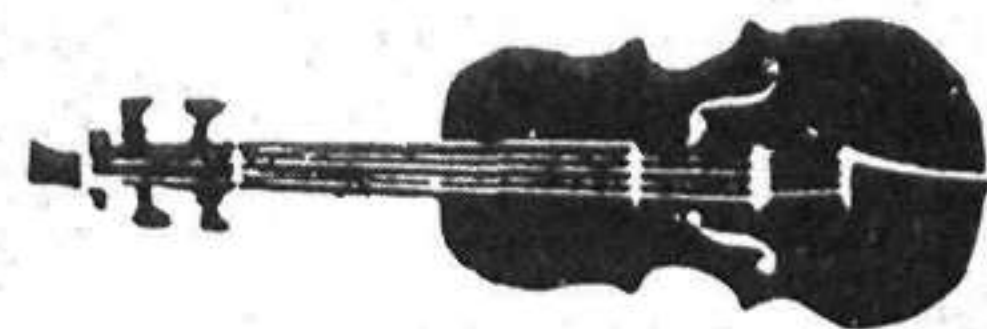
Los Profesores de la Orquesta Nacional tendrán derecho a que se les facilite el vestuario apropiado para las actuaciones y a la renovación del mismo cuando la Junta de Gobierno lo estime procedente. Los profesores deben cuidar razonablemente de este vestuario y no utilizarlo fuera de las actuaciones de la Orquesta. Este vestuario es de uso obligatorio en conciertos.

Art. 34. El régimen disciplinario general será el establecido en el capítulo VIII de la Ley de Funcionarios Civiles del Estado y disposiciones dictadas para su desarrollo, considerándose faltas específicas las siguientes:

a) Faltas leves: Falta de puntualidad o asistencia a un ensayo sin la debida justificación. Falta de atención y disciplina en los ensayos.

b) Faltas graves: Reiteración o reincidencia en las faltas leves. Falta de asistencia a un concierto sin la debida justificación. Insubordinación manifiesta con el Director, sea o no titular, con el Director-Gerente o con la Junta de Gobierno. Notorio abandono de la preparación individual. Incumplimiento de lo establecido en el régimen de incompatibilidades.

c) Faltas muy graves: Reincidencia o reiteración en las faltas graves.



REAL DECRETO-LEY 13/1982, de 3 de septiembre, de medidas urgentes para renovación y modificación de la plantilla presupuestaria de la Orquesta Nacional.

El servicio de la cultura constituye para el Estado un deber y una atribución esencial, consagrado en el artículo ciento cuarenta y nueve punto dos de la Constitución.

Dentro de esta acción fundamental del Estado, las actividades de la Orquesta Nacional de España se configuran como uno de los exponentes más importantes y prestigiosos en la promoción y difusión de la cultura musical en nuestro país.

Durante los últimos años, la necesidad de perfeccionar y modernizar la Orquesta Nacional se ha evidenciado como imprescindible tanto para hacer frente a las crecientes exigencias artísticas, como para posibilitar la expansión de sus actividades y una adecuada proyección internacional.

Para la consecución de estos objetivos se hace indispensable la adopción de diversas medidas, entre las que se encuentra la revisión con carácter prioritario de la actual plantilla de Profesores de este conjunto sinfónico. El número actual de sus miembros ni responde a las exigencias de las modernas partituras —que constituyen mayoría en el repertorio musical habitual de las orquestas— ni permite contar con dobles solistas en algunos de los instrumentos fundamentales. Tales limitaciones repercuten desfavorablemente, como es obvio, en la calidad artística de la Orquesta Nacional.

Esta inaplazable necesidad de la Orquesta Nacional, unida a la complejidad de las pruebas selectivas para proveer las plazas de Profesores músicos y a la exigencia de programar con la antelación suficiente las próximas temporadas, son los factores determinantes del carácter urgente de las medidas que se pretenden regular. En su virtud, y en uso de la autorización contenida en el artículo ochenta y seis de la Constitución, y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día tres de septiembre de mil novecientos ochenta y dos,

DISPONGO:

Artículos primero.—Uno. La plantilla de plazas no escalafonadas de Profesores de la Orquesta Nacional se fija en ciento veintidós plazas, con un incremento de veintidós sobre las consignadas en los Presupuestos Generales del Estado para mil novecientos ochenta y dos.

Dos. Se amortiza la plaza no escalafonada de Archivero de la Orquesta Nacional, subsistiendo la de Avisador consignada en los Presupuestos Generales del Estado para mil novecientos ochenta y dos, en consecuencia, el concepto presupuestario quedará redactado como sigue:

«115. Varios. De funcionarios con índice de proporcionalidad 4 o equivalente.

2. Personal no escalafonado.

Clave P. N. E. Grado 1. Plantilla 1.	
Plantilla neta 1. Vacantes 0.	
Sueldo	289.440
Grado inicial	12.000
Trienios	42.336
Pagas extraordinarias	60.296
	404.072»

Artículo segundo.—Reglamentariamente se especificarán los Profesores según instrumentos o especialidades dentro del total de plazas fijadas en el artículo primero punto uno anterior.

Artículo tercero.—Uno. Se conceden los siguientes suplementos de crédito en la sección veinticuatro «Ministerio de Cultura».



Servicio cero uno «Ministerio, Subsecretaría y Servicios Generales».

112. Varios. «De funcionarios de índice de proporcionalidad 10 o equivalente.»

	Pesetas
6. Personal no escalafonado	18.572.400
122. Varios. «Administración Civil»	13.024.969
Total suplemento sección 24	31.597.368

Dos En consecuencia, el concepto presupuestario quedará redactado como sigue:

«112. Varios. «De funcionarios de índice de proporcionalidad 10 o equivalente».

6. Personal no escalafonado. Profesores de la Orquesta Nacional.

Clave. P. N. E. Grado 2. Plantilla 122.	
Plantilla neta 122. Vacantes 0.	
Sueldo	88.279.200
Grado inicial	6.000.000
Trienios	24.696.000
Pagas extraordinarias	19.829.200
	138.804.400»

Tres. La financiación de los suplementos de crédito que se fijan en el apartado uno de este artículo se realizará con cargo a las previsiones de recursos que integren los Presupuestos Generales del Estado para mil novecientos ochenta y tres.

DISPOSICION ADICIONAL

La dotación de plazas de la plantilla que se amplía tendrá vigor desde uno de septiembre de mil novecientos ochenta y dos, mientras que los suplementos de crédito que se aprueban tendrán efectos económicos de uno de enero de mil novecientos ochenta y tres.

DISPOSICION DEROGATORIA

Quedan derogadas las Leyes de treinta y uno de diciembre de mil novecientos cuarenta y seis (Jefatura del Estado, «Boletín Oficial del Estado» de dos de enero de mil novecientos cuarenta y siete) y la número sesenta y cinco/mil novecientos sesenta y cuatro, de once de junio (Jefatura del Estado, «Boletín Oficial del Estado» de quince siguiente).

Dado en Madrid a tres de septiembre de mil novecientos ochenta y dos.

ENTREVISTA A...

TOMAS MARCO, Director Gerente del Organismo Autónomo

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Atender al desarrollo de las Instituciones públicas, aunque sea solamente desde la inocua perspectiva literaria, es un ejercicio tan saludable como útil. Las Instituciones públicas, en la medida en que se manifiestan con transparencia cuando la sociedad, o algún miembro de ella, lo piden, aparecen como modelo de lo que esa misma sociedad exigió o debió exigir en el momento de su constitución. Lo contrario siempre da pie a la desconfianza...

El que el Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España haya accedido con celeridad y fácilmente a mantener una entrevista, a través de la cual la sociedad española pueda estar informada una vez más de su estado actual, de su dinamismo y sus proyectos de futuro, pone de manifiesto que nuestra primera y más representativa agrupación musical goza de una salud evidente. O quizá sea mejor decir que su actitud es saludable por que su coherencia es consecuente con su carácter de Institución que está sostenida por todos los españoles.

El protagonista principal de tal entrevista es Tomás Marco, compositor y persona muy ligada al mundo de

la música española desde ángulos diversos, que en estos momentos (1-X-1982), es Director Gerente del mencionado Organismo Autónomo. Conversar con Tomás Marco proporciona siempre una situación de interés, porque su inteligencia y oportunidad le permiten la fluidez y claridad necesarias. Es un hombre que aborda su trabajo con concisión y sobre todo con pragmatismo, lo cual hace que todas las acciones emprendidas últimamente en el seno de la O.N.E. hayan llegado a buen puerto sin necesidad de recurrir de nuevo a los tópicos triunfalismos. El Reglamento (primer Reglamento que dispone la O.N.E. desde su fundación en la década de los cuarenta) y otras acciones de carácter administrativo y de organización son datos que nos proporcionan la suposición de que la O.N.E., al fin, se está desarrollando como una institución artística, con premisas de organización y programación claras, y como una entidad que, al ser sostenida por todos, debe ser disfrutada por todos.

La entrevista con Tomás Marco careció de preámbulos innecesarios, quizá porque el Director Gerente del Organismo tiene mucho que hacer y porque yo no estaba dispuesto a hacer ningún tipo de literatura. De modo que tal como se desarrolló la transcribo.



L. G. S.—Dejando a un lado los motivos que en su día surgieron como antecedente para la creación de la Orquesta Nacional, hoy, en este momento, en esta coyuntura política que nos toca vivir ¿cómo debemos o se debe entender el concepto de lo «nacional» referido a la Orquesta?

T. M.—Pienso que una Orquesta Nacional es una orquesta del Estado, es decir, pagada por el propio Estado y que sirve a todo el Estado; en este sentido creo que la O.N.E. debe ser la orquesta estatal (aunque deberían existir otras orquestas nacionales); de hecho es la que hoy tenemos y hay que decir que la O.N.E. debe servir a una serie de cosas que, aunque puedan parecer contrapuestas, hay que realizarlas, es decir, debe servir a un público amplio en la capital del Estado, puesto que es normal que las Orquestas Nacionales toquen en la capital del Estado, pero también sirviendo música a las provincias en la medida en que presupuestaria y físicamente se pueda, porque hay muchos sitios donde no se puede tocar. También debe cumplir una serie de funciones, como presentar a los grandes valores mundiales de la interpretación y a los valores nacionales una vez que ya estén formados (no creo que la O.N.E. deba ser un banco de prue-

bas, sino una base de lanzamiento de gente más hecha), y, por supuesto, cultivar el gran repertorio, porque una Orquesta es una especie de museo con la diferencia de que una Orquesta nacional debe subsumir en sí lo que en el terreno de lo plástico confluye en varios museos, es decir, aquí tiene que confluir, como si dijéramos, El Prado, el de escultura de Valladolid, el de arte contemporáneo y todos los museos juntos, lo cual quiere decir que hay que hacer repertorio, que hay que dar a conocer las novedades internacionales, y asimismo evidentemente la música española histórica y reciente.

L. G. S.—*En el terreno de lo concreto y tratando de valorar su estructura, ¿en qué medida los componentes de la Orquesta Nacional son representativos respecto a los instrumentistas en el ámbito de lo «nacional»?*

T. M.—Creo que en bastante medida, ya que a la O. N. E. se accede por oposición libre y lógicamente pueden presentarse todos los músicos del país; por otra parte, hasta hace bien poco, la O. N. E. era la única orquesta bien pagada que había en el país, lo que hacía que a ella acudieran los mejores instrumentistas. Naturalmente esperamos que este nivel económico se mantenga, porque esto es fundamental a la hora de conseguir buenos músicos. Sí, creo que es representativa del quehacer musical del país; incluso si estudiáramos por regiones la procedencia de los músicos de la O. N. E., veríamos que hay predominio de ciertas regiones donde hay más nivel musical o de enseñanza musical y que hay carencia de otras en las que la música posee menor nivel en España. En este sentido la O. N. E. es muy representativa del estado musical del país.

L. G. S.—*La O. N. E. se nutre de los presupuestos generales del Estado ¿Es coherente su desarrollo respecto a los presupuestos y su administración como ente público y nacional?*

T. M.—Sí, yo pienso que sí, lo cual no quiere decir que los presupuestos sean siempre coherentes. La Ley presupuestaria dedica un capítulo a la O. N. E. en el que se detalla la cantidad de dinero que hay para diversos tipos de acciones. Todo está muy detallado, y evidentemente todo lo que se gasta, se gasta de acuerdo con su epígrafe, lo cual da lugar a extrañas situaciones, por ejemplo, el de tener un año dificultades para pagar la luz porque se nos ha acabado el dinero antes de fin de año, en cambio en otro capítulo nos sobra el dinero; pero en fin, el presupuesto actual está bastante ajustado, aunque si nos dieran más dinero podríamos gastar más. Creo que este año no nos falta tampoco, lo cual es positivo.

L. G. S.—*Lo «nacional» respecto a la acción cultural y social. Naturalmente cualquier español puede entender que se crea una Orquesta Nacional para proyectarla dentro de una acción planificada de carácter cultural y social en el ámbito nacional: ¿Tomás Marco piensa que la acción social y cultural de la Orquesta responde a ello?*

T. M.—Yo pienso que sí, puesto que a la hora de dar oportunidades por ejemplo a solistas, o a compositores, no se piensa de donde sean, si son españoles, es decir, no se piensa si son o tienen que ser catalanes o canarios, sino que lo que haya sea realmente interesante; en este sentido se proyecta a nivel nacional. En el otro sentido, de llevar la Orquesta a otras partes de España, la Orquesta va a otras partes de España y la Orquesta viaja más de lo que la gente cree; lo que ocurre es que, si en una capital la escuchan una vez, y suponiendo que tuviera que actuar en el resto de las capitales, ya son 52 capitales españolas, lo cual quiere decir que por lo menos en un par de años no volvería a esa ciudad. Pero bien, este es un problema porque no hay nada más que una orquesta, pero esto no quiere decir que la Orquesta no viaje; es cierto que cuestan muy caras las salidas de la O. N. E., pero hay un capítulo presupuestario bastante importante para viajar.

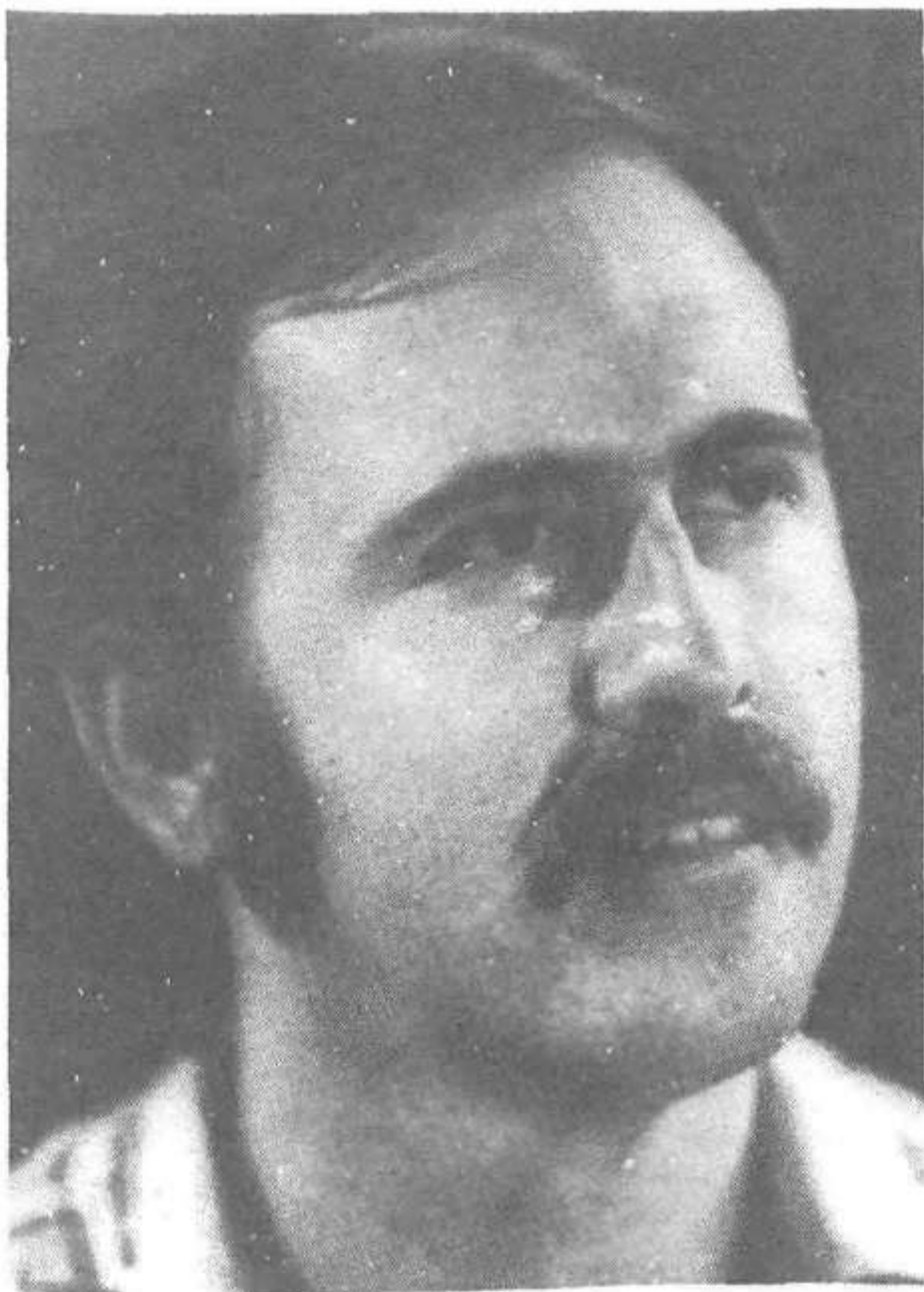
L. G. S.—*Analicemos las dependencias; a mí personalmente me preocupa y supongo que a todos los españoles, el constante cambio en la esfera de lo administrativo debido a la coyuntura política. Todo cambio de Gobierno o de Ministro comporta un cambio quizá excesivo de estructura burocrática, que muchas veces alcanza a las orquestas, no se si por cuestiones de eficacia política o para proporcionar un «cargo» al amigo de turno. ¿No piensas que tanto cambio en la gerencia desestabiliza el desarrollo normal de la O. N. E. debido a las diferencias de ideología y de actuación que aporta cada Gerente.*

T. M.—Yo creo que, evidentemente cuando cambia el Gerente sí cambian algunas cosas, pero no tanto respecto a la ideología como a la manera de funcionar; digamos que un señor puede ser más eficaz que otro, y esto es a lo que más podemos aspirar, no a imprimir una ideología muy clara, porque ya he dicho que la Orquesta tiene que hacer una gran cantidad de cosas que a veces son contrapuestas, pero lo que sí es cierto es que, hasta la creación del Organismo Autónomo, sí dependía mucho de los cambios de Director General; actualmente depende mucho menos porque es un Organismo Autónomo con personalidad ju-

rídica propia, que, aunque está tutelado por la Dirección General de Música y Teatro, posee, sin embargo, un Consejo Rector que imprime cierta autonomía. Los cambios pueden influir de alguna forma, pero no tanto como influían antes. Evidentemente el Director General puede cambiar al Director Gerente, en cuyo caso sí hay algún tipo de cambio, pero yo creo que este es un problema que se siente en tanto que afecta a todas las estructuras del Estado, no sólo a la O. N. E., porque en este país todavía no tenemos legalmente constituida una Administración pública exclusivamente profesional que desarrolle sus tareas independientemente de quien sea el que gobierne. Francia, por ejemplo, que tiene una estructura administrativa análoga a la nuestra, puesto que la hemos copiado, es más estable en este sentido, porque el hecho de que mande Giscard o Mitterrand no influye para nada en los escalones profesionales de la Administración que siguen desarrollando su labor aunque las directrices generales se remarquen de una manera o de otra; ellos lo hacen profesionalmente.

L. G. S.—*Orquesta Nacional y música nacional; ¿qué tipo de relación objetiva se da entre la O. N. E. y los compositores españoles?*

T. M.—Evidentemente la O. N. E. debe atender a los compositores nacionales tanto históricos como actuales; esto es algo que desde que yo estoy aquí he asumido como preocupación más importante, aunque yo no tengo la dirección artística de la O. N. E., ya que eso depende de Jesús López Cobos. De hecho creo que se puede apreciar, a lo largo de la programación de este año, que este aspecto está bastante compensado. Hemos realizado dos conciertos extraordinarios para celebrar el centenario de Turina y el 80 aniversario de Joaquín Rodrigo; habrá encargos cada temporada para compositores nuevos y ya en esta temporada se interpretan nueve o diez obras nuevas, lo cual me parece un porcentaje que hay que elevar, sin duda, pero que es muy superior a lo que había normalmente. Sin embargo, la Orquesta no tiene como función única, respecto a los compositores españoles, estrenar obras, sino también abordar obras que están estrenadas y que por razones diversas están olvidadas. Por ejemplo, este año se ha vuelto a reponer «Castilla», de Arámbarri (1942), y se ha visto que es una obra interesante; en esta temporada que viene, aparte de los 3 estrenos, hay obras recientes de los compositores españoles que vuelven a tocarse como la «Sinfonía en Do», de Bernaola, el «Gardunak», de Larrauri..., en fin, yo creo que a lo que hay que tender, con mucho tiempo por



Jesús López Cobos

supuesto, porque una Orquesta no lo puede hacer todo en poco tiempo, es a establecer un mínimo repertorio español del pasado y del presente, con obras que no solamente se estrenen, sino que se vuelvan a dar sobre todo las que tengan interés para ello.

