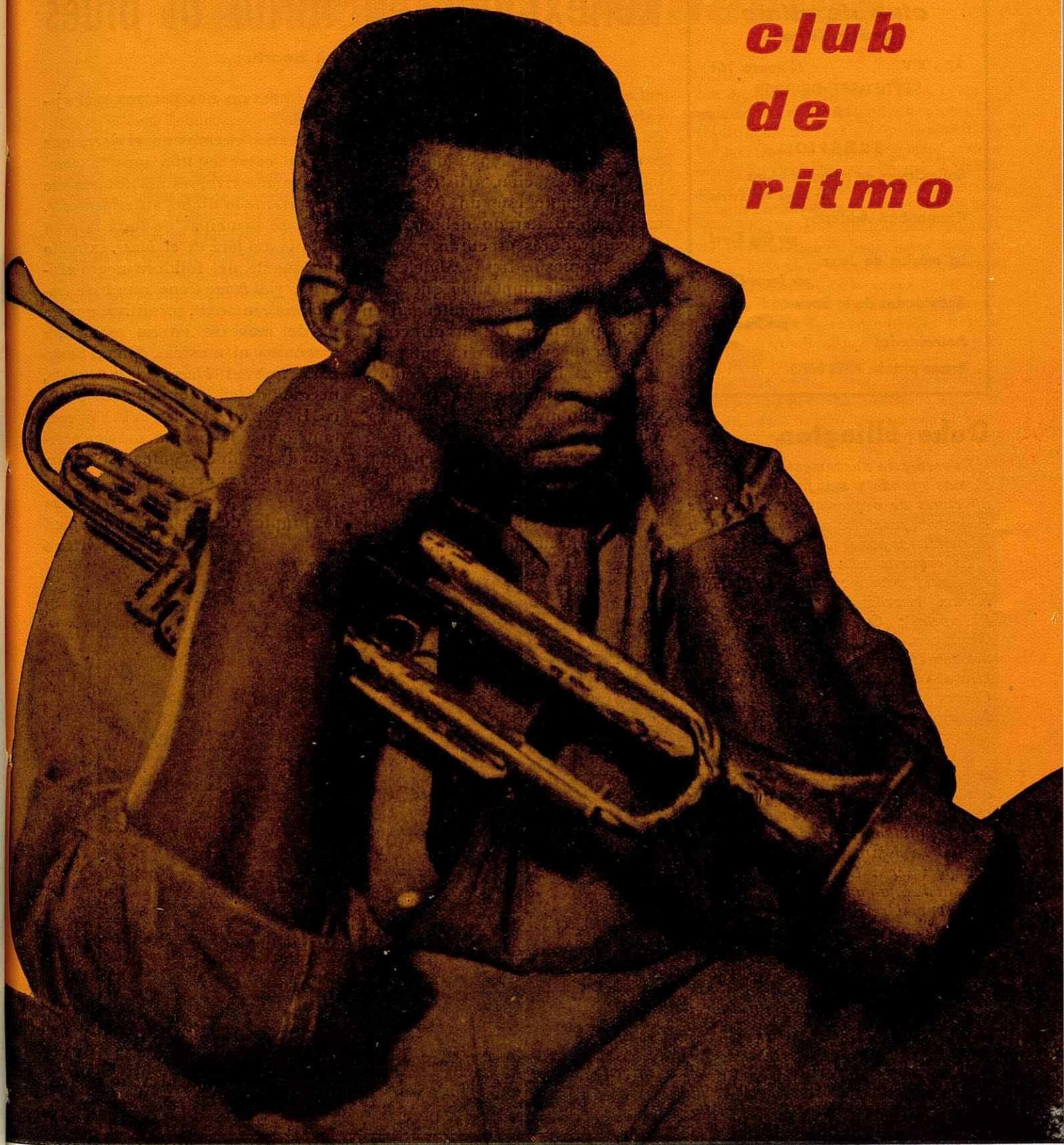


**club
de
ritmo**



miles davis

161

club de ritmo granollers

Año XIV Número 161
SEPTIEMBRE DE 1959

★

SUMARIO

Reflexiones en torno al blues
por Jorge Vall Escríu

Cannonball Adderley
por Guy Kopel

La música de Jazz
por Javier Coma

Actividades de la Sociedad
por Trombón

Amenidades

Nuestra portada: MILES DAVIS

Reflexiones en torno al blues

Por Jorge Vall Escríu

Las tradiciones folklóricas musicales de los pueblos, son siempre un estímulo cargado de vivo interés para aquellos que aman lo puro en toda manifestación artística, pero incluso siendo este un fenómeno muy poco adulterado debido a que sus cultivadores procuran respetar a sus propios padres y abuelos, es prácticamente imposible que a través de los años se mantengan en estado primitivo, debido principalmente a la evolución incontenible de la raza humana, al ambiente y atmósfera artística en que se desenvuelve todo un pueblo en definitiva. Así, las lenguas e idiomas no se hablan de la misma forma en todos los países que hace quinientos años, ni su música aun sea rigiéndose en las partituras, pueden dárseles la gracia o entonación debida, aunque

a nosotros no nos parezca mal ejecutado.

Cuando caemos en el jazz, que siendo como es una música completamente viva, resulta doblemente importante lo dicho anteriormente. La base principal de toda la gran familia del jazz es el *blues*, extraído puramente del folklore negro-africano, y el *blues* tiene una base tradicional, inmóvil, primitiva, que no puede moverse en su estructura armónica ni musical. Sin embargo para que el *blues* sea completo, necesita de su complemento poético. La voz en el *blues* es tan importante como la propia música acertada de sus doce compases⁽¹⁾. Para cantar *blues* se necesita una voz especial, una voz que incluso entre los propios de su raza resulta difícil

Pasa a la página 6

Duke Ellington

Se encuentra nuevamente en Europa el más grande y más famoso entre los directores de orquestas de jazz, Duke Ellington, para efectuar una nueva jira de conciertos por el Continente.