L. G. S.—*Existe una Asociación Española de compositores llamados sinfónicos; ¿se da algún tipo de vinculación entre la Orquesta y esta Asociación?*

T. M.—Yo creo que, en principio, se da por el mero hecho de que yo soy compositor y pertenezco a esa Asociación, pero también por algo que, aunque es coyuntural, tiene, sin embargo, su importancia, y es que el Organismo Autónomo tiene tres asesores, como legalmente su Ley de constitución lo dice, y uno de ellos en estos momentos es el Presidente de esa Asociación, Ramón Barce.

L. G. S.—*¿Qué criterios se siguen para la relación entre la O. N. E. y los intérpretes nacionales?*

T. M.—Este es un tema también complejo porque la O. N. E. evidentemente debe dar cabida a intérpretes nacionales, pero, al igual que en la música, debe dar cabida también a grandes intérpretes extranjeros. Se trata de lo mismo, de establecer un sistema equilibrado, a través del cual se promueve y se da a conocer a una suficiente cantidad de intérpretes, sin pretender que, por lo mismo que he dicho antes, la Orquesta sea un banco de pruebas para principiantes; quizá para ello debería haber una O. N. E. juvenil, pero, en fin, no la hay en Es-

paña. Cada año la O. N. E. programa a una serie de intérpretes españoles que hay que equilibrar con la presencia de grandes intérpretes extranjeros, al igual que con los directores, y cuando se plantea la repetición de alguno de ellos, se suele pedir la opinión de la Comisión de la Orquesta, porque hay quien viene una vez, y hay que darle esa oportunidad, pero a veces a la Orquesta puede interesarle que no repita por cuestiones de calidad artística o cualquier otra razón. La opinión de la Orquesta hay que tenerla en cuenta en este sentido, aunque en definitiva la última decisión se toma en Junta de Gobierno, no la tomo yo evidentemente, puesto que hay un Director artístico que es López Cobos y que, en estas decisiones, tiene la última palabra junto con la propia Junta de Gobierno en la que están presentes todos los miembros de la Comisión de la Orquesta.

L. G. S.—*Quizá sea ocioso plantear la relación entre O. N. E. y directores porque seguramente se dan los mismos parámetros de relación que con los intérpretes, pero a pesar de ello me gustaría escuchar tu opinión respecto a ello.*

T. M.—Es bastante similar, porque al hablar de los intérpretes he englobado también a los directores, no obstante hay que tener en cuenta que en este momento la O. N. E. tiene un Director asociado que es español, que será titular, y ha tenido en el pasado también directores españoles titulares; la presencia de un director español como titular supone que debe dar una serie de conciertos, pero naturalmente hay que dar cabida a otros;

cada temporada se da cabida a un mínimo de 3 ó 4 directores españoles, procurando traer gente que no haya estado con la Orquesta o que merezca traer para repetir y, por otra parte, en giras también se recurre al concurso de estos directores españoles. Quizá haya más directores españoles de los que quepan en una sola temporada de la O. N. E., pero se procura hacer lo suficiente, aunque no se puede hacer todo con una orquesta sola.

L. G. S.—*Voy a permitirme (con T. Marco. uno se lo puede permitir), violentar un poco la situación. Alguien podría decir que, respecto a directores, intérpretes y compositores españoles, parece como si siempre fueran los mismos y uno se pregunta ¿siempre son los mismos porque a la O. N. E. le interesa que sean los mismos, o es que no surgen nuevos valores, nuevos intérpretes, nuevos directores o compositores españoles?*

T. M.—Esto no es cierto; puede dar la impresión de que son los mismos en el sentido de que un titular dé muchos conciertos y en el sentido de que un director que interese repita, pero, por ejemplo hablando de la pasada temporada y de la que viene (puedo hablar porque es el tiempo en que yo he estado aquí) han dirigido la orquesta dos directores como son Odón Alonso y Enrique García Asensio que hacía 15 ó 20 años que no dirigían a la O. N. E. y que otros directores nuevos se han incorporado que no lo habían dirigido nunca, por ejemplo Marçal Gols, en la temporada que viene va a dirigir Jacques Bodmer, que es un importante director español y no había dirigido nunca la O. N. E., para la temporada siguiente hay en cartera un par de nombres que no doy en estos momentos porque no están plenamente decididos, pero que tampoco han actuado con la O. N. E. y merecen actuar, en fin, yo no creo que sean siempre los mismos, aunque naturalmente los que merecen la pena repiten. Ocurre lo mismo respecto a los intérpretes, los hay que se presentan por primera vez y los hay que repiten; lo que sí es evidente es que, si podemos tener a una Alicia de Larrocha vendría si hace falta o si puede, todos los años, pero esto no implica que no toquen pianistas u otros instrumentistas nuevos; de hecho lo están haciendo, este año en la temporada que hay anunciada, hay varios que actúan por primera vez con la O. N. E. y que son unos excelentes solistas; para temporadas futuras se está pensando lo mismo.

L. G. S.—*Volvamos de nuevo a la O. N. E., como entidad musical y valoremos su calidad.*

T. M.—La calidad de una orquesta es una cosa que varía a lo largo del tiempo en función de muchas cosas: de los músicos que la integran, de los cambios de esos músicos, de los maestros que vengan, de los titulares que tenga, etc. Yo vengo escuchando a la O. N. E. desde los diez años y tengo cuarenta, es decir, llevo treinta años escuchándola, y en el recuerdo, peligroso porque a veces agiganta a la realidad, creo que el mejor momento de la O. N. E. fue el último o los dos últimos años de Argenta, aunque como no hay grabaciones, no lo podemos constatar realmente. Es cierto que la O. N. E. hace unos años atravesó un bache derivado de masivas jubilaciones, le llegó la edad de jubilación a mucha gente, y había que sustituirlos con elementos nuevos. Pero en este momento yo creo que la O. N. E. tiene una calidad intrínseca, que la mayoría de sus componentes, por no decir todos, tienen calidad y que la O. N. E., desde la temporada pasada, está tocando muchísimo mejor, no porque antes no pudiera hacerlo, sino porque las circunstancias son de una mayor tranquilidad para que pueda hacerlo, porque la orquesta en sí tiene una mayor calidad, como digo. Evidentemente, la Orquesta no es la Filarmónica de Berlín, ni la Sinfónica de Chicago, y además nunca lo va a ser, porque en España no podemos tener la Filarmónica de Berlín, como no podemos tener la Renfe alemana, tenemos la Renfe española; de lo que se trata es de hacer la mejor orquesta española; creo que, en este momento, la Nacional sigue siendo la mejor orquesta española y desde luego es comparable, si no a la Filarmónica de Berlín, sí a una buena orquesta de primera categoría de cualquier país. De hecho, yo diría que hay países muy superiores musicalmente al nuestro que no tienen una orquesta nacional de tanta calidad de conjunto como la O. N. E. Por ejemplo, en Italia no hay una sola orquesta que sea superior a la O. N. E., aunque hay varias similares, y en Francia únicamente la Orquesta de París, evidentemente en Inglaterra hay varias más, en Alemania hay bastantes, pero respecto al nivel que tiene el país en todos los demás dominios, creo que la O. N. E. no sólo responde a ese nivel, sino que es incluso superior.

L. G. S.—*Entrando en el terreno de lo concreto en esta especie de análisis o repaso crítico de la calidad de la O. N. E., ¿piensas tú que la carencia de músicos en España repercute en alguna medida en esta calidad de la O. N. E.?*

T. M.—En España lo que no hay es abundancia de músicos, no es que ha-



ya carencia, es que hay escasez, y de esa escasez hay que captar lo mejor. De hecho en España hay una gran escasez de violas y violoncellos, por ejemplo, y de éstos la O. N. E. estuvo algunos años bastante floja, porque se jubiló gente, sin embargo, en estos momentos tenemos un conjunto de cuerdas excelente, lo cual no quiere decir que haya abundancia de violoncellistas. Creo que todo esto obedece sobre todo a un mal planteamiento de la enseñanza musical, que gran culpa la tienen los Conservatorios, que admiten a miles de alumnos de piano y miles de guitarra y a

nadie se le ocurre decirles que, a lo mejor, tocando la viola se van a ganar la vida profesionalmente mejor que con los otros instrumentos. Realmente en estos momentos las grandes carencias que tenemos, no en la O. N. E., sino en el país, son los instrumentos de cuerda, y dentro de los instrumentos de cuerda, por el mayor número que se necesita en una orquesta, son los violines (actualmente tenemos plazas libres en la O. N. E.), y quizá también contrabajos (no salen contrabajistas en este país).

L. G. S.—*Al igual que he planteado*



la cuestión de la carencia, también me gustaría repasar esa manida «inadecuada formación» del músico. Conocemos muy bien en qué medida la formación humanista y científica del músico es endeble, pero a mí me parece que se está sobrepasando la idea de la inadecuada formación del músico, porque, si como algunas personas opinan, la formación del músico español es inadecuada, significaría que la O. N. E. y otras orquestas españolas están nutridas de músicos inadecuadamente formados. ¿Qué se pretende con el esbozo de esta inadecuada formación del músico? ¿Se pretende acaso incitar a las autoridades respec-

tivas a un repaso de los sistemas de estudio para conseguir una mejor formación del músico, o quizá deba intuirse que, dadas las declaraciones públicas de algunos, lo que se pretende es apoyarse en esta argumentación para dar entrada en la O. N. E. a los músicos extranjeros, con el consiguiente desplazamiento de los españoles?

T. M.—Aquí hay dos temas claramente separables: por un lado, la inadecuada formación del músico español, cuestión en la que no estoy en absoluto de acuerdo, por lo cual la pregunta en parte cae por su base.

No pienso que el músico español y específicamente el de la Orquesta Nacional tenga una formación inadecuada; musicalmente la formación es buena, y respecto a la formación general, hay de todo, porque en un colectivo hay de todo, pero mayoritariamente se trata de personas bastante cultas y bastante formadas. Esto no quiere decir que se les forme bien en este sentido en los Conservatorios, pero muchos de ellos particularmente acaban formándose. Creo que el problema que tiene la enseñanza musical en España es que todavía no se ha creado un Bachillerato artístico, incorporado a las enseñanzas del Conservatorio, que permitiera formarse tanto humanística como musicalmente, porque hoy día el que quiera estudiar violín tiene que dedicar tal cantidad de horas al estudio del violín, que, si al mismo tiempo está haciendo el Bachillerato, realmente es difícil compaginar las dos cosas. Creo que la creación de esa especie de Bachillerato artístico, que se practica en muchísimos países, sería útil a estos efectos, aunque, mal que bien, opino que la formación del músico español hoy no es tan mala como hace unos años, ni es tan deficiente como se dice. Respecto a la cuestión de los extranjeros, que se contempla ya en el Reglamento de la O. N. E. con la posibilidad de contar con un 10 por 100 de extranjeros, no creo que obedezca a una falta de formación general, sino simplemente a una falta de calidad musical exclusivamente, en el sentido de que, si no se encontrarán, después de hechas las oposiciones, músicos españoles con la suficiente calidad para integrarse en la O. N. E., se recurriría hasta un 10 por 100 de extranjeros, cosa que ya es posible, pero que todavía no se ha hecho, porque primero vamos a agotar la cantera española.

L. G. S.—En un planteamiento aceptado, o bien de una insuficiente formación, o bien, y este sería el mejor de los casos, de la necesidad de una mejor formación del músico, ¿establece la O. N. E. algún tipo de política o de acción conducente a la formación permanente o a un perfeccionamiento de la formación de sus componentes, organizando Seminarios, o Cursos para los miembros de la O. N. E., promocionando grupos de música de cámara dentro de la O. N. E., ayudando a la necesidad o al deseo de algún miembros de la O. N. E. que quisiera salir al extranjero para formarse en algún curso? ¿Existe algún plan concreto de promoción de esta formación permanente del miembro de la O. N. E.?

T. M.—Yo creo que sí, aunque quizá se pueda hacer más en este sentido. En principio he de decir que se contempla ya reglamentariamente, y de

hecho se viene haciendo desde hace tiempo, la utilización de una parte del horario laboral como formación individual del músico, no sólo para ensayos, y creo que la mayoría de la O. N. E. lo hace y procura perfeccionarse. Luego, por otra parte, si se fundan o se crean conjuntos de cámara, que de hecho ya hay varios, no sólo no se pone ninguna pega para que se formen, sino que eventualmente se pueden dar permisos para conciertos, incluso aunque coincidan con la actuación de la propia Orquesta, y en lo posible se les integra también en los ciclos de Cámara y Polifonía. También, si un profesor quiere perfeccionarse en el extranjero o donde sea, evidentemente se le da permiso, porque legalmente tiene derecho a ello, de hecho hemos tenido durante un año pagado a una violinista de la O. N. E. en Estrasburgo para perfeccionarse en el Conservatorio de esa ciudad. Naturalmente se pueden incrementar acciones de este tipo y yo, si continúo, tengo un plan concreto al respecto, pero creo que ya se hace algo.

L. G. S.—*Bien, planteemos ahora esa manida y controvertida dedicación del músico a la orquesta. Se dice, somos testigos de ello durante mucho tiempo, que si el músico (en este caso el de la O. N. E., aunque se puede ampliar también a otras orquestas) tuviera dedicación exclusiva y no se ocupara de otras actividades, cual pudieran ser las grabaciones discográficas, o dar conciertos, lo cual significaría mucho para la Orquesta misma, si esta dedicación fuera más exclusiva la calidad de la O. N. E. sería mayor. ¿Piensas tú que es necesaria una dedicación exclusiva, o por el contrario, el hecho de la actuación del músico fuera de la Orquesta, sobre todo en conciertos, dignifica la calidad de la O. N. E.?*

T. M.—Bueno, la Orquesta en este momento tiene dedicación plena, no la tiene exclusiva, pero de hecho yo pienso que no es bueno que un músico de Orquesta tenga dedicación exclusiva, en el sentido de que no pueda atender otras actividades importantes, como la enseñanza por ejemplo. Si aquí conseguimos tener los mejores solistas del país en el instrumento que sea, esos deben ser los que enseñen a los futuros músicos para que sean de calidad y no que a los Conservatorios lleguen, como de hecho está ocurriendo, los músicos que no pueden entrar en una orquesta y que, por consiguiente, no pueden enseñar. Por otro lado pienso que también es muy bueno que los músicos puedan hacer música de cámara, puedan tocar como solistas, y todo esto no sólo no debe prohibirse, sino que debé alentarse. Hay una serie de acti-

vidades que van en desdoro de la calidad técnica de la Orquesta y que en el Reglamento actual se prohíben, pero el actuar fuera de la Orquesta pienso que no sólo no se debería prohibir, sino que es bueno para todos.

L. G. S.—*Quizá se podría ampliar esta cuestión diciendo que, si el músico de la O. N. E., y de otras orquestas insisto, hace grabaciones en casas discográficas o en otras situaciones diferentes a los conciertos o la enseñanza, significa que necesita incrementar sus ingresos económicos, ¿podría decirse que los honorarios que percibe en la O. N. E. son insuficientes, de tal forma que le obligan a otras dedicaciones de menor importancia?*

T. M.—Esta es una situación que evidentemente se ha dado en el pasado, pero que no creo que se de en el presente. Con esto no quiero decir que los músicos de la Orquesta Nacional no deban ganar más, se va a hacer lo posible para que así sea, pero en este momento, y en relación con los sueldos del país creo que es un sueldo digno y que, incluso, hay muchos músicos en la Orquesta que sólo se dedican a ella porque tienen suficiente con eso y no desean hacer otro tipo de actividades. Quiero decir que no creo que sea un problema económico porque, aunque ganaran una millonada, seguirían haciendo conciertos de música de cámara o tocando como solistas ya que esto sería bueno para ellos y para la Orquesta, y lo mismo diría con respecto a la enseñanza; hoy día al profesor de la O. N. E. que, además, enseña, si tiene la compatibilidad siendo funcionario, realmente le pagan muy poco y no le compensa lo que con unas clases particulares podría cubrir perfectamente, pero, sin embargo, tiene vocación y a mí me parece esto digno de aplauso.

L. G. S.—*Dejando a un lado ya la pluridedicación de los músicos de la O. N. E. en otras actividades fuera de la Orquesta, me interesa ahora plantear la proyección del miembro de la O. N. E. dentro de su propio seno. ¿Existe algún tipo de plan que permitiera a los miembros de la O. N. E. enseñar dentro del ámbito de la propia O. N. E.? Y lo voy a decir incluso de otra forma, ¿se podría manejar, aunque fuera mentalmente, la idea de que la O. N. E. no sólo fuera una Orquesta dedicada a la interpretación de la música, sino que pudiera contemplar en sí misma, como tal entidad, la estructura de un centro de enseñanza?*

T. M.—Tanto como un centro de enseñanza pienso que no, pero sí una especie de Academia de la propia Orquesta; esto está en los planes futu-



ros y de hecho en los planos del nuevo Auditorio están previstas aulas para este tipo de cosas y también es algo que ya se está practicando de alguna manera. En la actualidad, de un modo totalmente particular, esto existe en dos niveles: por un lado hay gente que ya está en la O. N. E. que son miembros de pleno derecho, y que, sin embargo, siguen estudiando y practicando con otros más antiguos o más destacados de la propia orquesta; sé, incluso de solistas de determinados instrumentos que continúan estudiando con el solista que tienen al lado porque tenga más experiencia quizás, pero en fin, esto es algo que se hace. Por otro lado también tratamos de incorporar en las plazas que aún tenemos sin cubrir por oposición y que tenemos que cubrir con eventuales, procuramos que estos eventuales sean siempre los mismos y que sea gente joven que vaya formándose en el atril y experimentándose para que el día de mañana puedan hacer las oposiciones y, una vez que ingresen, estos u otros ya tengan una experiencia adquirida.

L. G. S.—Perdóneme la insistencia sobre esa ilusoria idea de que los miembros de la O. N. E., los más distinguidos, se supone en teoría de la música española, en el ámbito de la interpretación, pudieran convertirse en profesores de un centro de enseñanza o de una academia dentro de la O. N. E. Surgirían ventajas de todo ello: en primer lugar el beneficio que ello aporta a docentes y discentes, y, por otro lado, como hemos apuntado anteriormente, de aquí podría surgir el embrión de una Orquesta joven española.

T. M.—Por supuesto que sí, y este es un plan que a muy largo plazo, y si sigo aquí, lo tengo en cartera, si bien habría que precisar muy bien las implicaciones económicas y organizativas que son muy importantes. Ahora bien, yo pienso que este tipo de academia, o como lo queramos llamar, tendría que ser útil sobre todo para la propia Orquesta, no para una enseñanza en general, o para suplantar al Conservatorio ni nada de eso. Debería ser para gente que ya ha acabado su carrera y quiera tener una formación profesional muy superior y muy especializada, y que podría orientarse tanto para los futuros nuevos miembros de la O. N. E., como para la creación de una Orquesta juvenil de la cual se pudiera nutrir la O. N. E.

L. G. S.—Algunas cuestiones concretas. ¿Hay ya fechas concretas para el nombramiento del director titular J. López Cobos?

T. M.—Sí, hay fechas concretas,

como sabes el 30 de septiembre de 1981 cumplió el contrato de Ros Marbá que no quiso volver a renovar; en esas fechas ya era director asociado Jesús López Cobos quien prometió contestar en septiembre del 82 si vendría o no como titular. Ya tenemos una respuesta y parece que se incorporará como titular el 1 de enero del 84.

L. G. S.—Cuestión de abonos o sistema para acceder como abonado a la escucha de la O. N. E. El sistema vigente, todos sabemos que es un sistema que propicia el «elitismo» en tanto que hay limitación de entradas, es un sistema conflictivo que da lugar a la creación de colas, de malos entendidos para la asistencia a conciertos, sistema que da lugar a corrupciones en el sentido de que los abonados compran las entradas de toda la temporada, no asistiendo más que a aquellos conciertos que realmente les atraen. Hay muchos programas que no parecen concitar el interés del público abonado, y algunas veces se ven butacas vacías en ciertos conciertos dejando en la calle a un público que yo supongo numeroso, y que quisiera asistir a tales conciertos, pero que no lo pueden hacer porque las entradas están compradas por el público abonado, ¿existe algún plan de modificación en el sistema de abonos?