La orquesta está integrada por los siguientes músicos: Cat Anderson, Ray Nance, Harold Baker, Clark Terry (trompetas); Quentin Jackson, Britt Woodman, John Sanders (trombones); Johnny Hodges, Russell Procope, Paul Gonsalves, Jimmy Hamilton, Harry Carney (saxos); Duke Ellington (piano); Jimmy Woode (bajo) y Jimmy Johnson (batería).

No se sabe nada respecto a que se celebre algún concierto en Barcelona con esta magnífica orquesta, que sigue siendo la mejor agrupación musical en su especialidad. Confiamos en que esta vez no se dejará escapar la oportunidad de traer a España esta orquesta, que sin duda alguna obtendría un gran éxito por el revuelo que se originó el pasado año cuando ya se había anunciado su actuación en la ciudad condal.

Sólo podemos adelantar que los días 20 y 21 de septiembre Ellington y su orquesta actuarán en la Sala Pleyel de París.

También se anuncia la llegada a Europa de Kid Ory con un conjunto formado por: Henry «Red» Hallen, trompeta; Bobby Mac Cracken, clarinete; Cedric Haywood, piano; Squire Girsh, bajo; Alton Redd, batería.



Jimmy Rushing

Cannonball Adderley

Por Guy Kopel

Todo empezó una noche de junio de 1955 en el café Bohemia, en Greenwich Village. El club estaba en su primer año de existencia y su propietario, poco entendido en materia de jazz, había encargado a un músico que se ocupase de contratar a los que debían actuar en su local. Aquella noche de junio, el director de orquesta del momento Oscar Pettiford, se hallaba preocupado porque su flautista y saxo tenor, Jerome Richardson, no había podido asistir por estar enfermo, y la música se desarrollaba entre la indiferencia general. Entre el público se encontraban algunos músicos, entre los cuales estaban Quincy Jones y Clark Terry. Inquieto, un joven de cara abultada dejó su sitio y se aproximó al estrado. Llevaba un saxo alto y pidió le dejasen tocar en la orquesta. El amable Oscar Pettiford eligió un tema difícil para librarse del inoportuno. Este fue *I'll Remember April*. El desconocido tocó el número con gran facilidad a pesar del tiempo extremadamente vivo. Tocó así durante toda la velada haciéndose una reputación. Pronto se supo que el desconocido tenía un sobrenombre, «Cannonball», y que era el hermano de uno de los trompetas de la gran orquesta de Lionel Hampton: Nat Adderley.