T. M.—En esto hay que valorar diversas cuestiones; en primer lugar el sistema de abonos actual en un sistema que se puso en práctica hace dos años (yo no intervengo en él), y es un sistema que, yo pienso, no merece la pena cambiar inmediatamente, porque volverlo a cambiar al cabo de dos años implicaría otra serie de líos que tampoco solucionaría gran cosa; creo que el tema tiene que replantearse, no sé como todavía, pero, sin duda, en el momento en que nos encontremos en el nuevo Auditorio. También me gustaría aclarar un par de puntos: se habla mucho del abono de la gente que no le interesa un concierto y que no va; esto puede ocurrir en algún momento, y de hecho ocurre en todas las Orquestas que tienen abono, pero se ha convertido en una especie de leyenda, porque en la actualidad es tanta la gente que quiere acudir a los conciertos, y las localidades ya tienen un cierto precio (aunque no sean caras, yo estimo que no son caras comparadas con el cine o el teatro u otros espectáculos deportivos), que es raro el abonado que, al no poder venir al concierto, no de su entrada a alguien o incluso la venda, cosa que me parece lícita, en cuyo caso esas butacas vacías, que se dice se ven los viernes y los sábados, no son tantas y, la verdad, yo el año pasado rara vez veía una butaca vacía. También, con respecto a las enormes colas, habría que

precisar que hay muchísimos conciertos de la O. N. E. en que las entradas del domingo, que son los que originan las colas, se ponen a la venta el jueves y el propio domingo todavía quedan entradas, lo que ocurre es que de repente en un concierto particular, la gente quiere ir toda a ese concierto, y claro, eso forma la gran cola y el gran lío, pero eso no implica que todos los conciertos tengan tan grande demanda. Esto ocurre con todos los grandes acontecimientos; evidentemente, si Celibidache, que tiene un gran cartel en Madrid, viene a dirigir la O. N. E., habrá mucha gente que venga a la cola y no tenga entradas, pero esto ocurre también si boxea Urtain o si torea El Cordobés, es decir, no quiero decir que esa gente que se queda sin ver a Urtain o a El Cordobés sean los aficionados normales al boxeo, o a los toros, no, son gente residual. Para mí el tema sería preocupante si todos los jueves a las 11 de la mañana ya no quedarán entradas, pero eso ocurre dos o tres veces al año.

L. G. S.—Ya que has mencionado el nuevo Auditorio, ¿qué planes concretos hay para este nuevo Auditorio? Es decir, fechas de comienzo de obras y fecha previsible de inauguración.

T. M.—El Auditorio es un tema que excede mucho de mis atribuciones, porque es un tema ministerial, pero de hecho ya está el terreno y ya están los planos y en seguida se va a proceder a la adjudicación de obra a la empresa que gane esta adjudicación. El plazo para empezar este Auditorio está previsto para primeros de año y la fecha de inauguración, una vez hechas todas las pruebas acústicas y de todo tipo, puede ser a finales del año 85, al menos esto es lo que está previsto, luego ya veremos lo que ocurre.

L. G. S.—¿Cómo están las relaciones entre la O. N. E. y el Ente público RTVE? El público español va a continuar sin ser testigo de las actuaciones de la O. N. E. a través de la Radio y la TV españolas?

T. M.—Bueno, las relaciones, digamos que no son con el Ente público, sino con Radio y con TV, puesto que no sé hasta qué punto el Ente público está interesado y ni siquiera si tiene fuerza para imponerle a Radio y TV sus criterios. Este es un viejo problema, con la Radio este año se va a solucionar en alguna medida (de hecho, desde que yo estoy aquí, se han transmitido varios conciertos), y en esta temporada, no se podrán transmitir todos por una serie de cuestiones en parte económicas y en parte administrativas, para se van a transmitir bastantes conciertos de la O. N. E., un 50 ó un 60 por 100. En

cuanto a la TV, el problema es que la TV no tiene el menor interés en transmitir a la O. N. E., entonces, si no tiene interés, difícil es que la transmita; por parte de la O. N. E. no hay mayores dificultades, ni se pide siquiera un 10 por 100 de lo que pagan por retransmitir un partido de fútbol, de modo que no creo que las dificultades sean económicas, sino de falta de interés absoluto por parte de TV.

L. G. S.—*Por último, Tomás Marco, he dejado en último término este tema, precisamente porque tiene mucha importancia: el Coro Nacional; todos sabemos que ha atravesado por situaciones enormemente conflictivas, y desconozco en este momento su situación laboral y jurídica. ¿Cómo se encuentra actualmente el Coro y qué planes hay para favorecer el desarrollo de este Coro Nacional de España?*

T. M.—El Coro Nacional fue uno de los principales problemas que encontré al llegar aquí, y una de las prioridades que yo me planteé para lograr. En poco más de un año de gestión, he solucionado con más celeridad de lo que preveía muchas de esas prioridades; las tres principales eran: Reglamento, ampliación de plantilla y Coro. Reglamento y ampliación de plantilla están resueltos y el tema del Coro está en muy buenas vías de solución. El problema del Coro Nacional es que se fundó muy mal en sus bases económicas y jurídicas, y que todo lo que se hace mal en un principio luego es mucho más difícil enderezarlo que hacerlo de nuevo. Cuando yo me hice cargo de la Gerencia del Organismo Autónomo, nos planteamos en primer lugar el nombramiento de un Maestro titular con garantías suficien-

tes. Esto se ha hecho con el Maestro Ribó y creo que los frutos se han visto ya incluso. Luego nos planteamos la reconversión de los contratos de los miembros del Coro, que son unos contratos administrativos, rescindibles en cualquier momento y muy mal pagados, lo cual no permite que haya una dedicación no sólo exclusiva, sino siquiera plena al trabajo del Coro, que sólo se pueden poner ensayos en unas horas estrambóticas y que el Coro no rinde a pleno rendimiento.

Yo he elaborado un plan de sustancial mejora económica, convirtiendo el contrato administrativo en un contrato laboral, plan que ya ha sido aprobado por el Ministerio y que se está discutiendo en este momento con Hacienda y que, a lo mejor, cuando esta entrevista salga a la luz pública, el tema ya esté solucionado.

Entrevista realizada por Luciano González Sarmiento



UN MODELO LLAMADO «ROCOCÓ»

¿Constituye el *rococó* un estilo propio o hemos de intentar su definición a partir de una actitud consciente asumida por sus más cualificados cultivadores en relación con o frente al *barroco*? ¿Es aquél consecuencia o premeditada *contestación*, como hoy se dice, de éste? ¿Radicalará, en fin, la diferencia última en la constancia de unos supuestos teóricos y unos datos del todo fehacientes que, más allá de la consideración propiamente estética, nos remiten al confín de la sociología y de la política?

Del 16 al 28 de agosto pasado se celebró en San Lorenzo del Escorial el «IV Curso de música barroca y rococó», bajo la atinada dirección, como en años anteriores, de Mariano Martín. Dentro del curso general se me encomendó impartir otro específicamente monográfico y cualitativamente orientado al concepto de *rococó* en la poética y en el arte. Y del título mismo del curso general me vino graciosamente dado el planteamiento del mío o de las seis lecciones en que me pareció oportuno desarrollarlo.

«Música barroca y rococó.» Dijérase que el simple enunciado centra, sin más, la cuestión. Uno y otro término se relacionan, implican y exigen hasta el punto de hacer inevitable la referencia recíproca (en el curso de El Escorial y en los más de los tratados de altos vuelos o en los simples manuales), cual si de los extremos de un mismo capítulo se tratase. El hecho, por otro lado, de que el barroco y el rococó coexistan en un mismo siglo viene a fomentar el parentesco, siendo tantas las diferencias o las contradicciones.

SANTIAGO AMÓN

¿Es el rococó un estilo? «El rococó —empieza por afirmar, entre otros, Flavio Conti—, no produjo una propia y orgánica teoría estética. Ni siquiera se dio un nombre. El actual le fue atribuido, más tarde, por sus denigra-dores deformando en sentido despectivo el término *rocaille*, que indicaba su principal tipo de decoración.» Cabe, así las cosas, incluso sugerir que fueron sus adversarios (mejor que sus impulsores o los historiadores mismos), quienes acuñaron negándola, la definición del estilo.

El proceso del rococó se inició en Francia, por más que nos resulte el de Alemania y Austria el suelo más feraz para su floración y hayamos de buscar en Inglaterra, como luego se verá, no pocas de las condiciones sociopolíticas que mejor nos lo explican. Aunque fuera menor su respectiva aportación y distintas las condiciones políticas y sociales, no faltaron a la cita del rococó otros cuantos pueblos de Europa, ofreciendo, cada quien a su aire, tales cuales pormenores y particularidades de una corriente o tendencia común.

Hay coincidencia absoluta a la hora de cifrar la conclusión del barroco en Francia y el consecuente nacimiento del rococó en la transición del reinado de Luis XIV al de Luis XV, o mejor, a la regencia de Felipe de Orleans. El llambado *Grand Siècle* y el centralismo versallesco, promovidos por el uno, darán paso, con el otro, a conceptos, formas y actitudes, si de aparente mayor frivolidad, de carácter más doméstico y menos convencional. La etiqueta va quedando en guardarropa y las pelucan se ven

suplantadas por los cabellos naturales, peinados y caídos sobre la espalda.

El ejemplo de la pintura francesa de ese período de transición ahorra otros muchos. En Boucher la escena se hace cada vez más ciudadana, erotismo incluido y no excluidas las semblanzas y los tipos familiares. A tenor del gusto nuevo, Nattier se verá obligado a posponer sus teatrales mitologías a los retratos de la incipiente célula urbana, que de la mano de Quintin de La Tour cederán plaza a los de los de los nuevos abanderados del progreso: nada menos que los Rousseau, Diderot, D'Alembert, Montesquieu...

Poco después, y sin práctica solución de continuidad, sobrevendrá el llamado *período galante*. Pompa y solemnidad de la corte han de verse suplidas, merced a la sabia y afable mano de Watteau, por el espectáculo risueño de una naciente burguesía en perpetuo idilio, con la campaña inevitable de los personajes de *comedia*. El pincel de Pater convertirá, a su modo, la galantería en sensualidad mejor o peor llevada, en tanto Lancret decide decorar algo así como la sala de visita de la nueva clase.

Los tiempos han cambiado. Del barroco (ilustración de por medio), hemos pasado al rococó. ¿Qué se hizo el rey Luis XIV? ¿Queda algún vestigio del opulento ornato versallesco y centralista? El *discreto encanto de la burguesía* ha desguazado definitivamente las galas corsenas y son otros ahora los lectores, los admiradores, interesados por las cosas del mundo y los nuevos adictos al arte. Hay y sobra de todo. —Echa algo de menos la nueva clientela? Tal vez un pintor que la inmortalice en su propio ambiente.

Y ese pintor se llamará Fragonard. Artista dotado como pocos, Fragonard va dar el vuelco decisivo de la iconografía precedente en pro de una clase eventualmente consolidada y perfectamente discernible, por obra y gracia de su paleta, en la suma y sucesión de sus diarios y siempre discretos ejercicios: la burguesía se divierte, la burguesía se retrata, la burguesía se columpia, la burguesía se esmera, toca la mandolina, se baña, pasea..., y lee cartas de amor y otros escritos de condición más pragmática.

¿Un paso más hacia la costumbre cotidiana? Quizá tres, respectivamente dados por *madame Vigée-Lebrun*, Greuze y Chardin. Para aquéllas, no hay ya más boato o simple recordatorio que el álbum de modas. El otro alterna sus preocupaciones *morales*



Iglesia de los Peregrinos
en la Alta Baviera

(esto es, debidas a la *costumbre*), entre el noviazgo en la aldea y la maldición enconada del padre de familia. Y el último, el doméstico Charadin, nos va a legar todo un repertorio o recetario en que la cesta de la compra se convierte en protagonista.

El simple cambio de los gustos de ayer a los de ahora refleja (historia de la pintura francesa en mano) la tremenda conmoción social que bajo estampas aparentemente tan inocuas se venía fraguando y poco más adelante había de estallar con estrépito. Y ese tránsito, traducido en términos del arte, no es otro que el del barroco al rococó. Innecesario parece corroborar el hecho con el testimonio de la escultura (cuyo logro más granado será el *bibelot*), y si de la arquitectura (cuyo mejor ejemplo nos lo brindan Alemania y Austria).

Nacido en Francia, según dije, el rococó halló en Austria y parte de Alemania el suelo más abonado para su implantación y desarrollo. En el aspecto musical (que no es el específicamente mío), la cosa ofrece pocas dudas. Pero quizá fue en el campo de la arquitectura donde el nuevo estilo (con definición o sin ella), vino a dejar su mejor testimonio y su huella más honda; el fermento revolucionario, incluso, o claramente premonitor (es un juicio personal), de lo que en nuestro tiempo se llamaría *secesión vienesa*.

Y lo curioso del caso (o lo más consecuente tal vez con el *gusto moderado* de la nueva clase), es que el aspecto verdaderamente renovador de la arquitectura rococó, en su ver-

sión germana, no tuvo lugar en el renacido esplendor de las construcciones civiles, en el énfasis palaciego. El fenómeno que antes llamé revolucionario se produjo, muy al contrario, en la aparente sencillez de los pequeños templos rurales ampliamente diseminados (y blancos como bandadas de palomas), por los valles de Austria, Baviera y Bohemia.

No hay ejemplo más cabal que el que nos ofrece la célebre iglesia de «Los Peregrinos» de Wies. Difícil resulta, me creo, concebir en tan pequeño recinto una lección tan elocuente de arquitectura; refutación, en parte, del barroco precedente (con toda la carga de clasicismo renacentista que llevaba auestas) y anuncio, en parte aún mayor, de un nuevo *modelo constructivo* (cuyas consecuencias habían de sentirse por fortuna, según quedó ya apuntado, en los orígenes mismos de la *secesión vienesa* y del propio *movimiento moderno*).

En la iglesia de Wies y en otras de parecido corte, alzadas en las comarcas antedichas, encontramos el *modelo constructivo* del rococó, su diferencia específica y su trascendencia histórica. Con toda intención hablo de *modelo* y no de *estilo*. quede para los puntillosos bizantinistas la discusión en cuanto a éste y no le quepa duda a nadie, por lo que a aquél concierne, de que el rococó va a imprimir en esta pequeña iglesia de Wies el sello de la refutación del estilo precedente para convertirse en orientación de futuro.

El rococó se inviste aquí, y así, de su propia personalidad dando de la-

do todo resabio clasicista en que de hecho se había fundado el barroco. No, no se trata ya de mezclar los órdenes grecolatinos (infringiendo, ciertamente, sus leyes), en busca de nuevas formas de ascendencia no académica. En tanto el barroco seguía entroncado en lo clásico (no deja de ser sintomática la habitual adjetivación de *barroco-clasicista*), el rococó renunciaba a la discusión de antaño para cimentar principios de hogaño.

Toda la discusión y toda la fuerza inventiva del barroco se ven directamente relacionadas y emparentadas con el renacimiento. De él toman sus promotores los más de los elementos constructivos, alterándoles con frenesí, combinándolos a capricho, dislocándolos sin piedad..., afirmándoles, en fin, en la misma medida en que pretendían negarles. Su mayor florecimiento acaecerá en Italia donde no habrá prácticamente lugar al rococó por el peso y el tesoro que a la par acumulaban el renacimiento y propio el barroco.

Lejos, por el contrario, muy lejos de la iglesia de Wies (y de otras y otras plácidamente asentadas en los valles de Baviera, de Bohemia y de Austria), quedaba la resonancia clasicista y la ascendencia barroca. En ella no hay órdenes que mezclar, conculcar o subvertir. En ella todo es nuevo, diáfano, pulcro, como la faz blanquecina de sus muros exteriores; todo es cálido como el tejado rojizo que apuntala el cielo; todo es orgánico como el trazo sin fin que define el conjunto *en gerundio y en círculo*.

¿Media algún sobresalto? Sí, el que de la extremada sencillez de fuera experimenta el visitante (sin necesidad de teorías), al pasar al interior. Separada por un muro del muro externo (o concebida como un edificio dentro de otro), la armoniosa nave elíptica da rienda suelta a la explosión ornamental de una liturgia arquitectónica que nos viene a indicar por sí misma (y sin el requisito del sermón), la presencia del tabernáculo y la omnipresencia del Sacramento que en él se guarda y recaba rendida adoración.

¿Es el rococó un estilo? Algo más que un estilo; un *modelo*, repito, abierto de par en par (y por propia definición), a la mirada de los tiempos nuevos. Ni rastro se advierte ya del clasicismo en que, para contradecirlo, se fundó el barroco en general y buena parte del rococó francés y también del alemán en su versión palaciega. La arquitectura litúrgico-rural de las sobredichas comarcas significa la entronización del *Rococó*, con mayúscula, y el regalo ejemplar para un nuevo quehacer a dos siglos de vista.

Todos coinciden con cifrar uno de los precedentes inmediatos del llamado *movimiento moderno* en los postulados generales de la denominada *secesión vienesa* y en la particular labor de los arquitectos Otto Wagner, Joseph M. Olbrich y Josef Hoffmann, a lo largo del tiempo que va de 1886 a 1912. Nadie, por el contrario, subraya suficientemente (caso de hacerlo), que dicha corriente arquitectónica surgió donde tenía que surgir: en Austria; allí, justamente, donde el *modelo* del rococó saltaba muy a la vista del experto y del profano.

Si a alguien se le antoja arriesgada o necia la hipótesis que vengo sugiriendo, prueba a cotejar por vía comparativa muchos de los edificios debidos a la mano magistral de los mencionados arquitectos con esos

pequeños templos de características también mencionadas y de abrumadora constancia en suelo austriaco. El airoso tejado puntiagudo, la no menos airosa cúpula emblemática, la torre estilizada como una aguja..., ¿no ofrecían un modelo, obvio e inmediato, a los propósitos de los *secesionistas*?

Sí, un modelo a los ojos, como digo, de Austria entera; modelo entrñado en la infancia de todos, en la raíz de ese subconsciente colectivo que, llegado el momento, se traduce en obra singular merced a la consciencia y el arte de unos pocos. El modelo de lo propio (y quien lo dude recurra al cotejo comparativo antes aconsejado) era consciente o inconscientemente compartido por el común. Sólo faltaba que esos pocos (en este caso, geniales arquitectos), lo

acomodaran al sentido de los tiempos nuevos.

Y no otra cosa hicieron (siguiendo incluso la lección apropiada por los genuinos pioneros del rococó), los Wagner, Olbrich y Hoffmann: desacralizar las formas provenientes de su más genuina y tradición litúrgico-rural y convertirlas en construcción urbana y laica, del mismo modo que sus predecesores del rococó habían reducido toda la gala cortesana y palaciega a la circunstancia doméstica y vecinal del vivir y el convivir. Y si alguien rehuye la comparación escuche algún testimonio de los que disipan sospechas.

«Una serie de edificios expresaba el "*Bildungsideal*" —escribe Carl Schorske— de la Austria liberal (...). El arte dejó de servir tan sólo como expresión de grandeza aristocrática o pompa eclesiástica, y se convirtió en ornamento, la propiedad comunitaria, de una ciudadanía ilustrada.» ¿Había algún dato capaz de hacer aún más propio de los austriacos lo que propio les era por origen? Sí, su propia e ininterrumpida tradición desde hacía casi dos siglos que les permitía el ejercicio de una vida particularmente comunitaria.

«En conjunto —concluye Carl Schoske— los estetas austriacos no estaban ni tan alienados respecto a su sociedad como sus colegas franceses ni tan comprometidos con ella como los ingleses. Carecían del amargo espíritu burgués de los primeros y del cálido impulso de mejora que caracterizaba a los segundos. Ni *degagés* ni *engagés*, los estetas austriacos no estaban alienados respecto a su clase, sino junto con ella.» Y fue ese sentido comunitario el que fomentó la peculiaridad de su rococó y la novedad de su *secesión*.

Dado que a colación ha venido el nombre de Inglaterra, no quisiera emitir, según promesa inicial, unos cuantos indicios que testifican, y de forma harto singular, el espíritu o sentido del rococó en una tierra en que, paradójicamente (¡siempre tan distinta esta Inglaterra!), apenas si se produjo. No, no le falta un punto o muchos de razón a Flavio Conti cuando afirma de modo literal y sin titubeos: «El país que se mostró más refractario a este estilo (entiéndase al rococó), fue Inglaterra.»

Paradójica situación de hecho, que más paradójica aún se nos hace a la hora de comprender o justificar el profundo cambio de mentalidad que la época del rococó supuso en los lugares en que halló auge máximo y en aquellos otros en que apenas vio la luz si no fue en las manifestacio-



Jean-Honoré Fragonard, *El columpio*

nes literarias. La evolución del barroco al rococó nos muestra cómo en Francia, según vimos, el mecenazgo público (el Estado o de la Corona), fue dando paso paulatino a una clientela de condición privada y carácter burgués.

¿Hubo algún país en que el cambio de mentalidad no acabara con el patronazgo público o que éste perviviera, aun por vía distinta de la ya explicada? Sí, Inglaterra. Venga a comprobarlo este texto de Arnold Hauser: «Unicamente en Inglaterra —y aun aquí sólo en lo relativo a la literatura— continúa existiendo en el siglo XVIII, al lado de los protectores privados, una forma de patronazgo público, aunque no por parte de la corte, sino gracias a los donativos de los diversos gobiernos y los partidos políticos.»

¡Toda una anticipación de lo que había de suceder y sucede en nuestros tiempos, con las mismas ventajas (si las hay), y parecidos inconvenientes («consignas» incluidas), que caracterizan en general fenómeno de

la afiliación o la adhesión política. El turno de los gobiernos corresponde al de los partidos que, su pretexto de promover y proteger la actividad ajena, concluyen por airear la ideología propia, merced a encargo estratégicamente minoritario o en descarado favor del grupo o corpúsculo de los *favorecidos*.

«Estos (los partidos políticos), podían resultar de importancia capital —insiste Hauser—, para los favorecidos, pero la mayoría de los escritores obtenían sus medios de vida de la venta de sus libros entre un público lector que se componía fundamentalmente de elementos burgueses.» El escritor debía, en última instancia, su posible independencia económica al público que él mismo se habían esforzado en crear, esto es, a un determinado sector social que tenía a bien comprar libros y leerlos con alguna asiduidad.

¿Vale afirmar que los artistas del tiempo del rococó (los escritores ingleses en este caso) habían alcanzado un grado de independencia eco-

nómica en el que el prestigio venía a cada quien de lo que hacía o escribía y no de un mecenazgo a cuenta de lo que había de hacer o quedaba obligado a escribir? En el fondo (y pese al avance que ello suponía), era un cambio de dependencia, si a manos, antes, de los *distinguidos protectores*, al arbitrio, ahora, de los *no menos distinguidos editores*.

En cualquier caso, el cambio, y con él el avance, se había producido y había luego de incrementarse con la edición de revistas y publicaciones periódicas en las que los escritores, con todas las dependencias imaginables (no otras, realmente, que las que actualmente condicionan la *libre expresión*), «pasan a ser los portavoces de la opinión pública, en su calidad de críticos de la vida política, social y cultural». Las nuevas publicaciones eran vehículos de modificación social y los literatos sus inductores.

¿Cabe, en fin, trasladar al campo del arte el ejemplo que Hauser confina al de la literatura (ciñéndolo específicamente a la inglesa) con el ánimo de fijar unos supuestos fundamentos (y no siempre recordados) en la comprensión del rococó o de la modificación social de la que tomó origen y de la que fue parte? Antes de responder, de su voz, diré que su planteamiento me parece luminoso tanto por cifrar en Inglaterra un dato capital en la forja de la mentalidad rococó como por incluir en ella el hecho literario.

«La aparición de los literatos —concluye Arnold Hauser—, corresponde sociológicamente a la de los artistas que, abandonados por los patronazgos reales, cortesanos y públicos de todo tipo, tuvieron que conquistar por sí mismos su independencia interior y exterior. El artista (del rococó) obtiene una libertad de conciencia fundamentalmente ilimitada, al precio de la objetivación absoluta y de la venta de sus obras como mercancías. A partir de ese momento hay un arte *comprometido* en sentido estricto.»

¿Con qué alcance? Vénganos dada la respuesta por los logros del rococó: por su capacidad refutadora en relación con el estilo precedente; en atención, también, al intento exasperado de conformar una expresión dictada por la independencia..., y a la luz, sobre todo, de esa característica de *modelo* que, a juicio mío, ha de influir, dos siglos después, en la tierra de su más feraz desarrollo. Un arte, en suma, que puede *comprometerse* desde el momento en que los demás ya no pueden *comprometerle*, al menos con algunas facilidad.



Algo más de siglo y medio hace que se fundó el Conservatorio de Madrid. Sin necesidad de petulancias de ninguna clase puede afirmarse que durante estos ciento cincuenta años ha sido el centro más importante de enseñanza musical en nuestro país. Por él han pasado como estudiantes o profesores tal número de músicos de renombre que sería ingenuo pretender hacer una enumeración somera de los más importantes, porque siempre se nos quedarían en el tintero nombres relevantes. Es cierto que la enseñanza que en él se ha impartido ha estado en muchos momentos —y quizá lo esté todavía— desfasada respecto a la música viva en nuestras ciudades y mucho más en Europa, pero, por no se sabe muy bien qué mecanismo, las personas por las que muchas veces ha venido la necesaria renovación guardaban una relación más o menos estrecha con el Conservatorio. No pretendo en este artículo hacer un balance valorativo de la historia del Conservatorio, ni creo que, por lo que diré más adelante, sea posible hacerlo por el momento; simplemente quiero salir al paso del pensamiento facilón y, por desgracia, bastante generalizado, de que la historia del Conservatorio es demasiado cercano y carece de importancia. Con la misma facilidad y sin tener que demostrarlo tampoco, y afirmo lo contrario. Nada hay que pueda sernos de mayor utilidad que investigar en nuestro pasado inmediato y medianamente alejado con la sana intención de no volver a cometer los mismos errores que nos han llevado a un presente no excesivamente glorioso. Sentado este axioma previo, será mejor pasar directamente al asunto.

El patrimonio más frecuente de cualquier institución medianamente vetusta suele ser papel: residuos burocráticos de diverso tipo, instancias, matrículas, oficios, actas, correspondencia, exámenes, etc. De todo ello hay abundantes metros cúbicos en el Conservatorio, amontonados en un sótano, al que también han ido a parar los enseres inútiles y trastos viejos de diversa índole. Adentrarse en aquel marmágnum, que, sin embargo, se denomina habitualmente «Archivo», exige dotes innatas de explorador. Cada vez que un investigador atrevido insinúa su intención de consultar estos fondos, se le disuade con argumentos diversos: «No vas a encontrar nada», «Vuelva dentro de un año o dos, que quizá esté más ordenado», «Se necesita un permiso especial», etc. Y, sin embargo, allí hay abundantísimos datos inéditos sobre Carnicer, Eslava, Barbieri, Bretón, Chueca, etc., etcétera, etc. Debería ser un lugar de frecuente consulta, y, sin embargo, apenas nadie lo conoce.

Otro departamento que durante este siglo y medio ha ido acumulando

EL PATRIMONIO HISTORICO DEL CONSERVATORIO DE MADRID

Juan José Rey

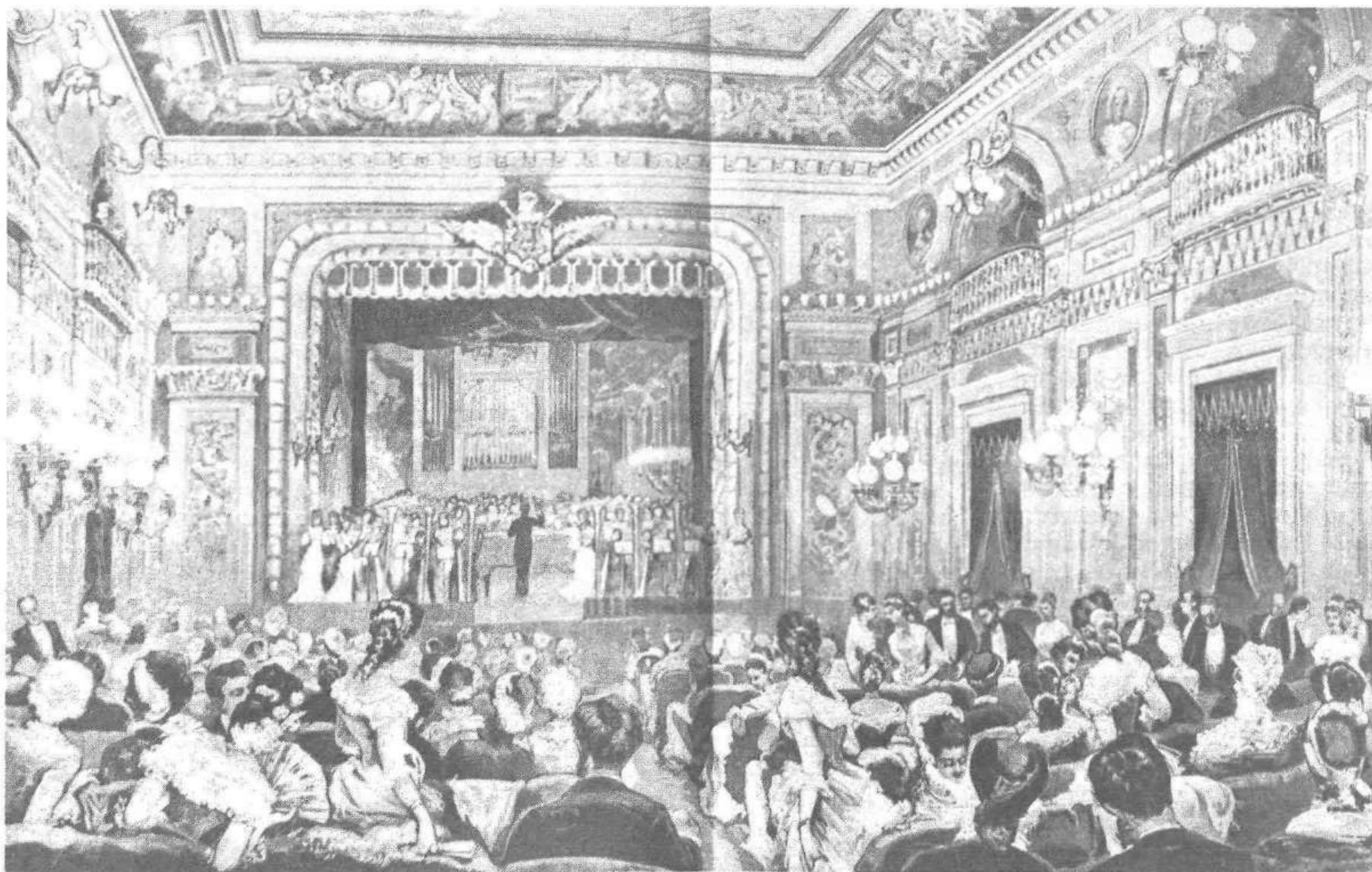
un material muy estimable es la Biblioteca. Gracias a las donaciones hechas por particulares (músicos vinculados a la casa o personajes que nada tuvieron que ver con ella), y a la continua entrada de obras procedentes del Depósito Legal, la Biblioteca fue creciendo hasta superar con creces los 100.000 volúmenes. Más aún que en la cantidad, el interés de estos fondos está en la abundancia de ejemplares únicos, autógrafos, y en que, como conjunto, puede decirse que es la Biblioteca más representativa del siglo XIX español. Como he dicho, el crecimiento de la Biblioteca se ha de-

bido a factores externos al Conservatorio, porque éste apenas ha podido aportar las obras más imprescindibles para la enseñanza. Y no todas. La escasez de personal no ha permitido nunca un funcionamiento con perspectivas hacia adelante, sino escasamente un ir tirando tapando huecos. Los extravíos de libros han sido más numerosos de lo que sería normal estadísticamente. La Biblioteca nunca ha tenido una asignación presupuestaria fija, sino que ha funcionado a base prácticamente de sobrantes de otras partidas. Descenderé a un solo caso concreto: la colección de impresos franceses y flamencos del siglo XVI que, procedente del monasterio de Santiago de Uclés, destinara el Conservatorio D. Antonio Cánovas. Falta aproximadamente una decena de volúmenes, por supuesto absolutamente irremplazables. Otros veinte se encuentran en un estado de deterioro tal, que es mejor no tocarlos, porque se caen a trozos. Se impone una restauración, pero...

Dejaremos a un lado lo referente a pinturas, esculturas, orfebrería, etc., con lo que no haríamos otra cosa que reincidir en las lamentaciones, para centrarnos en un tema de evidente interés musical: los instrumentos. Imaginemos por un momento —muy fugaz, por favor, para que la desilusión no sea muy grande— que el Conservatorio hubiera conservado (¡) todos los instrumentos que compró en siglo y medio de vida. ¡Qué museo! Pues no. Veamos.

El 17 de julio de 1830, dos días después de ser nombrado Director del Conservatorio, Francesco Piermarini escribe al Signore Giovanni Ricordi, «Negoziatore di Musica e Pianoforti», Milano, encargándole «10 Pianoforti a tavolo, 3 Pianoforti a mezza coda e Pianoforte a coda completissimo». El 15 de septiembre de 1831, después de interesantes vicisitudes que no vienen al caso, le vuelve a escribir para darle cuenta de la llegada de los ca-





torce pianos. En un inventario del año 1846 ya figuran solamente ocho pianos, pero a 30 de septiembre de este mismo año se compran tres pianos «de Pleyel». Continúa este vaivén de cifras, de modo que a finales de siglo los inventarios registran una treintena de instrumentos. En un detallado inventario de 1924 comprobamos que de los primeros piano-fortino queda ninguno. En 1954 el Conservatorio posee un total de 36 pianos, de los que en la actualidad no tiene más que ... ninguno. Es cierto: los 120 pianos, aproximadamente, que utiliza el Conservatorio en la actualidad han sido adquiridos en los últimos quince años, a raíz de su traslado al Teatro Real. ¿Puede ponerse un ejemplo igual de falta de «conservación» que el de este Conservatorio?

Para vergüenza de quien corresponda pondré todavía un caso concreto. En 1924 el profesor de Flauta. D. Francisco González Maestre propone que el Conservatorio compre a D. Jorge Rubert una interesante colección de instrumentos de viento antiguos. La Junta Económica accede a la propuesta en sesión de 7 de abril de dicho año. La tal colección comprendía los siguientes instrumentos: «4 Fagotes,

2 Bajones, 1 Clarinete bajo, 2 Clarinetes de metal, 2 Requintos, 2 Clarinetes en Do, 6 Clarinetes, 2 Cornos Ingleses, 5 Oboes, 1 Flauta Japonesa, 15 Flautas de Madera, 1 Flauta con embocadura de Marfil, 1 Flauta de Marfil, 4 Flautas de Cristal, 1 Flautín de Madera, 1 Flageolet de Madera y Marfil, 1 Pito de Madera». Como se ve, el embrión de un museo, pacientemente coleccionado. ¿Cuál ha sido su destino? Veamos cómo la describe el inventario de 1974, confeccionado por Wladimiro Martín, Secretario a la sazón, al referirse al «Archivo» del que hablábamos al principio: «... Y un ingente montón, sobre el suelo, de legajos de matriculación y otros documentos; de papeles, maderas, cristales, *instrumentos rotos*, cuadros, alguna pizarra, tubos de neón inútiles, sillas, cajas y cajones, libros, atriles, tablas de inodoros, percheros y gran diversidad de objetos rotos e inútiles. Todo ello en completo desorden; la mayoría sobre el suelo y también sobre muebles, sillones y armarios.» (Suena la Marcha Fúnebre de Chopin, que va siendo cubierta por el Hiroshima de Penderecki, tapada a su vez por los chirridos y golpes de una grúa

trabajando en un cementerio de coches...)

Volvamos de la surrealidad a nuestro inframundo real. Nada queda de marfil o metal. Una flauta de cristal incompleta y el resto..., trozos inconexos, como huesos sacados de la fosa común. Apenas cuatro flautas de madera han podido ser reconstruidas. Repito mi pregunta: ¿Por qué se sigue llamando precisamente «conservatorio» esta institución?

Hablemos de las causas. Primera: nadie ha creído que el Conservatorio tuviera un patrimonio interesante al que atender. El Conservatorio era una fábrica de títulos, una escuela de enseñar corcheas. Al principio se planeó como un criadero de cantantes de ópera; posteriormente se introdujo la bohemia de zarzueleros y tonadilleros; después se adueñaron de él la burocracia y el academicismo. El «boom» de matriculación de los años sesenta y setenta lo cogió desprevenido y a partir de ahí toda la preocupación fue contratar penenes para satisfacer mínimamente a la clases populares que, ¡mira por dónde!, querían aprender música. Nunca se pudo hacer una planificación «institucional», de arriba a abajo, planteándose

el de dónde venimos y adónde vamos, qué tenemos entre manos y para quién trabajamos. Desde esta perspectiva, ¿para qué servía un piano viejo?, ¿qué es más importante: contratar una secretaria para la matrícula o un archivero?, etc.

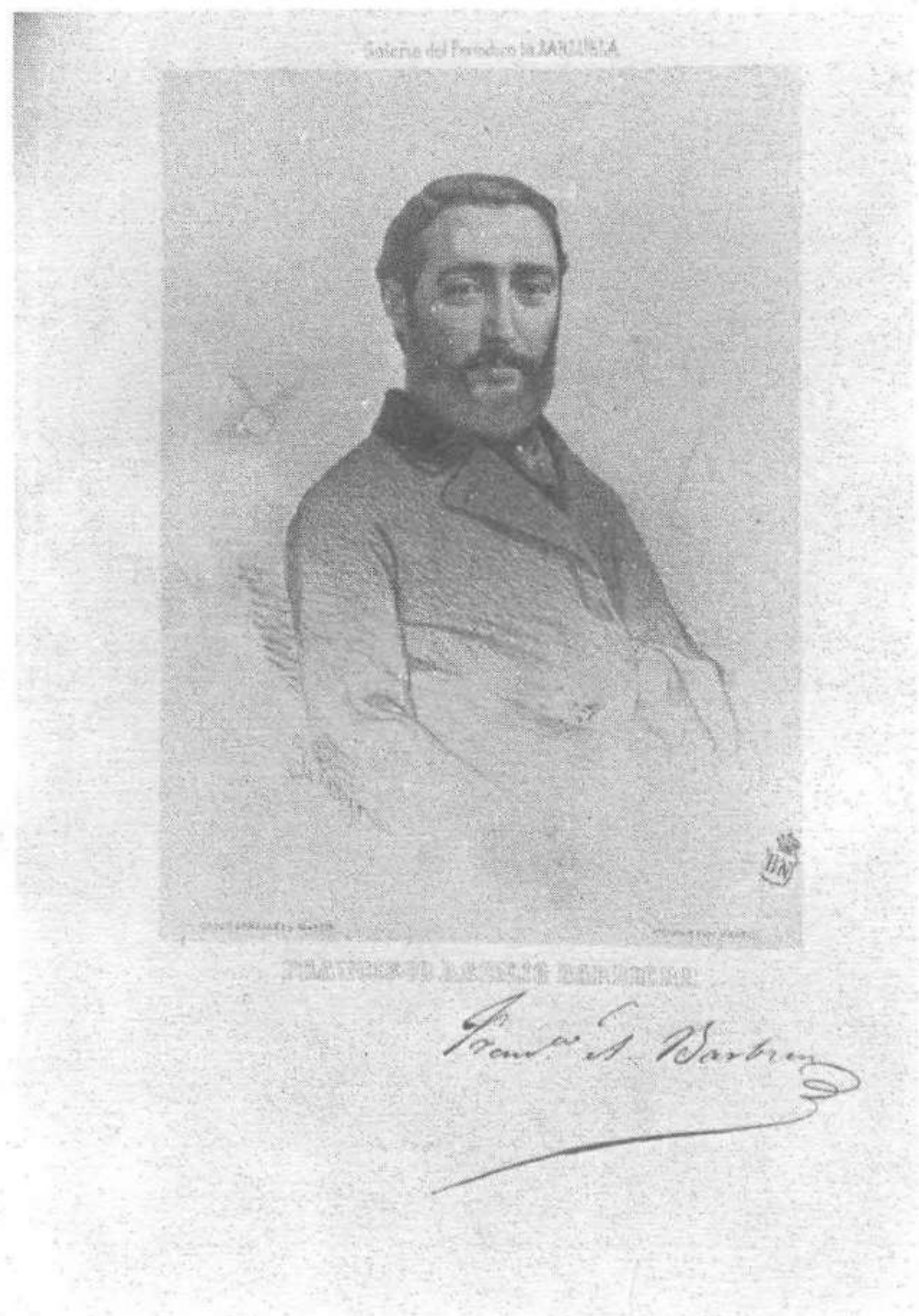
Pero hay más. El Conservatorio una existencia más espiritual que física. Me explico: no ha tenido una residencia duradera. De la Plaza de los Mostenses (1830) al Teatro Real (1852), después pasaría por los teatros María Guerrero, Cómico y Alcázar, utilizando a ratos algunos comercios de música y el edificio de los Jesuitas de la calle Zorrilla, hasta dar con sus huesos en el Palacio Bauer de la calle de San Bernardo (1942), del que sería poco menos que expulsado por decreto de un día para otro. Su último emplazamiento hasta ahora —toquemos madera— es de nuevo el Teatro Real. Es característico de los nómadas vivir con lo puesto, sin acumular riqueza de ningún tipo que tengan que

arrastrar en cada emigración. Da escalofríos leer en la prensa cosas como estas (*El País*, 7 de septiembre de 1982): «Dicha reconversión (del Teatro Real en Teatro de la Opera), conlleva la salida del Real Conservatorio de sus actuales instalaciones en el Real, para lo que debería intentarse el acondicionamiento de un edificio existente o la construcción de otro de nueva planta, que corresponde al Ministerio de Educación.» Si todo el esfuerzo gastado en los traslados se hubiera empleado en construir un edificio, el Conservatorio de Madrid sería famoso por la esbeltez de su construcción. ¿Patrimonio histórico? El de los viejos vagabundos que duermen en las escaleras del Metro: un saco de papeles y otro de recuerdos.

Todavía una vuelta más a este penoso apuntalamiento de artículo. No basta con echar la culpa a la Historia, o la Administración, señoras a la que, tal como las recuerdo en sus alegorías, tan frescas les dejan las mise-

rias humanas. Seguramente muchas causas de las señaladas tienen nombres y apellidos. A lo que parece, las Juntas Directivas, absolutistas, dedocráticas o ilustradas, se pasan el testigo unas a otras con tal deportividad, que a quien más se parecen es a los directivos futbolísticos. ¿Para qué han servido los inventarios? Para comprobar cómo las pérdidas se sucedían sin ninguna explicación, cómo un inventario desconocía el anterior, cómo se ha vivido frecuentemente en medio del desbarajuste. No es extraño. Nadie les pidió nunca cuentas de su gestión en este sentido y quizá en ningún otro.