La noticia se extendió por Nueva York. Kenny Clarke, que debía dirigir una sesión de grabaciones para la marca Savoy le reservó una plaza. Este fue el primer disco de Cannonball: *Bohemia after Dark* (Savoy 12.017), grabado el 14 de julio de 1955. En menos de dos semanas tomó parte en otras tres sesiones: dos bajo su nombre y la tercera dirigida por su hermano. Al mismo tiempo, había firmado un contrato para la importante casa de Chicago: Mercury, sin que su director artístico, Bob Shad, hubiese oído al nuevo fenómeno. Así fue como inició Cannonball su carrera. El crítico americano Leonard Feather, siempre a la caza de novedades, anunció a sus lectores de todo el mundo, el nacimiento de un nuevo Charlie Parker.

En junio de 1955, Charlie Parker acababa de morir. Nadie parecía capaz de reemplazarle. Miles Davis raramente aparecía en los clubs de Nueva York. Sonny Rollins se había establecido en Chicago para estudiar la música. En cuanto a Thelonious Monk, la policía le

había retirado la autorización para producirse en cabarets por haberse negado a revelar el nombre de uno de sus amigos que se entregaba a las drogas. La noche en que Cannonball tomó su alto—y el valor necesario para pedir permiso para tocar algunos minutos con Oscar Pettiford—, el mundo del jazz creyó en la existencia de un nuevo Messie. Todo volvió a su sitio. Los jazzmen iban a buscar un jefe de fila. Grande fue la decepción. Cannonball en verdad era un buen músico pero no un innovador. Víctima de un primer arrebató de los aficionados y músicos, no se sumergió por esto en el olvido. ¡Lejos de ello! Con su hermano Nat montó un quinteto y tocó en los mejores cabarets americanos. Sin embargo, ya nadie le llamó el nuevo Charlie Parker.

Julian Adderley nació el 15 de septiem-

bre de 1928 en Tampa (Florida). En la escuela, aprendió a tocar la trompeta antes de adoptar el saxo alto. También tomó lecciones de flauta, clarinete y saxo tenor. Fue tocando el alto que formaba parte de la orquesta de su escuela. Sus estudios prosiguieron en Fort Lauderdale donde fue director musical de la orquesta del Dillard High School, hasta 1948. En 1952, sentó plaza en el ejército americano. Allí se ocupó de la banda de su regimiento y salió con el grado de sargento. Bajo su dirección se encontraban músicos como el trombonista Curtis Fuller y el pianista Junior Mance. Licenciado dos años más tarde, dirige durante algún tiempo una pequeña formación ejerciendo al mismo tiempo de maestro. En junio de 1955, de paso por Nueva York, conoce

Pasa a la página 6



Miles Davis, Julian "Cannonball" Adderley y John Coltrane

(Foto Columbia)

La música de Jazz

Por Javier Coma

(Continuación)

Los blues

Coetáneamente al desarrollo de los demás aspectos del folklore negro, los «blues» —palabra que carece de forma singular— surgieron con un mensaje de frustración radicalmente opuesto al propio de los «spirituals». Al mismo tiempo, se caracterizaban por su rigurosa individualización, contraponiéndose también en este aspecto a todo el folklore precedente. Estos cantos —que, a pesar de su origen remoto, adquirieron su importancia y fisonomía decisivas en el último tercio del siglo pasado— cuentan por estrofa, con doce compases de extensión a cada uno de los cuales corresponde de acuerdo con un esquema fijo, uno de tres acordes (tónica, subdominante y séptima dominante). Cada «blues» tiene tres versos; la letra del primero es casi idéntica a la del segundo, y la del tercero —que rima con los dos anteriores— asevera el sentido de aquéllos.

He aquí, expresada esquemáticamente, la estructura de los «blues». Por A, B y C, represento los acordes tónica, subdominante y séptima dominante. Cada letra es un compás:

| | | | |
|---|---|---|---|
| A | B | A | A |
| B | B | A | A |
| C | B | A | A |

En la ejecución de los «blues» era característica la alteración de la tercera y séptima notas de la escala que eran rebajadas por medio de «glissandos» ordinariamente un semitono. Estas notas se llamaron «blue notes».

Asimismo, el cantante de «blues» efectuaba pausas de un compás y medio de duración en las que improvisaba —con el instrumento con que se acompañaba o con la propia voz— frases cortas denominadas «breaks».

Otro elemento importante aportado por los «blues», era, finalmente, los «riffs», frases de corta duración repetidas insistentemente —a veces con alguna ligera variante armónica— con el fin de crear una alta atmósfera de «swing».