No puedo negar que hay un cierto transfondo de desesperación en mis palabras. La perspectiva de un nuevo «cambio» parece inevitable. Mucho me temo que en el tema de la conservación del patrimonio histórico del Conservatorio hemos llegado tarde y el nuevo traslado retrasará todavía más la llegada de soluciones.



31 Festival Internacional de Santander

El renacimiento, la superación, y, por lo tanto, la consolidación del Festival Internacional de Santander, son notas elocuentes, evidentes en su trigésimo primera edición, que, desde el 11 de julio al 29 de agosto, ha convertido a la capital de la región cántabra en cima relevante, con gran convocatoria, en el ámbito de la cultura musical española. Tres largas décadas Savalan el fuste de tan importante manifestación. Su actualidad ha recobrado la vida y el rango que nunca debió de perder. Esto, tiene sus razones. Por un lado el ser asumido

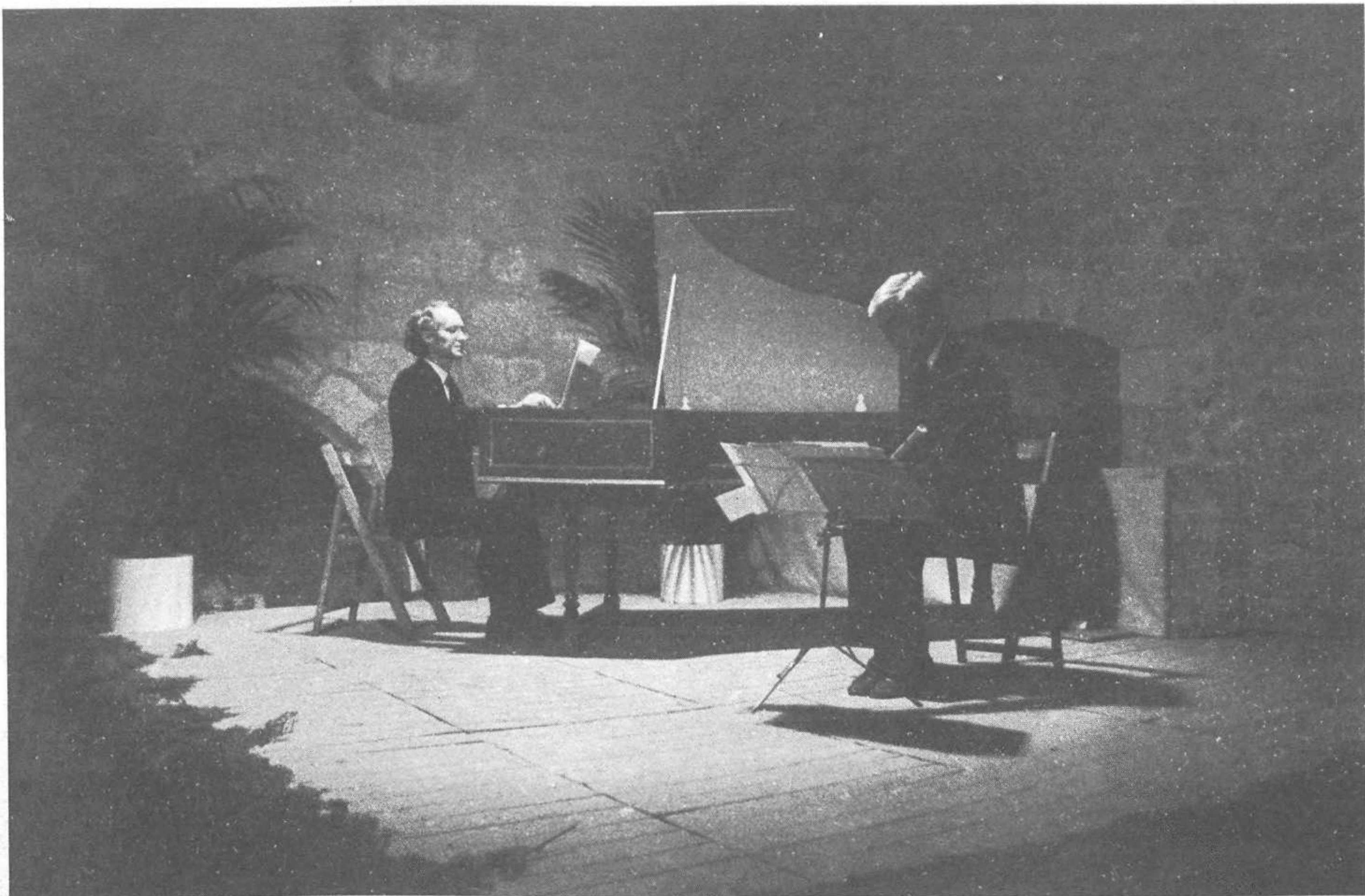
por los Entes de Cantabria, Diputación Regional y Ayuntamiento santanderino, contando con el patrocinio del Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Música y Teatro, y la del Libro y Cinematografía. El Festival Internacional santanderino cuenta desde agosto de 1979 con su director artístico, quien con inteligencia y buen criterio ha conseguido situar a la prueba al nivel que la corresponde. José Luis Ocejo, músico emprendedor, no se ha contentado con rellenar las ediciones por él programadas, sino que a estas las ha dado un contenido

intencional; ha insertado el Festival en un contexto sociocultural vigente, buscando la variedad de la oferta dentro de una unidad de concepto: la de un «Festival total», tal y como ha señalado Jesús López Cobos en la presentación del programa de este año.

Articulado con una concepción cíclica, se ha incorporado por primera vez un bloque dedicado a la Opera en el que se ha incluido la interpretada en versión concertante «Lohengrin», de Wagner, adelantándose al primer centenario de la muerte de su autor que se conmemorará en el próximo 1983. La versión de magnífico nivel, corrió a cargo de la Orquesta de Radio Televisión Española —en jornada patrocinada por su ente público— y su coro fraterno, bajo la calidad y con la de excepcional criterio de Franz Paul Decke, especialista en el músico de Leipzig. Se contó además con un plantel de primerísimos solistas los cuales fueron Manfred Jung en Lohengrin, Helsna Doesse en «Elsa», Oscar Hillebrandt en Telramund, Rose Wagemann en «Ortrud» y Franz Grunheber en el «Heraldo». La versión del Lohengrin, ha constituido uno de los muchos momentos culminantes del Festival santanderino. Otro dentro del apartado dedicado a la lírica de altura lo constituyó la presencia, espléndida, de Montserrat Caballé. En un magnífico recital, en el que se recordó el primer centenario del nacimiento de Joaquín Turina. La portentosa soprano barcelonesa hizo un alarde de su plenitud vocal. Fue el ejemplo de la, por qué no, genial antídiva que se entregó al público y encima tuvo el gesto de suprema elegancia y señorío de rendir en la abarrotada Plaza Porticada homenaje de admiración y gratitud a quién durante tantos años ha sido compañero con el piano: Miguel Zanetti.



Uri Segal y la Orquesta de Cámara de Israel



Frans Bruggen y Bob von Asperen

Se ha mantenido, y engrandecido, el interés del Ciclo Sinfónico-coral. En él, la Orquesta de Radio Televisión Española ha sido protagonista de dos jornadas, las dos dirigidas brillantemente por Miguel Angel Gómez Martínez. En la primera tuvo lugar la gran final del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea» que en su séptima edición ha ratificado su prestigio, y de la cual ha resultado vencedor el sudafricano Marc Raubenheimer, continuando con la voluntad renovadora del Festival santanderino, el mismo conjunto instrumental y director, estrenaron en la sesión siguiente el segundo Concierto para Piano y Orquesta —homenaje a Federico Mompou y obra encargo de la prueba cantabra—, de Luis de Pablo. Tan interesante y bien construida página del compositor bilbaíno, tuvo como solista a José Rivera, en sesión vinculada a la música de esta región, mediante la audición de la «Suite montañesa», de Arturo Dúo Vital, y coronada con la «Segunda Sinfónica», de Brahms.

Otro objetivo logrado en esta manifestación es la interpretación de grandes partituras, que incómprensiblemente se han ignorado en programaciones anteriores. Así ocurrió con

la de auténtica versión antológica del «Requiem alemán», de Brahms, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Londres, el Orfeón Donostiarra, la sencillamente perfecta soprano Sheila Armstrong, y el acertadísimo estilo del barión Thomas Allen. Un «Requiem» magistral, sí, pero además magistralmente planteado por Jesús López Cobos —quien en previa mesa redonda anunció su aceptación como director titular de la Orquesta Nacional. El, con la misma agrupación tradujo la Primera Sinfonía de Mahler y la «Praga» mozartiana. La Cuarta Sinfonía, de Mahler, la Obertura del «Carnaval romano» y el poema sinfónico «Don Juan», de Strauss, fueron base del programa de clausura encomendando a la Orquesta Filarmónica de Dresde, bajo la dirección de Jiri Belohlavek. Todavía, hay que señalar dentro de lo sinfónico otro fasto relevante: el precioso de la «Creación», de Haydn en recuerdo del 250 aniversario de su nacimiento—, a cargo del Orfeón Donostiarra, la Orquesta de Cámara de Israel, con la dirección de Uri Segal.

En el Ciclo de Cámara y recitales ha existido equilibrio. En él, el Cuarteto Janacek, estrenó el Adagio perteneciente a la creación —otra obra en-

cargo del Festival—, de Angel Barja. Y arropó a los tres finalistas del citado Concurso de Piano Paloma O'Shea. La Orquesta de Cámara de Israel hizo un programa Mozart-Haendel. Frans Bruggen dio, acompañado por Bob Van Asperen, un sensacional fabuloso recital de flauta. Nikita Magaloff demostró de nuevo su clase y marcada personalidad, el órgano y la trompeta tuvo a Montserrat Torrent y a Vicente Campos, mientras que el dúo pianístico Rentería-Matute conmemoró el primer centenario de Igor Stravinsky. El piano tuvo también a Aldo Ciccolini y al santanderino José Francisco Alonso.

Singular significado ha tenido el Ciclo de Grandes Jóvenes Valores, experiencia bien recibida por todos. No se trata de una concesión al intérprete novel; si el promover a este, cuando reúne cualidades analizadas con exigencia y con rigor. Las tiene en alto grado la Mezzosoprano Marí Folco que estrenó en España 13 Canciones de Henri Duparc, Isidro Barrio y el cubano Santiago Rodríguez, galardonado en el Concurso «Van Cliburn» y presentado en nuestro país.

También el Ciclo de Ballet ha tenido puntos de imán sugestivo y con altas cotas. En primer lugar se ha presen-

tado el ballet Gulbenkian, elenco de sólida formación que funciona con las muy sugestivas coreografías de Vasco Wellenkamp, y que entre otras páginas ofreció las Danzas para una Guitarra, sobre música de Carlos Paredes, a la «Sinfonía de los Salmos», de Igor Strawinsky. Hubo dignidad y vitalidad en los Grandes Ballets del Canadá, volvió el Ballet del Siglo XX con Maurice Béjart. Su triunfo fue rotundo en el espléndido «Eros Thanatos» en su nueva versión estrenada en Santander, como estrenada fue la estupenda creación de «Thalasa».

Otro aspecto, la semana de Teatro, Mimo y Poesía. Es en este apartado en donde es ratificado algo que la dirección del Festival vio desde que inició su gestión. Y es que el arte dramático interesaba y convenía a esta manifestación. La respuesta ha sido inequívocamente positiva, y las calidades logradas de altura. Las han tenido la Compañía de José Luis Gómez con el Mito de «Edipo Rey», Els Joglars con su espléndido montaje de

«Olympic man Movement», Els Comediants con su «Pasacalles» y su «Sol Solet»: la genial presencia de Marcel Marceau con sus «Pantomimas de Estilo», el barroquismo de la compañía de Lindsay Kemp con su versión de la comedia de Sakespeare el «Sueño de una noche de verano», el «Calígula», de Camus con Rodero, la «Paz», de Aristófanés, y el recital de Amancio Prada, conmemorativo del centenario de Santa Teresa.

El Festival extiende su dinámica —con un total de 135 actos—, a distintos ámbitos insertándole en la riqueza monumental de Cantabria. De esta forma, la música tiene su presencia en el Santuario de la Bien Aparecida, en las ruinas del convento de San Luis de San Vicente de la Barquera o en el Palacio del Marqués de Comillas donde con carácter absoluto se estrenó la suite de «Cinco Danzas Antiguas», de Adam Ferrero. Sin perder de vista una óptica universal, atiende a la cultura propia de su entorno geográfico con los recuerdos a

sus figuras destacadas. tales como Manuel Llano, Lucio Lázaro, Candido Alegría o Manuel Valcárcel. Conecta con las artes plásticas, mediante las exposiciones de Francisco Iturrino, Gloria Torner o Angel Medina, conjugándolas con otras de carácter monográfico. La de Juan Domínguez sobre la «Música en la historia» y la del «Románico en Cantabria», de Angel de la Hoz. A esto se suman las conferencias. En las programadas por el Concurso «Paloma O'Shea», la pronunciada por Tomás Marco sobre Strawinsky y los encuentros con Luis de Pablo y Jesús López Cobos. Por fin la celebración de la III Semana de Cine Musical y Coreográfico y el fallo del Premio Internacional de la Crítica Discográfica (I. R. C. A.).

En suma, un Festival consolidado, abierto, con su lema irrenunciable: su permanente ascendencia. Y para que esto no se quede en ideal teórica, se hizo realidad cuando, en su jornada de clausura, se presentó un avance de cuantos fastos están previstos para la edición de 1983.

*Orquesta Filarmónica de Londres
con Jesús López Cobos*





Angel Barrios por Manuel Angeles Ortiz

EN EL CENTENARIO DE ANGEL BARRIOS

A. Ruiz Tarazona

Granada ha rendido homenaje durante el pasado Festival Internacional a su hijo el ilustre compositor Angel Barrios (4-I-1882, 16-XI-1964), quien, entre otros timbres de gloria, ostentó el de ser uno de los mejores amigos del gran Falla. (La hija de Barrios, Angela, es ahijada de Don Manuel.) Formado en Granada con Antonio

Segura (que fue también maestro de música de Federico García Lorca), Barrios amplió estudios en París con Gédalge y en Madrid con Conrado del Campo.

A comienzos de siglo fundó, con Altea y Devalque, el trío Iberia (guitarra, laúd y bandurria), que divulgó la música española por Europa.

Angel Barrios era un excelente guitarrista, pero consideraba, al parecer, que la guitarra sólo debía ponerse al servicio del flamenco. En este género había tenido un maestro insuperable en su propio padre, Antonio Barrios, guitarrista y cantaor jondo, un tipo genial que conectaba con la Granada romántica de Fortuny, Muñoz Degrain y Washington Irving, la «Granada la bella» de Ganivet y su tertulia de la Fuente del Avellano, a la que dedicaría un poema sinfónico el joven Angel.

El padre de Angel no era otro que el famoso «Polinario», dueño de la taberna-mesón de ese nombre, edificada sobre unos antiguos baños moros en la calle Real de la Alhambra. Un lugar por el que había transitado y aún pasaba lo más selecto del cante grande y del mundo artístico local, español e internacional.

Desde Glinka, que aprendió allá los cantos andaluces del guitarrista granadino Paco Murciano, pasando por Falla, García Lorca, Casas y Rusiñol, hasta Manuel y Antonio Machado, y Villaespesa, para cuyo «Aben Humeya» escribió Angel Barrios música incidental, el Polinario posada y el Polinario anfitrión habían sido tertulia y refugio de cuantos artistas se enamoraban de la Alhambra.

Aunque Angel Barrios se formase en aquella universidad bohemia y variopinta, su trabajo musical era serio y concienzudo por aquellos años granadinos de comienzos de siglo.

Una de sus obras más importantes, la ópera «El Avapiés», escrita en colaboración con su maestro Conrado del Campo, se estrena en el Teatro Real de Madrid el año 1919, justamente el mismo en que buscó para su amigo Falla el cante de Santa Engracia, primer alojamiento granadino que tuvo el músico gaditano.

A esta siguieron otras composiciones teatrales hasta su último gran éxito, una ópera sobre la comedia de los Machado «La Lola se va a los Puertos», estrenada el año 1955 en el Liceo de Barcelona.

Y partituras sinfónicas, algunas de tanto éxito como «Zambra en el Albaicín», y piezas para piano..., y para guitarra, fuertemente evocadoras.

La Guerra Civil había llevado a Angel Barrios a vivir a Madrid con su familia. En su alma quedaron los muros blancos de la calle Real de la Alhambra, sus recoletos cármenes, los patios de arrayanes y jazmines en la cuesta que conduce al Convento de San Francisco, donde estuviera enterrada Isabel la Católica.

En los últimos años, ya ciego, gustaba el maestro tomar su guitarra e improvisar en ella, soñando con Granada y el rumor de agua que puebla los altos de la Alhambra, con los hermosos días de su irrepetible juventud.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

La Orquesta de Euskadi nace al cobijo del Gobierno Vasco con el deseo de ofrecer un servicio cultural a toda Euskal Herria a través de la música.

Confiamos en que el esfuerzo que va a realizar la Orquesta de Euskadi tenga como fruto más directo que compense su dedicación y entrega, el hacer asequible a todo tipo de públicos lo que la música representa de clara prolongación sensible de unos sentimientos y mensaje individual y social.

Estas líneas de presentación están, al igual que la orquesta misma, llenas de ilusiones, que a buen seguro, nuestro pueblo sabrá valorar y compensar con su presencia en las actuaciones.

UN PROYECTO HECHO REALIDAD

La creación de la Orquesta como ente público debe considerarse como un aspecto fundamental del tratamiento musical dentro del contexto cultural de Euskadi que, sin menoscabo de su cultura popular, necesita impulsar otras manifestaciones culturales intentando llegar a niveles de los más actuales y sofisticados.

El Pueblo Vasco es conocido en el mundo entero por su singular riqueza coral. Nuestras masas corales necesitan, sin embargo, la apoyatura instrumental que les permita abordar con mayor garantía de éxito el montaje de las difíciles obras sinfónico-corales.

Por otro lado, la labor de nuestros centros docentes musicales y esfuerzos de nuestros profesionales, que tienen bien demostrada su alta capacidad, merecen disponer de una orquesta que satisfaga y motive sus inquietudes, haciendo un planteamiento con los apoyos económicos indispensables para alcanzar el necesario rango artístico.

Los objetivos que debe atender esta nueva Orquesta son los siguientes:

- Contribuir a la educación y difusión cultural en Euskadi.
- proyectar nuestros valores musicales al exterior mediante giras anuales.
- Servir de estímulo y plataforma a los intérpretes y compositores vascos.
- Constituir un fondo documental de nuestra producción musical por medio de grabaciones e impresiones de toda clase.
- Extender el conocimiento de la creación musical vasca mediante la distribución por canales comerciales, al mercado universal, de las grabaciones e impresiones realizadas.

Está previsto que la Orquesta preste sus servicios en las siguientes actividades:

- Conciertos sinfónicos y sinfónico-corales.
- Radio y Televisión.
- Opera (repertorio internacional y vasco).
- Ballet.
- Festivales en general.
- Conciertos educativos para escolares y universitarios.
- Grabaciones con especial interés en el repertorio vasco y en el internacional sinfónico-coral, sobre todo obras que aún no han sido grabadas o lo fueron de forma inadecuada.

Este proyecto, la formación de una Orquesta Sinfónica de Euskadi como ente público que hoy es ya una realidad y cuyo resultado se está ofreciendo a lo largo y ancho de nuestra geografía, se ha elaborado en base a estu-

dios desarrollados en casi tres años de consultas, viajes y recogida de experiencias de muy distintos lugares, analizando los resultados en algunos casos altamente positivos y, en otros, de tal género que aconsejaban evitar la repetición de esos planteamientos.

Muchas personalidades musicales han contribuido mediante su autorizada opinión a la elaboración de este proyecto, y a todas ellas va el agradecimiento de esta nueva Orquesta por su apoyo sincero e incondicional.

CONCIERTOS

La Orquesta ofreció del 24 de junio al 7 de septiembre, 23 conciertos en diversas localidades de País, siendo algunos de ellos acompañados por los Coros Ametsa de Irún, Itxas Soinua de Lekeitio, Orfeón Donostiarra y Coro de la A. B. A. O.

JUNIO

- Día 24 IRUN
— Iglesia Ntra. Sra. del Juncal
Día 25 ARRASATE
— Cine Gurea
Día 26 DURANGO
— Iglesia Parroquial de Santa María

CORO AMETSA

Soprano: Marian ECHEVERRIA
Barítono: Ricardo SALABERRIA
Organista: José Manuel AZKUE

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

Director: ENRIQUE JORDA

PROGRAMA

- 1) *Sinfonía núm. 8 en Si menor (Incompleta)*. F. SCHUBERT
- 2) *Preludios Vascos*. P. DONOSTIA
- 3) *La condenación de Fausto (Marcha húngara)*. H. BERLIOZ
- 4) *Requiem*. G. FAURÉ

JULIO

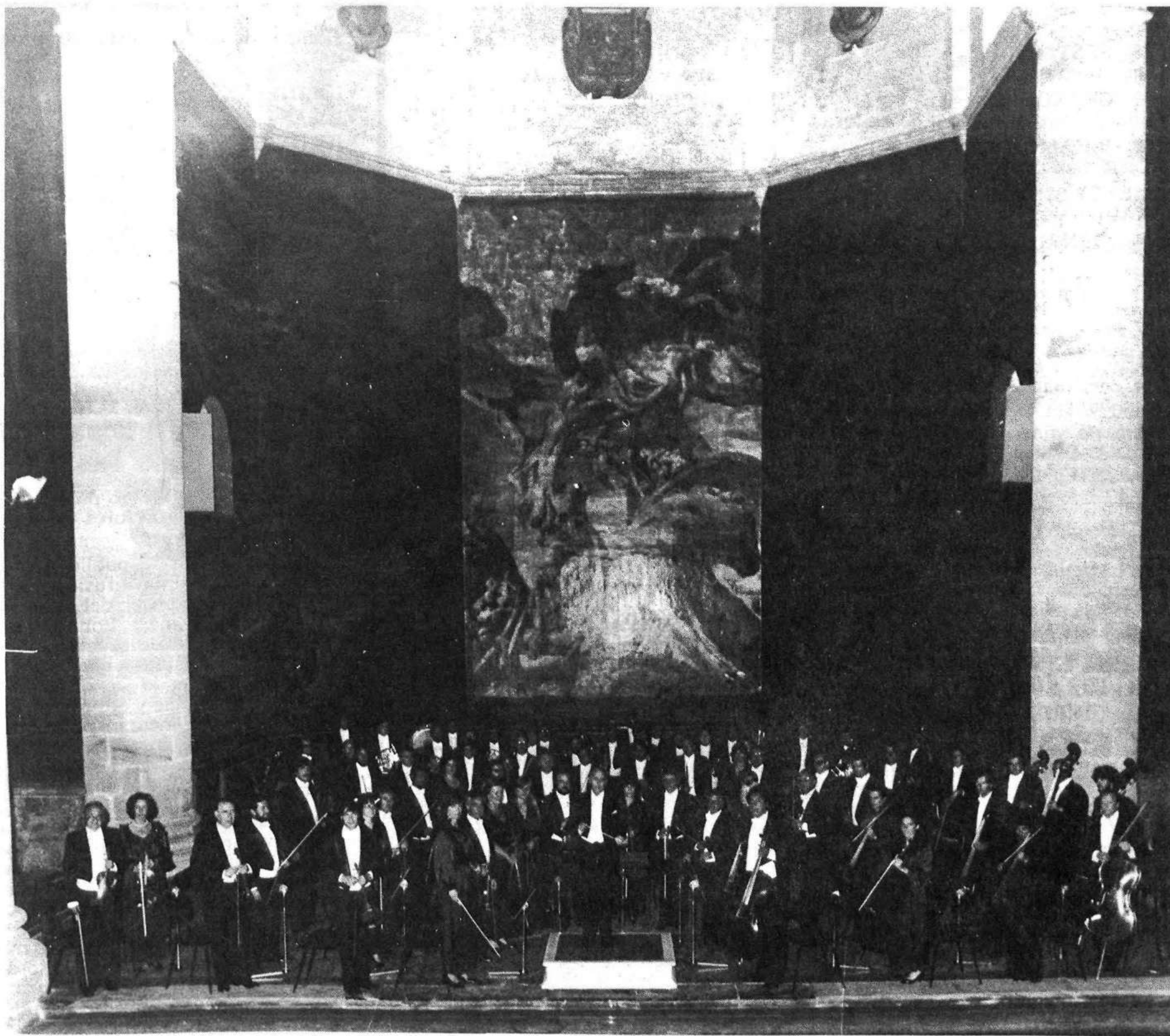
- Día 7 GERNIKA
— Iglesia Parroquial de Santa María
Día 9 MUTRIKU
— Iglesia Parroquial

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

Director: TOMAS ARAGUES

PROGRAMA

- 1) *La gruta de Fingal (Op. 26)*. F. MENDELSSOHN
- 2) *Capricho español*. N. A. RIMSKY-KORSAKOW



Orquesta Sinfónica de Euskadi

- 3) *Las Golondrinas*. J. M. USANDIZAGA
- 4) *Sinfonía del Nuevo Mundo* (Op. 95). A. DVORAK

JULIO

Día 15 GALDAKAO
— Parroquia de Santa María

Día 16 BERMEO
— Iglesia Andra Mari

Día 17 LEGAZPIA
— Iglesia Ntra. Sra. de la Asunción
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

Director: ENRIQUE JORDA

PROGRAMA

- 1) *El Príncipe Igor (Obertura)*. A. BORODIN
- 2) *Preludios Vascos*. P. DONOSTIA
- 3) *Sinfonía núm. 8 en Si menor (In-completa)*. F. SCHUBERT
- 4) *La Arlesiana (Suite núm. 1)*. G. BIZET
- 5) *Los Preludios*. F. LISZT

JULIO

Día 21 LAZKAO
— Cine Areria

Día 22 PLENTZIA
— Iglesia Santa María Magdalena

Día 23 ORDIZIA

— Iglesia Ntra. Sra. de la Asunción
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

Director: ENRIQUE JORDA

PROGRAMA

- 1) *Sinfonía núm. 1 en Do Mayor, Op. 21*. L. VAN BEETHOVEN
- 2) *La Arlesiana (Suite núm. 1)*. G. BIZET
- 3) *Preludios Vascos*. P. DONOSTIA
- 4) *Khowantchina (Introducción)*. MOUSSORGSKI
- 5) *Los Preludios*. F. LISZT

JULIO

Día 28 SESTAO
— Cine Amezaga
Día 29 GETXO
— Polideportivo Municipal de Fadura
Día 30 BALMASEDA
— Iglesia San Severino
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
Director: ENRIQUE JORDA

PROGRAMA

- 1) *El Príncipe Igor*. A. BORODIN
- 2) *Preludios Vascos*. P. DONOSTIA
- 3) *La condenación de Fausto (Marcha húngara)*. H. BERLIOZ
- 4) *Sinfonía núm. 9 (Del Nuevo Mundo)*. A. DVORAK

AGOSTO

Día 4 LAUDIO
— Iglesia San Pedro de Lamuza
Día 6 ZARAUZ
— Iglesia Santa María la Real
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
Director: ENRIQUE JORDA

PROGRAMA

- 1) *Sinfonía núm. 9 (Del nuevo mundo)*. A. DVORAK
- 2) «*Espatadantza*» de la ópera «*Ama-ya*». J. GURIDI
- 3) *Los Preludios*. F. LISZT

AGOSTO

Día 11 AMURRIO
— Iglesia Parroquial de Santa María
Día 12 LEKEITIO
— Iglesia de Santa María
Día 13 AZKOITIA
— Iglesia Parroquial
CORO «ITXAS-SOINUA»
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
Director: ENRIQUE JORDA

PROGRAMA

- 1) *Rosamunda (Obertura)*. F. SCHUBERT
- 2) «*Santa Xixiliren hiru mirariak*». P. DONOSTIA
- 3) *Así cantan los chicos (tres escenas infantiles)*. J. GURIDI
- 4) *Sinfonía núm. 9 (Del nuevo mundo)*. A. DVORAK

AGOSTO

Día 30 DONOSTIA
— Teatro Victoria Eugenia
Día 31 DONOSTIA
— Teatro Victoria Eugenia
ORFEON DONOSTIARRA
Solistas: Ilona Tokody (soprano)
Alexandra Miltschewa (mezzosoprano)
Carlo Bergonzi (tenor)
Paul Bogart (bajo)

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

Director: ENRIQUE JORDA

PROGRAMA

- 1) *Requiem*. G. VERDI

SEPTIEMBRE

Día 4 BILBAO
— Teatro Coliseo Albia
CORO ABAO
Ghenda Dimitrova (soprano)
Fiorenza Cosotto (mezzosoprano)
Franco Bonisolli (tenor)
Ettore Nova (barítono)
Ivo Vinco (bajo)
BALLET OLAETA
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
Director: GIUSEPPE MORELLI

PROGRAMA

- 1) *Opera Aida*. G. VERDI

SEPTIEMBRE

Día 7 DONOSTIA
— Teatro Victoria Eugenia (Congreso Ameriketako Euskaldunak Euskadin)
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
Solista: George Nicolescu
Director: ENRIQUE JORDA

PROGRAMA

- 1) *Preludios Vascos*. P. DONOSTIA
- 2) *Ezpatadantza de la Opera «Ama-ya»*. J. GURIDI
- 3) *Fantasia vasca sobre temas populares vascos para violín y orquesta*. G. PIERNE
- 4) *Sinfonía núm. 9 del Nuevo Mundo (Op. 95)*. A. DVORAK

Componen la Orquesta 70 profesores:

VIOLINES	23
VIOLAS	8
VIOLONCELLOS	7
CONTRABAJO	5
ARPA	1
FLAUTAS	3
OBOES	3
CLARINETE	3
FAGOTES	3
TROMPETAS	3
TROMBONES	3
TUBA	1
PERCUSIONISTAS	3

Procedimiento utilizado para cubrir las plazas de los profesores de la Orquesta:

En Julio de 1981 se publicó, en 11 diarios de la máxima difusión, de la Comunidad Autónoma y del conjunto del Estado, la Primera Convocatoria para la celebración de pruebas de selección para todos los puestos de la Orquesta, exponiendo condiciones y completa información sobre las circunstancias del Concurso restringido a profesionales en posesión del D.N.I.

De las 70 plazas convocadas, se registraron 189 solicitudes, presentándose a los ejercicios 110 candidatos. El tribunal, compuesto por 5 profesionales del mayor prestigio musical, calificó como suficientes para las citadas plazas a 45 profesores. Estas pruebas se celebraron del 1 al 11 de septiembre.

En noviembre de 1981, por el mismo procedimiento que en el caso anterior, se publicaron anuncios para la Segunda Convocatoria, a fin de seleccionar para la provisión de las plazas pendientes. Los ejercicios se celebraron los días 4 y 5 de enero de 1982. En esta ocasión fueron 20 candidatos presentados.

En enero de 1982 se convocaron nuevas pruebas de selección para Concurso Público Libre, y por tanto, en esta Tercera Convocatoria se admitió a profesionales de cualquier origen. El Tribunal calificó como suficientes para los puestos convocados a 9 candidatos. Estas pruebas se celebraron los días 12, 13 y 14 de febrero, de los 47 presentados, 6 eran extranjeros.

Debido a las bajas producidas entre el personal seleccionado por cambio de circunstancias en el largo período de tiempo desde las primeras pruebas de selección hasta la incorporación a la Orquesta, 5 de abril de 1982, nos encontramos en la necesidad de seleccionar personal para cubrir 22 plazas.



Con esta finalidad en el pasado mes de mayo y por el mismo habitual procedimiento se publicó la Cuarta Convocatoria para la provisión de plazas para la Orquesta de Euskadi.

Los ejercicios se celebran en los días 19 de junio y 3 y 4 de julio de 1982. En estas ocasiones se presentan 44 candidatos, superando las pruebas 16 profesores músicos. Se procede por Concurso libre, pudiendo presentarse, por tanto, los profesionales de cualquier origen.

Los resultados de cada concurso, arriba reseñados, demuestran la gran dificultad que existe en la actualidad

para cubrir con garantía de un nivel artístico indispensable los puestos que se convocan para nuestra Orquesta. Esta dificultad que manifestamos aconseja acudir a la contratación de algunos profesionales extranjeros, en el menor número posible, y siempre justificándolo con un alto nivel de calidad artística, para mediante contratos de duración temporal paliar el problema en su actual gravedad para, en fase posterior, poder ir cubriendo estas mismas plazas con profesionales nacionales que se vayan generando por actividades de nuestros Conservatorios.

ENRIQUE JORDA

Enrique Jordá nació en San Sebastián y comenzó a los cinco años sus estudios musicales que pronto fueron dirigidos por José Olaizola. Destinado a una carrera médica se trasladó muy joven a París, pero pronto abandona la Medicina para dedicarse a la Música y especialmente a la dirección de orquesta.

En París estudia composición con Paul Le Flem, órgano con Marcel Dupré y dirección de orquesta con François Ruhlman alternando con los cursos de la Facultad de Letras en la Sorbona.

Tras debutar al frente de la Orquesta Sinfónica de París fue elegido director de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Durante tres años, comenzando en 1945, Jordá dirige importantes orquestas de Europa occidental, entre otras la B.B.C. de Londres, National-Symphony de Londres, Orquesta Nacional de la Radio-Televisión Francesa, Orquesta Sinfónica de Londres, Orquesta de la Suiza Románica, Hallé de Manchester, Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, Orquesta Filarmónica de Liverpool, Orquesta Nacional de Escocia, Orquesta Nacional de Bélgica, Orquesta Padeloup de París, etc.

Desde 1948 a 1954 ocupó el puesto de primer director de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad del Cabo y en 1954 fue nombrado Director de la Orquesta Sinfónica de San Francisco de California, sucediendo a Pierre Monteux. En 1970 le fue confiada la dirección de la Orquesta Filarmónica de Amberes.

Sus giras y conciertos le han llevado a importantes centros europeos, Canadá, América Central, Israel, África del Sur, Sudamérica, Australia y los Estados Unidos.

Ha participado en numerosos festivales internacionales como los de Edimburgo, Flandes, Hollywood-Bowl, Atenas, Granada, Ravinia (Chicago), Sao Paulo, Hainaut, Swansea, Santander, etc., etc...

Jordá ha grabado para las casas R.C.A., Victor, Columbia, Hispavox, Decca y Voxpolydor, colaborando con Segovia, Rubinstein, Brailowsky, Lily Kraus, etc...



Se cumplen ahora los veinte años de «YAMAHA EN ESPAÑA». Con ánimo de conmemorar la feliz efemérides, HAZEN (Distribuidora General de Pianos, S. A.) convoca este Concurso que es, ante todo, estímulo para quienes discurren por el camino musical de España, para aquellos que, ojalá, en el más futuro próximo, se incorporen a esa ya larga lista de artistas nuestros, que nos honran con sus aplaudidas actuaciones por el mundo entero.

No hemos de ocultar (no hay razones para hacerlo) que el Certamen se inclina hacia el piano, concediéndole un especial protagonismo; pero, los organizadores, teniendo en cuenta que YAMAHA tiene en su catálogo de producción un buen número de otros instrumentos, lo abren hacia los mismos con la mayor amplitud de criterio.

Y ya sólo una observación importante, a tener en cuenta: Si la decisión del Jurado hubiera de conducir a declarar desierto alguno de los premios señalados en la presente convocatoria, su importe, en todo caso, sería destinado a sufragar becas para asistir a Cursos de especialización en la materia que fuere, cantidad a la que se añadiría el total recibido en concepto de derechos de inscripción.

MODALIDADES Y PREMIOS

Modalidad	1.º Premio	2.º Premio
Dos pianos	500.000 ptas.	200.000 ptas.
Un instrumento con piano	500.000 »	200.000 »
Voz y piano	500.000 »	200.000 »
Dos instrumentos con piano ...	750.000 »	300.000 »
Otros grupos con o sin piano...	1.000.000 »	400.000 »

BASES

- 1.—Podrán tomar parte en este Concurso, denominado «YAMAHA EN ESPAÑA», cuantos intérpretes españoles lo deseen, sin límite de edad alguno ni de sexo.
- 2.—Deberán, para ello, rellenar el correspondiente Boletín de Inscripción y remitirlo —en unión del «curriculum vitae» de cada uno de los participantes— *antes del 25 de noviembre de 1982, por Correo Certificado* (su matasellos acreditará así haber cumplido con el límite de admisión de solicitudes), a: HAZEN (Distribuidora General de Pianos, S. A.) - Carretera de La Coruña, Kilómetro 17,200 - Las Rozas (Madrid).
- 3.—Todos los concursantes realizarán, ineludiblemente, su presentación ante el Jurado, *a las diez de la mañana del día 13 de diciembre de 1982*. Se hará un único llamamiento y, seguidamente, se procederá al sorteo de actuación de los candidatos presentes, comenzando inmediatamente después las actuaciones de los participantes en este Concurso.
- 4.—El Certamen consistirá en dos pruebas: Eliminatoria y Definitiva.
 - A) PRUEBA ELIMINATORIA.—Consistirá en la interpretación ante el Jurado de los concursantes, ateniéndose al orden de actuación ya establecido. Podrán interpretar una o más obras, elegidas libremente por los mismos, dentro de un período de tiempo que, en ningún caso, deberá exceder los 20 minutos. El uso de la campanilla por el Jurado será utilizado, nunca en sentido aprobatorio o reprobatorio, sino en el de una suficiente apreciación para pasar o no a la siguiente Prueba.
 - B) PRUEBA DEFINITIVA.—Aquellos concursantes seleccionados en la anterior Prueba Eliminatoria, interpretarán ante el Jurado un programa, dividido en dos partes, cada una de ellas de una duración aproximada de 20 a 25 minutos. Su composición, libremente elegida, será tenida en cuenta en el momento de la calificación por el Jurado.
- 5.—Siempre y cuando concorra un español, dentro de la modalidad que fuere, será admitida la presencia de intérpretes extranjeros. En todo caso, deberán acreditar que su formación existía un año antes de la fecha de la convocatoria de este Concurso, excepto en la modalidad de Voz y Piano. Queda sobreentendido que ningún concursante podrá presentarse en más de una modalidad.
- 6.—La entrega de Premios y Diplomas tendrá lugar en un acto especial del Concurso.
- 7.—Los derechos de inscripción se fijan en la cantidad de MIL PESETAS por cada uno de los participantes.

PREMIO EXTRAORDINARIO

Un piano de cola YAMAHA (Modelo C3D)
valorado en 816.400 pesetas

(para el mejor pianista que intervenga en el Concurso, en cualquiera de sus modalidades)

La DIRECCIÓN GENERAL DE MÚSICA Y TEATRO patrocinará una serie de conciertos a los ganadores de los Primeros Premios de cada modalidad.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

II CONCURSO DE COMPOSICION MUSICAL DE LA ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

La Orquesta Sinfónica de Asturias dependiente del Centro Regional de Bellas Artes del Ente Autonómico del Principado de Asturias convoca su II Concurso de Composición dedicado a la región asturiana con el fin de contribuir al enriquecimiento del patrimonio musical de Asturias con arreglo a las siguientes bases:

1. Podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen sin que exista limitación alguna en cuanto al número de obras a presentar.
2. Las obras deberán ser originales para coro y orquesta basadas en textos en bable, no premiadas en concursos anteriores, inéditas, no interpretadas en audiciones públicas de duración entre veinte y treinta minutos dedicadas a la región asturiana y sujetas a la siguiente plantilla:
 - 10 primeros violines.
 - 8 segundos violines.
 - 5 violas.
 - 4 violoncellos.
 - 3 contrabajos
 - 2 flautas (flautín).
 - 2 oboes (corno inglés).
 - 2 clarinetes.
 - 2 fagotes.
 - 3 trompas.
 - 2 trompetas.
 - 1 piano.
 - 1 percusionista.

Se valorará la inclusión de instrumentos autoctonos asturianos o cualquier otro matiz destinado a resaltar la esencia y el espíritu de la región asturiana. Asimismo se informará a quien los solicite sobre repertorio literario asturiano.

3. Quienes deseen participar en este concurso deberán enviar a la secretaría del mismo, antes del próximo 15 de enero de 1983, la siguiente documentación:
 - a) Tres ejemplares de cada una de las obras presentadas totalmente instrumentadas.
 - b) Aclaración de las anotaciones compositivas no habituales empleadas por el autor.
 - c) Podrá también incluirse, si así se desea, un comentario de la obra.

- d) Las obras serán enviadas con pseudónimo, en sobre cerrado a parte se adjuntará una fotocopia del D. N. I. en cuyo exterior figure el pseudónimo.

La dirección a que ha de remitirse la documentación es: Secretaría del II Concurso de Composición Musical de la Orquesta Sinfónica de Asturias, calle Santa Ana, 1. Oviedo.

4. La obra premiada será estrenada por la Orquesta Sinfónica de Asturias en primera audición durante la temporada 1983-84.
5. Los gastos originados de la copia del material y puesta a punto de la obra premiada correrá a cargo de la organización del curso.
6. Se establece un solo premio dotado con la cantidad de 250.000 pesetas.
7. El fallo del jurado será inapelable pudiendo ser declarado desierto, el fallo del jurado será dado a conocer antes del 15 de marzo de 1983.
8. Los ejemplares de la obra premiada quedarán en poder de la Orquesta Sinfónica de Asturias sin perjuicio de los derechos de propiedad intelectual en favor del autor, obligándose el mismo a consignar en la portada de la partitura discos o cintas magnéticas que se editen, en los programas de los conciertos en que se ofrezca la obra tanto en España como en el extranjero, así como en emisiones radiofónicas como televisadas, etc., etc. «Premio en el II Concurso de Composición de la Orquesta Sinfónica de Asturias». Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el uno de octubre de 1983. Pasado dicho plazo la secretaría del concurso quedará autorizada para devolver los referidos manuscritos no premiados, conservarlos o destruirlos. En todo caso la Orquesta Sinfónica de Asturias declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras una vez transcurrida la mencionada fecha.
9. La participación en este concurso supone la aceptación de las presentes bases.



FUNDACION PUBLICA CENTRO REGIONAL
DE BELLAS ARTES

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

I CONCURSO DE INVESTIGACION
DEL FOLKLORE ASTURIANO

«EDUARDO MARTINEZ TORNER»

Organizado por el Centro Regional de Bellas
Artes de Asturias

El Centro Regional de Bellas Artes de Asturias consciente de la riqueza del folklore asturiano ha creado este primer premio de investigación de nuestra música tradicional con la finalidad de estimular el interés recopilador de los musicólogos folklóricos, con ello se pretende continuar la ingente labor musicológica del insigne asturiano Eduardo Martínez Torner y recuperar para todos los asturianos las raíces de su música autoctona.

B A S E S

1. A este premio podrán concurrir todos los investigadores que lo deseen sin que exista ninguna limitación en cuanto al número de obras a presentar.
2. Los trabajos estarán basados en la música tradicional asturiana transcribiéndola y clasificándola; serán inéditos, no habrán recibido premio o beca alguna ni habrán sido hechas por encargo.
3. Los trabajos irán acompañados de un estudio analítico de la música recogida, así como de cuanta documentación sobre usos y costumbres populares se piense que pueda contribuir a un mejor conocimiento del material musical seleccionado.
4. El plazo de presentación de los trabajos finalizará el 30 de septiembre de 1983, debiendo enviarse a la secretaria del I Concurso de Investigación del Folklore Asturiano «Eduardo Martínez Torner», calle Santa Ana, 1. Oviedo.
5. Los trabajos se enviarán en sobre cerrado y bajo lema incluyendo plicas con nombre y dirección del autor en sobre cerrado aparte, en cuyo exterior figure el lema.
6. El premio tendrá carácter bianual y estará dotado con 500.000 ptas.
7. El Centro Regional de Bellas Artes de Asturias se reservará durante un año el derecho de publicación de la obra premiada, transcurrido el cual el autor podrá hacerlo por sus propios medios, de no haberlo hecho el Centro Regional de Bellas Artes de Asturias.
8. El premio podrá dividirse en dos de 250.000 ptas., o bien ser declarado desierto. En este caso su cuantía pasaría a engrosar el premio de la siguiente convocatoria. El fallo del jurado será inapelable y será dado a conocer en el mes de diciembre de 1983. Los originales no premiados serán devueltos una vez se haya publicado el fallo. Los premiados quedarán en propiedad del Centro Regional de Bellas Artes de Asturias quien podrá hacer de ellos el uso y difusión que estime más conveniente en beneficio del folklore asturiano ya sea por medios escritos o grabados.
9. La participación en este concurso supone la aceptación de las presentes bases.



ORQUESTA SINFÓNICA DE ASTURIAS

TEMPORADA 82 - 83

Presidente: XUAN XOSE SANCHEZ VICENTE

Director Artístico: VICTOR PABLO PEREZ

OCTUBRE

Día 15 VALLADOLID - Teatro Carrión

Finlandia, Op. 16 J. SIBELIUS
Concierto núm. 2, Op. 18 S. RACHMANINOFF
para piano y orquesta
Sinfonía núm. 5, Op. 67 L. V. BEETHOVEN

Solista: AMADOR FERNANDEZ IGLESIAS
Director: VICTOR PABLO PEREZ

—ooo00ooo—

Día 27 AVILES - Iglesia Santo Tomás

Día 29 GIJON - Teatro Jovellanos

Día 31 OVIEDO - Teatro Filarmónica

Sinfonía núm. 29, en La mayor W. A. MOZART
* *Suite núm. 2* I. STRAWINSKY
** *Concierto Astur* W. RUIZ

PRIMER PREMIO DE COMPOSICION
ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS
Director: VICTOR PABLO PEREZ

—ooo00ooo—

NOVIEMBRE

Día 11 AVILES

Día 12 GIJON

Día 14 OVIEDO

Divertimento para cuerda J. HAYDN
Serenata para cuerda P. TCHAIKOWKY
Sinfonía núm. 5 F. SCHUBERT

Director: ODON ALONSO

—ooo00ooo—

DICIEMBRE

Día 2 OVIEDO

El buey sobre el tejado D. MILHAUD
La ayalga G. MERINO

JOVEN BALLET CONTEMPORANEO DE ASTURIAS
Director: VICTOR PABLO PEREZ

—ooo00ooo—

Día 19 GIJON

Día 22 AVILES

Día 23 OVIEDO

* *Oratorio de Navidad* C. SAINT-SAËNS
Canciones Asturianas VARIOS AUTORES
Solistas a determinar

CAPILLA POLIFONICA «CIUDAD DE OVIEDO»
Director: VICTOR PABLO PEREZ

—ooo00ooo—

ENERO

Día 21 GIJON

Día 23 OVIEDO

Día 24 AVILES

Programa a determinar

Director: SALVADOR MAS

—ooo00ooo—

FEBRERO

Día 24 AVILES

Día 25 GIJON

Día 27 OVIEDO

* *Quiet city* A. COOPLAND
* *Concierto Campestre* F. POULENC
Sinfonía núm. 3 «Escocesa» F. MENDELSSOHN

Solista: PABLO CANO
Director: VICTOR PABLO PEREZ

—ooo00ooo—

MARZO

Día 24 AVILES

Día 25 GIJON

Día 27 OVIEDO

Sinfonía núm. 29 «La pasión» J. HAYDN
** *Misa* G. MERINO
** *Lamento* L. DIEGUEZ
** *(Obra de encargo de la* M. LLADO
Semana de Música Religiosa)

ESCOLANIA DEL REAL SITIO DE COVADONGA
CORAL POLIFONICA DE AVILES

Director: VICTOR PABLO PEREZ

—ooo00ooo—

CONCIERTOS PARA LA JUVENTUD

ABRIL

Día 14 AVILES

Día 15 GIJON

Día 16 OVIEDO

Pedro y el lobo S. PROKOFIEF
* *El carnaval de los animales* C. SAINT-SAËNS

Solistas: F. JAIME PATIN
M.^a TERESA PEREZ
Narrador a determinar
Director: VICTOR PABLO PEREZ

—ooo00ooo—

FESTIVALES DE ASTURIAS

MAYO

Día 5 AVILES

Día 6 GIJON

Día 7 OVIEDO

* *Concierto núm. 2 para violín y orquesta* SYMAMOWSKY
* *Diez melodías vascas* GURIDI
* *Alexander Nevsky* S. PROKOFIEFF

CAPILLA POLIFONICA «CIUDAD DE OVIEDO»
CORAL «ANSELMO SOLAR» DE GIJON
CORAL POLIFONICA DE AVILES
CORAL «ANGEL EMBIL» DE P. DE SIERO
ORFEON CONDAL DE NORENA

Solista: ALFONSO ODIERES
Director: VICTOR PABLO PEREZ

—ooo00ooo—

MAYO

Día 26 AVILES

Día 27 GIJON

Día 29 OVIEDO

Concierto en Re para cuerda I. STRAWINSKY
* *Concierto para piano y trompeta* D. SHOSTAKOVICH
Sinfonía núm. 8 L. V. BEETHOVEN

Solistas: SEBASTIAN MARINE
ANGEL MILLAN
Director: SABAS CALVILLO

* Primera vez por la Orquesta Sinfónica de Asturias.
** Estreno absoluto.

CICLO DE CONCIERTOS POR LA REGION ASTURIANA

OCTUBRE

Día 25 Teatro Capitol - MIERES

NOVIEMBRE

Día 25 Iglesia de San Pedro - POLA DE SIERO

Día 26 Iglesia de Santa Eulalia - CABRALES

Día 29 Iglesia de San Andrés - EL ENTREGO

DICIEMBRE

Día 3 Iglesia Santa María de la Barca - NAVIA

Día 20 Iglesia Santa María - POLA DE LAVIANA

ENERO

Día 27 Iglesia de San Julián - BIMEDIA

Día 31 Teatro Politécnico - LA FELGUERA

FEBRERO

Día 17 Iglesia de Santa Eulalia - LUARCA

Día 18 Iglesia de Santa María - CANGAS DE ONIS

MARZO

Día 11 Iglesia Santa María de la Asunción - LLANES

Día 14 Iglesia de Santiago Apóstol - SAMA

Día 18 Iglesia de San Andrés - POLA DE ALLENDE

ABRIL

Día 11 Iglesia de San Bartolomé - NAVA

Día 18 Teatro Capitol - MIERES

Día 25 Iglesia de San Saturnino - RIBERA DE ARRIBA

JUNIO

Día 13 Iglesia de Santiago Apóstol - BOAL

Día 24 Iglesia de San Salvador - GRANDAS DE SALIME

Día 27 Iglesia de San Juan el Real - CASO

Día 29 Iglesia de San Martín - ARRIONDAS

ORQUESTA

«CIUDAD

DE

BARCELONA»

TEMPORADA 82 - 83

CONCIERTO DE PRE-TEMPORADA

NOVIEMBRE 6/7

Director: ALBERT ARGUDO
Solistas: VICENS AGUILAR, trompa
XAVIER JOAQUIN, marimba

PROGRAMA

I

MOZART *Sinfonía núm. 35, en Re mayor*
«Haffner»
R. STRAUSS *Concierto para trompa y orquesta,*
Op. 11

II

PAUL CRESTON *Concierto para marimba y orquesta*
RESPIGHI *«Pinos de Roma»*

—ooo00ooo—

CONCIERTO INAUGURAL CONMEMORATIVO DEL XX ANIVERSARIO DE LA MUERTE DEL MAESTRO EDUARD TOLDRA

NOVIEMBRE 13/14

Director: ANTONI ROS-MARBA
Solistas: ENRIQUETA TARRÉS, soprano (Rosaura)
ROSA M.ª ISAS, mezzosoprano (Jovita)
EDUARD GIMENEZ, tenor (Golferic)
JOSEP RUIZ, tenor (Marco)
ENRIC SERRA, barítono (Perot de
l'Armentera)
VICENS ESTEVE, barítono (Corbeto)

PROGRAMA

I

TOLDRA *Vistas al mar*
TOLDRA *Scherzo de «La filla del Marxant»*

II

TOLDRA *«El Giravolt de Maig»*

—ooo00ooo—

NOVIEMBRE 19/20/21

Director: ANTONI ROS-MARBA
Solistas: LINDA RUSELL, soprano
SUSO MARIATEGUI, tenor
«CORAL CARMINA», Dtor.: Jordi Casas

PROGRAMA

I

M. RAVEL *Valses nobles y sentimentales*
R. FERRER *«Erols», música para orquesta*

II

K. ORFF *Carmina Burana (Cantata Profana)*

—ooo00ooo—

NOVIEMBRE 27/28

Director: YOAV TALMI
Solista: NICOLAI DIMIDIENKO, piano

PROGRAMA

I

RACHMANINOFF *II Concierto para piano y orquesta*

II

MAHLER *Primera Sinfonía*

—ooo00ooo—

TALLER DE COMPOSITORES CATALANES

DICIEMBRE 4

Director: MARÇAL GOLS

PROGRAMA

I

J. L. GUZMÁN *«Cançó de llaurar»*
MIQUEL MARTI *«Visions fugitives» (5 peces per a*
orquestra)

II

JORDI ALCARAZ *«Recyclage»*
SALVADOR BROTONS *«Sinfonía»*

—ooo00ooo—

DICIEMBRE 11/12

Director: MARÇAL GOLS
 Solista: RAFAEL OROZCO, piano

PROGRAMA**I**

D. MILHAUD *Saudes do Brasil (Suite)*
 B. BARTÓK *Tercer concierto para piano y orquesta*

II

R. SCHUMANN *Segunda Sinfonía*

—————ooo00ooo—————

DICIEMBRE 18/19

Director: ALI RAMBARI
 Solista: MONTSERRAT CERVERA

PROGRAMA**I**

A. ROUSSEL *Sinfonietta*
 MOZART *Concierto núm. 3 para violín y orquesta, en Re mayor*

II

RIMSKY-KORSAKOV *Scherezade*

—————ooo00ooo—————

ENERO 15/16

Director: ANTONI ROS-MARBA
 Solista: RUTH HESSE, mezzosoprano

«CORAL SANT JORDI»

PROGRAMA

MAHLER *Tercera Sinfonía*

—————ooo00ooo—————

ENERO 22/23

Director: ALBERT ARGUDO
 Solista: NARCISO YEPES, guitarra

PROGRAMA**I**

D. MILHAUD *«La creación del Mundo»*
 X. MONTSALVATGE *Concierto para guitarra y orquesta*

II

TCHAIKOWSKI *Sinfonía núm. 6 «Patética»*

—————ooo00ooo—————

ENERO 29/30

Director: JEAN FOURNET
 Solista: NELSON FREIRE, piano

PROGRAMA**I**

BERLIOZ *Benvenuto Cellini (Obertura)*
 F. CHOPIN *Concierto para piano y orquesta, núm. 1, Op. 11, en Mi menor*

II

C. FRANCK *Sinfonía en Re*

—————ooo00ooo—————

FEBRERO 5/6

Director: SALVADOR MAS
 Solista: ANTONIO MENESES, violoncello

«COR SANT ESTEVE» DE VILA-SECA Y SALOU

PROGRAMA**I**

ELGAR *Concierto para violoncello y orquesta*

II

G. HOLST *The Planets*

—————ooo00ooo—————

FEBRERO 12/13

Director: MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ
 Solista: AGUSTIN DUMAY, violín

PROGRAMA**I**

HONNEGES *Pastoral d'été*
 TCHAIKOWSKI *Concierto para violín y orquesta*

II

R. STRAUSS *Also sprach Zarathrusta*

—————ooo00ooo—————

FEBRERO 19/20

Director: LEOPOLD HAGER
 Solista: SHIGENORI KUDO, flauta

PROGRAMA**I**

MENDELSON *Sueño de una noche de verano (Obertura)*
 MOZART *Concierto para flauta y orquesta*

II

BEETHOVEN *Segunda Sinfonía*

—ooo00ooo—

FEBRERO 26/27

Director: ANTONI ROS-MARBA
Solistas: LEON SPIERER, violín
YUUKO YNOUE, viola

PROGRAMA

I

GLUCK *Obertura de «Epifania in Aulis»*
MOZART *Sinfonía concertante para violín y viola*

II

J. HOMS *Biofonía*
STRAVINSKI *«El pájaro de fuego» (Suite)*

—ooo00ooo—

MARZO 5/6

Director: KES BAKELS
Solista: MARIA JESUS CRESPO, piano

PROGRAMA

I

F. POULENC *Concierto para piano y orquesta*

II

SHOSTAKOVITCH *Décima Sinfonía*

—ooo00ooo—

MARZO 12/13

Director: ALBERT ARGUDO
Solista: MARIOARA TRIFAN, piano

PROGRAMA

I

S. BARBER *Adagio para cuerdas, Op. 11*
S. PROKOFIEFF *Segundo concierto para piano y orquesta,, Op. 16*

II

ROIG FRANCOLI *Cinc peces per a orquestra*
R. STRAUSS *Don Juan, Op. 20*

—ooo00ooo—

MARZO 26/27

Director: SIDNEY HARTH
Solista: MICHEL BECQUET, trombón

PROGRAMA

I

F. SCHUBERT *Obertura de Rosamunda*
G. C. WAGENSEIL *Concierto para trombón*
F. MARTÍN *Balada para trombón y orquesta*

II

BALADA *Guernika*
G. GERSHWIN *Un americano en París*

—ooo00ooo—

ABRIL 9/10

Director: ANTONI ROS-MARBA
Solista: ALEXIS WEISSEMBERG

PROGRAMA

I

S. PUEYO *Sinfonía Barroca*
J. PROKOFIEFF *Concierto para piano y orquesta*

II

J. BRAHMS *Tercera Sinfonía*

—ooo00ooo—

ABRIL 16/17

Director: SALVADOR MAS

PROGRAMA

I

E. GRANADOS *Dante, poema sinfónico, Op. 21*
SCHUMANN *Concierto*

II

DVORAK *Othello, obertura, Op. 93*
J. JANACEK *Taras Bulba, rapsodia para orquesta*

—ooo00ooo—

CONCIERTO CONMEMORATIVO DEL CENTENARIO DE LA MUERTE DE R. WAGNER

ABRIL 22/23/24

Director: ANTONI ROS-MARBA
Solista: MARITA NAPIER

PROGRAMA

I

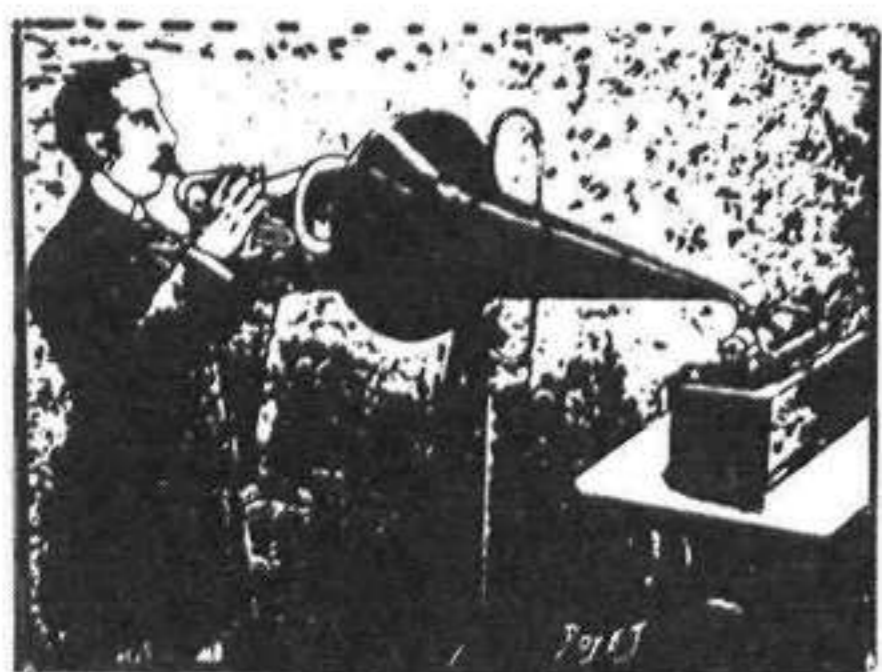
R. WAGNER *Vaixell fantasma (Obertura)*
Tanhauser (bacanal)
Preludio y muerte de Isolda

II

R. WAGNER *Crepúsculo de los Dioses*
Viaje de Sigfrid
Marcha fúnebre
Final

Novedades editoriales y discográficas

A. Ruiz Tarazona



«Cuadernos de Música». El romanticismo musical español. Dirección general: Antonio Rodríguez Moreno. Director del número: Jacinto Torres Mulas. Distribuye «Ritmo». Madrid, 1982.

«Samuel Rubio-José Sierra». Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial (II). Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca. Presentación de Pablo López Osaba. Cuenca, 1982.

«Jesús Villa Rojo». Juegos gráficos-musicales. Estudio teórico y de nuevos planteamientos compositivos. Editorial Alpuerto, Sociedad Anónima. Madrid, 1982.

«Música de tecla de la Catedral de Albarracín». Cuaderno I Música de Organo. Cuaderno II Música de tecla. Estudio y transcripción de Jesús María Muneta Martínez de Morentín. Instituto de Estudios Turolenses. Teruel, 1981.

«Sergio Segalini». Teresa Berganza. Colección Fayard/Images du Chant. Librairie Arthème Fayard. París, 1982.

JUAN ANTONIO GARCIA CARRASQUEDO (1734-1812): Misa en si bemol mayor. Tres motetes. Purcell Players. José Benet, tenor. María del Mar Fernández Doval, soprano. Miguel Angel Tallante, órgano positivo. Coral de Santander. Dirección: Lynne Kurzeknabe.

ETNOS 02-A2-XV

BRAVISSIMO, DOMINGO: Arias y duetos de Verdi, Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano, Bizet, Gounod, Massenet y Bellini. Album doble. Orquestas diversas y directores varios. Plácido Domingo, tenor, y otros solistas vocales.

RCA RL-04199 (2)

OSCAR ESPLA: Don Quijote velando las armas. **ISAAC ALBENIZ:** Rapsodia española (orquestración Cristóbal Halffter). Reposición de un disco de 1974. Orquesta Nacional de España. Gonzalo Soriano, piano. Director: Rafael Frühbeck de Burgos.

COLUMBIA CS 8569

JOAQUIN TURINA: La música para guitarra. Reposición de un disco de 1972. Irma Constanzo, guitarra.

EMI ACORDE 037-020873

M. BLASCO DE NEBRA: Seis sonatas. Josep Colom, piano.

ETNOS 02-C-XIV

JOAQUIN TURINA: Las sonatas para violín y piano. Víctor Martín, violín. Miguel Zanetti, piano.

ETNOS 02-C-XIII

HIMNO A LEON: Obras de Odón Alonso, Manceñido, L. Ruiz, Rafael Benedito, González Pastrana, etc. Orfeón Leonés. Directora: María José Flecha.

COLUMBIA CPS 9693

CORAL DEL CARMEN DE REINOSA: Obras de Aledo, Guerrero, Urreisti, Guzmán Ricis, Borobia, Angel J. Quesada, Angel Barja y Antonio José. Director: Juan José Díaz.

COLOMBIA CPS 9694

SEBASTIAN AGUILERA DE HEREDIA: Obras para órgano. Miguel del Barco, organista.

ETNOS 02-A-XVIII

CARLOS ORDÓÑEZ: Sinfonía en si bemol mayor. Sinfonía en re mayor. Nova Schola Pratensis. Director: Abilio Blázquez.

ETNOS 02-A-XVI

ROMAN ALIS: Obras para piano. Sonata Op. 45. Tema con variaciones Op. 42. Ocho canciones populares españolas Op. 77. Rondó de danzas breves Op. 115. Alberto Gómez, piano.

ETNOS 04-A-XVII

DOMINGO CON AMORE: Piezas de Verdi, Puccini, Donizetti, Mascagni, Moricone, Bizet. Plácido Domingo y otras voces solistas. Varias Orquestas y directores.

RCA RL 14265

CANÇONS POPULARS CATALANES: Adaptación de F. Civil. Escolanía de Montserrat. Director: Irineu Segarra.

CBS 73638

CANTOS DE ESPAÑA: Obras de Montsalvatge, Granados, Rodrigo, Esplá, Falla. Reposición de un disco de 1962. Victoria de los Angeles, soprano. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director: R. Frühbeck de Burgos.

EMI-ODEON 065-000211

JESUS GURIDI: Diez melodías vascas. **ISAAC ALBENIZ:** Navarra. **JOAQUIN TURINA:** La procesión del Rocío. La oración del torero. Reposición de un disco editado en 1960.

COLUMBIA SCLL 14027

ANDRES GAOS: Obras para piano. Aires gallegos Op. 22. Nuevos aires gallegos Op. 36. Rosa de abril. Preludio. Romanza. Joan Moll, piano.

ETNOS 02-A-XII

HILARION ESLAVA: Miserere de Sevilla. Reposición de un disco grabado en 1973. Francisco Ortiz, Julio Catania, Diego Romero, Pedro Javier Eca, Oscar Alonso Pagola. Asociación Coral de Sevilla. Coral Agrupación de Valverde del Camino. Orquesta Filarmónica de Sevilla. Director: Luis Izquierdo.

VICTORIA DE LOS ANGELES Y DIETRICH FISCHER DIESKAU: Duetos. Obras de Purcell, Beethoven, Bach, Schubert, Haydn, Berlioz, Dvorak, Tchikovsky, Saint-Saëns y Fauré. Reposición de un disco de 1962.

EMI 065-000197

DECIMO ANIVERSARIO DE LA CORAL CARMINA: Piezas corales clásicas y contemporáneas. Director: Jordi Casas. Angel Soler, piano.

PUZZLE MPL 168

P. HINDEMITH Y R. GERHARD: Sonatas para viola y piano. Emilio Mateu, viola. Luciano González Sarmiento, piano.

ETNOS 05-B-XIX

RECUPERACION DEL ORGANO ESPAÑOL

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.

Estamos ante un extenso volumen de más de quinientas páginas, profusamente ilustrado con fotografías en color y en blanco y negro. En él se da una descripción completa y pormenorizada de todos los órganos, tanto existentes como desaparecidos, de la provincia de Valladolid.

Para su realización, José Angel de la Lama, además del apoyo precedente de los estudios de García Chico y del catálogo monumental de la provincia, ha contado con importantes colaboraciones. Recordemos, entre otras, la del organero Federico Acitores, discípulo del gran maestro Gabriel Blancafort, la de la organista Lucía Riaño y la de la profesora de Historia del Arte en la Universidad vallisoletana, María Antonia Virgili.

Durante años venimos oyendo hablar, y hemos expresado la necesidad de recuperación del riquísimo patrimonio organístico español, uno de los más impresionantes de Europa por su originalidad, belleza artística y calidades sonoras. Pero ninguna cosa puede ser salvada si no se sabe exactamente qué es, donde está, cual es su estado de conservación.

A la vista de este exhaustivo catálogo-inventario de la provincia de Valladolid, nos damos cuenta de la importancia de un patrimonio artístico de primer orden en franco proceso de desintegración por desconocimiento y abandono. De los 168 órganos estudiados, 64 han desaparecido en lo que va de siglo, 28 conservan únicamente la caja y 76 se hallan en mejor estado, conservando una parte o la totalidad de los tubos.

Para proteger a estos últimos, se creó la Asociación «Manuel Marín» de Amigos

del Organo, la cual ha llevado a cabo hasta ahora una labor práctica de limpieza general y reparaciones esenciales que han permitido poner en funcionamiento órganos de gran valor, como los de Matapozuelos, Pozaldez y La Seca. La Asociación, con el apoyo de la Caja de Ahorros Provincial, está acometiendo la restauración de los órganos más valiosos, como son los de la parroquia de los Santos Juanes, en Nava del Rey; San Miguel, en Peñafiel; Santa María, en Tordesillas; las Huelgas Reales, de Valladolid, o San Miguel, de Medina del Campo.

El volumen de José Angel de la Lama ofrece una interesante introducción sobre el instrumento, sus tañedores y constructores, al

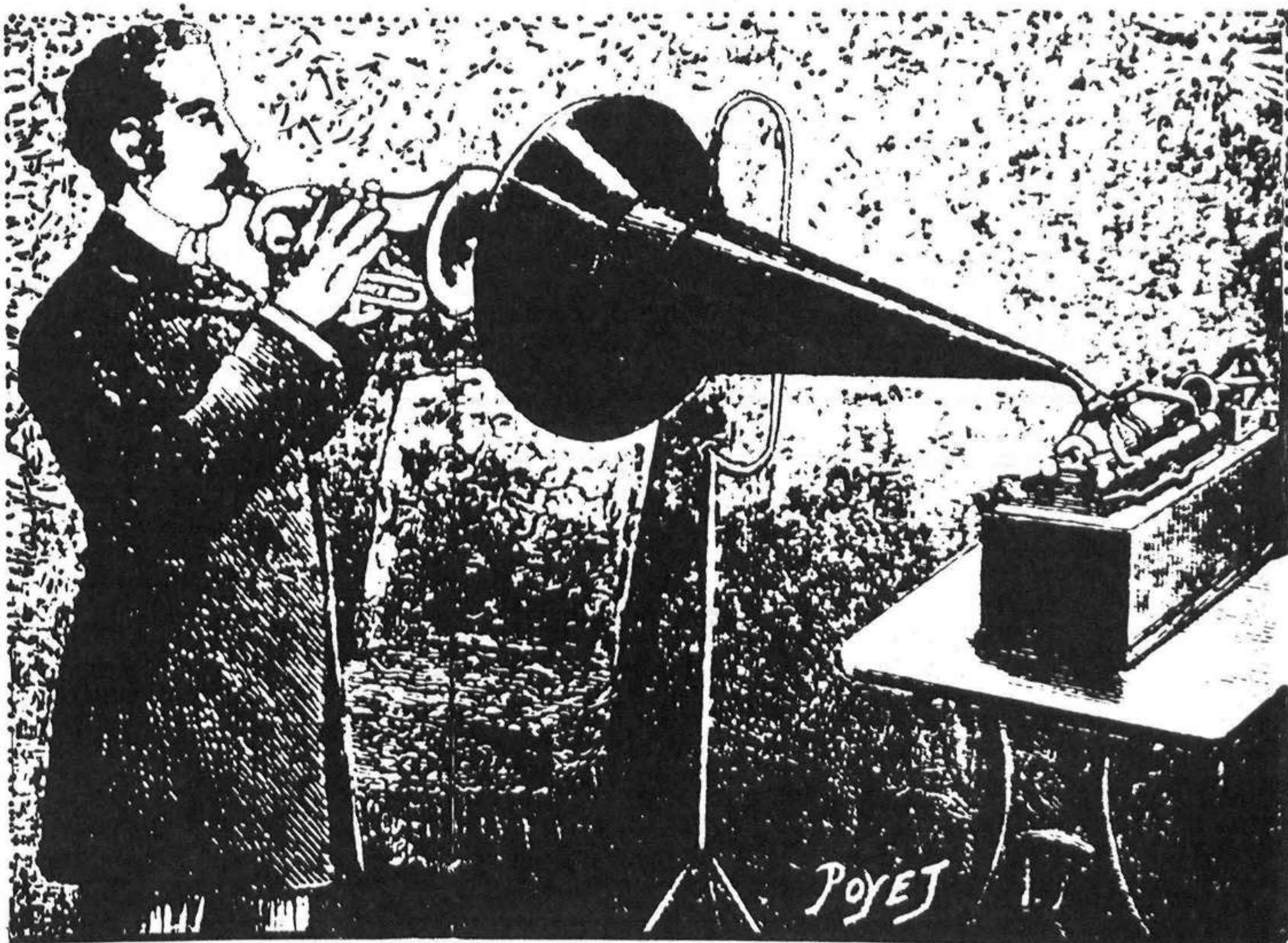
que sigue un estudio y características de la organería vallisoletana y la catalogación propiamente dicha, llevada a cabo con una metodología minuciosamente planteada.

Un libro como este, además de un trabajo objetivo de gran envergadura, será ineludible fuente de datos para cualquier estudio técnico sobre el órgano español y más concretamente el castellano. El libro de José Angel de la Lama viene a unirse a otros de José Enrique Ayarra sobre el órgano andaluz, de Santiago de Castro y Daniel Birouste sobre Tierra de Campos, de Goya Iraola sobre Navarra, Vicente Ros sobre Valencia, Pedro Calahorra sobre Aragón, etc.

El 29 de noviembre de 1970 pronunciaba Ramón

González de Amezua en Madrid su discurso de recepción como académico electo por la Real de Bellas Artes de San Fernando. Y empezaba recordando un preciso documento del siglo XVI. El contrato entre el Cabildo de la Catedral de Lérida y el organero toledano Mateo Telles. Y lo que ya entonces se pedía al maestro Telles, resumido por Amezua, es lo que iba a constituir la esencia de la estética del órgano ibérico: delicadeza, claridad, variedad, profundidad, alegría, personalidad.

La salvación de los viejos órganos espafoles, monumentos de alto valor técnico, histórico, musical y artístico es un beneficio incalculable para nuestra cultura.



UN ESTUDIO FRANCÉS SOBRE LA MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

LOUIS JAMBOU: Les origines du tiento.

Centre National de la Recherche Scientifique. Publication de Bordeaux.
Editions de CNRS. París, 1982.

El ilustre hispanista y musicólogo Louis Jambou, secretario general de la sección artística de la Casa de Velázquez en Madrid, acaba de publicar un libro sobre la música española del siglo XVI. El texto proviene de una tesis que el profesor Jambou sostuvo en la Sorbona, en la Universidad de París IV, en 1974. Se trata por tanto, de un trabajo relativamente antiguo. A pesar de ello no ha perdido la más mínima vigencia, aún teniendo en cuenta publicaciones posteriores que rozan cuestiones tratadas a fondo en este libro. Un extenso volumen cuya base es el examen de un tipo de pieza musical llamada «Tiento», practicada en España durante más de dos siglos, y más concretamente, el estudio del tiento desde sus orígenes en 1535 (en el libro «El Maestro», de Luis Milán), hasta 1555, período en el que teóricos y compositores van a darle una más amplia y variada significación musical.

Comienza Jambou exponiendo cual ha sido el concepto del tiento desde el siglo XIX hasta hoy mismo en los escritos de los musicólogos contemporáneos, los cuales, de modo abru-

mador, se inclinan a encontrarle una estrecha correspondencia con el «ricercar» italiano, si bien hay quienes le aproximan al preludio, la toccata, la fantasía, etc.

Pasa después Jambou a examinar las fuentes de las que deriva esa ambigüedad en la definición del tiento, en especial la de Cerone, en su libro *El Melopeo y el maestro* (1613) y la que precisa Fuenllana en *Orphenica lyra* (1554), según la cual, el tiento sirve para introducirnos en otra obra, preparándonos el oído a su clima modal.

Para clarificar el tema, Jambou estudia a fondo la teoría y el sistema modal en España a mediados del siglo X («(, así como la práctica instrumental en relación con ese antiguo sistema. Y tras examinar el arpa y la vihuela, llega a la conclusión de que es para esta última y para el universo modal materializado en ella, para la que nace esa forma musical llamada tiento.

Se van dando después las características generales del tiento, su presencia y significado en la obra de los vihuelistas Fuenllana y Mudarra, quienes parecen servirse de él para demos-

trar, del modo más breve y conciso, las cualidades modales del instrumento y el talento del ejecutante. Jambou habla de la importancia de la glosa como ornamentación en el tiento, y de la inoportunidad de la misma en muchos casos.

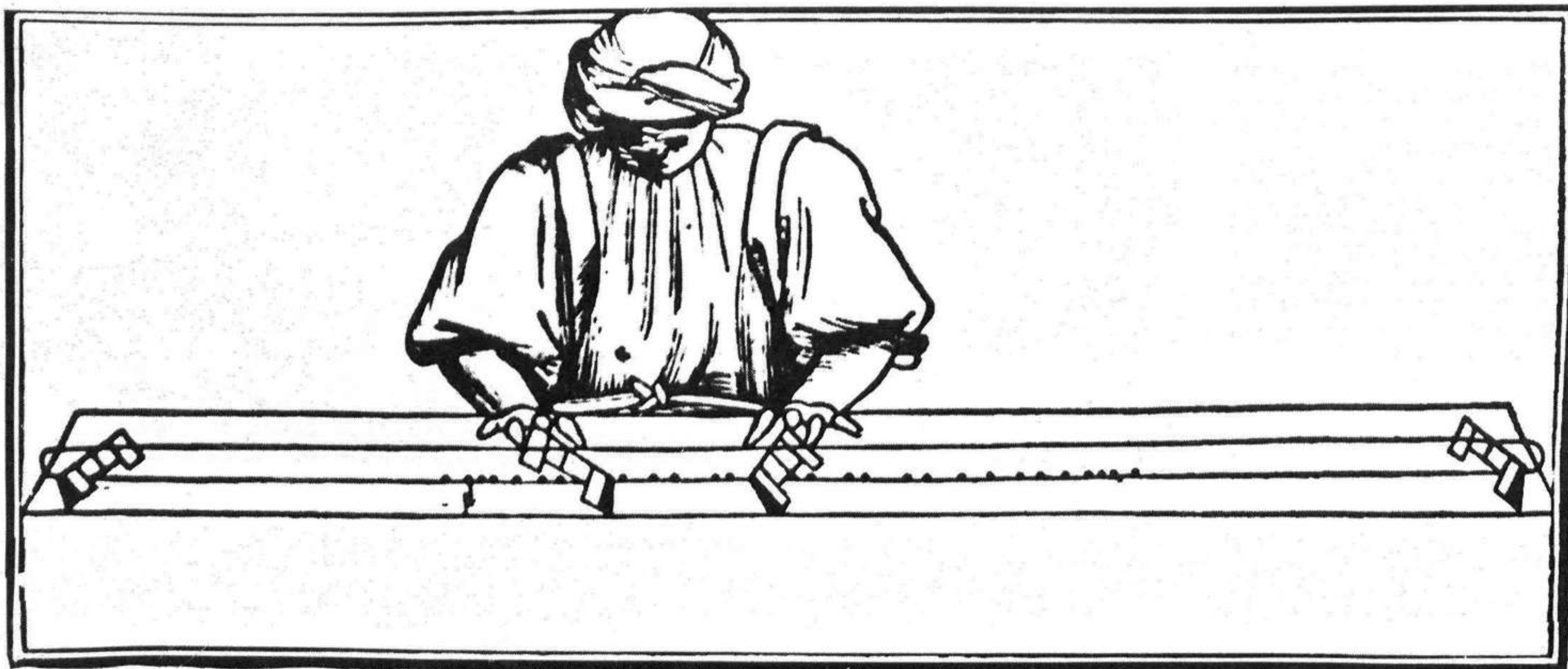
Realiza un profundo análisis modal de los tientos y formula sus características, según sean utilizados por Milán, Mudarra y Fuenllana, resumiendo así las tres orientaciones abiertas en torno a los años 1530-1554, para el término tiento:

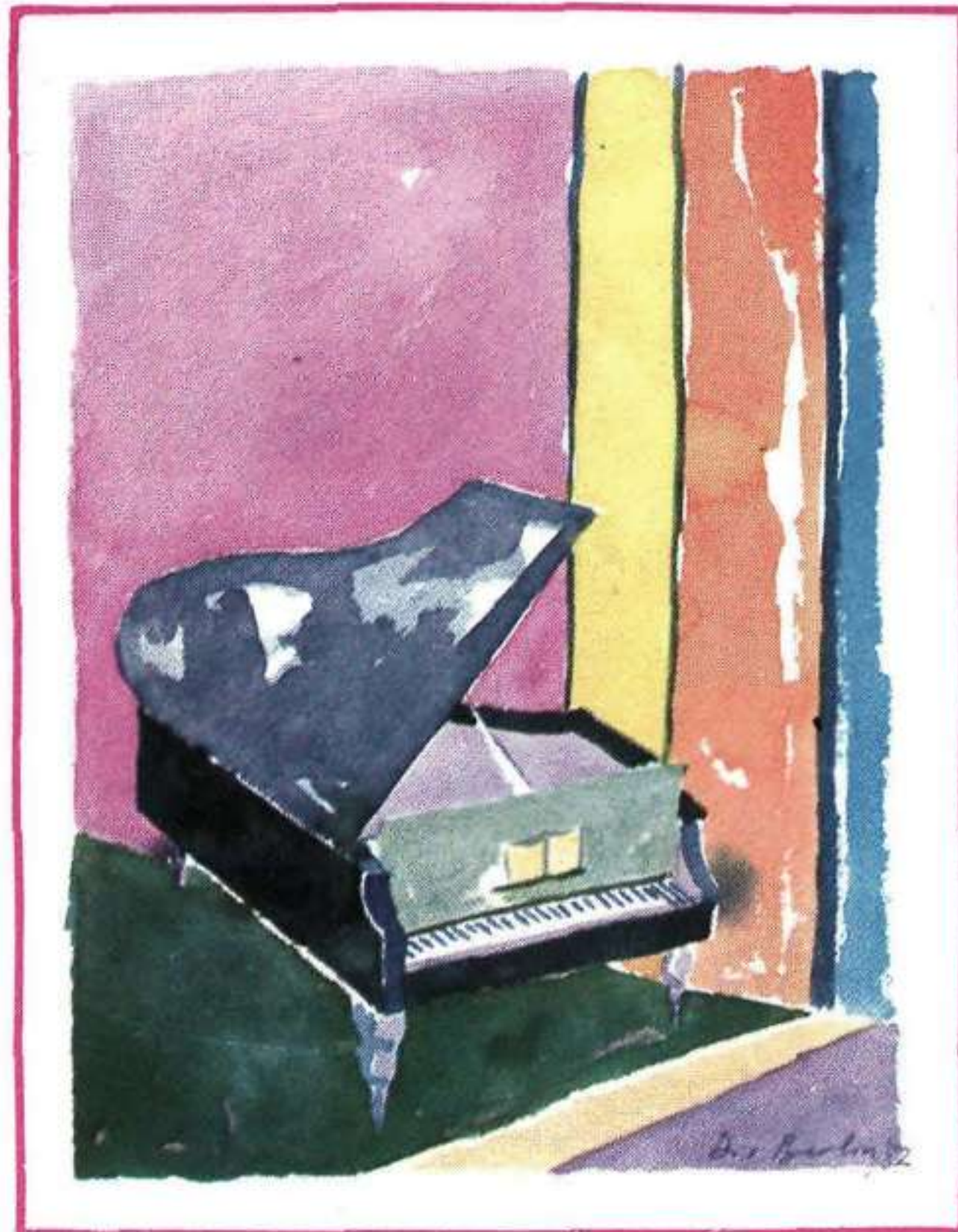
1) El tiento como prueba, ejercicio, demostración, presente en todos los autores. Lo vemos, por ejemplo, en la obra de Luis Milán como ejercicio, estudio técnico e interpretativo, limando aristas a la forma, naciente en España, de la fantasía. 2) El tiento como ensayo de composición en una nueva tablatura, tal como aparece en el «*Noveno tiento*», de Mudarra para arpa y órgano. 3) El tiento como cauce capaz de recoger todas las dimensiones del lenguaje musical de su época. Al ser demostrativo del modo, tener estructura unitaria, y desbordar sus límites originarios gracias a la exposición fugada y a la apropiación de la glosa,

el tiento logrará traspasar los primeros balbuceos de la forma y alcanzar consecuencias señeras, por lo ambicioso y complejo de sus procedimientos, a través del órgano, a partir de 1550.

«Nacimiento del tiento en el órgano», con un análisis del tiento en Bermudo y «Tiento y fantasía», son los capítulos finales del libro de Louis Jambou, al que se da cierre con muy completa bibliografía y algunas transcripciones musicales de diversos tientos y fantasías.

El tema tratado por Jambou puede parecer destinado exclusivamente a los profesionales de la interpretación de la música renacentista o a los musicólogos. Sin embargo, no es así. Hoy día disponemos ya de suficientes discos y ediciones de nuestra música del siglo XVI como para que este libro, de tan claro discurso expositivo, pueda ser útil a numerosos aficionados atraídos por esa época. Una etapa gloriosa de nuestra cultura que el profesor Jambou ha enriquecido con su espléndido trabajo, merecedor de pronta traducción y publicación en castellano.





Dis Berlín, 1982