La temática de los «blues» tiene como punto de partida la fatalidad. Esta podía estribar tanto en la miseria, la pobreza o la injusticia social como en la muerte y, especialmente, en la infidelidad amorosa. En la narración de estos acontecimientos —objetiva o subjetiva según los casos—

los «blues» no se limitaban a un tono dramático, sino que, a menudo, tendían a la sátira, al humor triste de la frustración. El lenguaje era realista sin llegar al naturalismo; la tendencia simbólica de los negros introducía matices no por crudos y lóbregos menos bellos e impresionantes.

Creo interesante transcribir el texto de un «blues» inmortalizado por la cantante Ma Rainey en una grabación del año 1925. Se trata de «See See Rider»¹. Respecto al mismo, he de hacer notar que las palabras «Lawd, lawd, lawd» corresponden a «breaks» improvisados en la versión gramofónica de Ma Rainey.

See See Rider, see what you done done!

Lawd, Lawd, Lawd.

You made me love you, now your gal's done come.

You made me love you, now your gal's done come.

I'm goin' away, Baby, won't be back 'till Fall

Lawd, Lawd, Lawd.

Goin' away, Baby, won't be back 'till Fall

If I find me a good man, I won't be back at all

I'm gonna buy me a pistol as long as I am tall

Lawd, Lawd, Lawd.

Gonna kill my man and catch the Cannon Ball².

If he don't have me, he won't have no gal a tall.

Los músicos de jazz tomaron los «blues» como principal elemento temático y como estructura armónica fundamental para las improvisaciones. Al mismo tiempo, se infiltraron de su significado. Los «blues» pasaron, así, en toda su plenitud, al campo del jazz, para constituir, si no su esencia —si nos atenemos al concepto husserrliano de la misma—, sí su nervio, su fuerza interna.

New Orleans

El jazz surgió de la instrumentalización que comenzó a cobrar apogeo frente al canto vocal. Con el fin de la esclavitud, muchos negros, racialmente dotados para estos menesteres, se agruparon en orquestas. En principio, empleaban instrumentos de poco coste, como la guitarra o el banjo; o de fabricación casera, como el «kazoo» —especie de caña con una membrana interior—, o de misión comúnmente no musical, como el «jug» —cántaro por uno de cuyos agujeros cantaban los negros, extrayendo una sonoridad peculiar— y la «washboard» —tabla de lavar a la que se daba un cometido rítmico—. La progresiva mejoría de condiciones de vida permitió adquirir los instrumentos usados por los blancos —trompetas, trom-

bones, clarinetes— y ya entonces estas orquestas, ejecutando empero sin otro fin ni preocupación que el de la danza, adquirieron un aspecto cercano al de los futuros conjuntos de jazz.

New Orleans, capital de Lousiana, en la desembocadura del Mississipi, fue el lugar donde el paso de estas primitivas orquestas folklóricas a la ejecución jazzística se efectuó de modo singularmente concreto, y donde el origen del jazz tuvo una importancia excepcional. En el último tercio del siglo pasado existían en aquella ciudad numerosas orquestas negras con abundante trabajo en los carnavales, desfiles, elecciones, mitines, etc. En los entierros, asumían, una misión peculiar. Acompañaban el cortejo mortuorio hasta el cementerio, interpretando un himno en tiempo lento del cariz de «Nearer my God to Thee» o «Flee as a bird in a mountain». Una vez se había dado sepultura al cadáver y emprendido el camino de regreso, atacaban con impetu extraordinario, a un ritmo rapidísimo, temas tradicionales de marcha. Estas orquestas, cuya principal característica era el desfile por las calles interpretando una música alegre y triunfal, recibieron el nombre de «marchin' bands». Se componían, por lo común, de uno o dos cornetas, un trombón, un clarinete, una tuba, un banjo o guitarra y un tambor. Los tres últimos instrumentos acentuaban los tiempos del compás, produciendo un ritmo firme y constante. El corneta ejecutaba la línea melódica fundamental a la que el clarinete improvisaba continuos contracantos. El trombón tenía un típico cometido: llenaba las pausas del corneta con frases cortas, a menudo en glissando, provistas de gran vigor rítmico, que impelían al corneta a seguir tocando con gran empuje. Este estilo trombonístico se conocía con el nombre de «Tailgate», palabra proveniente de que cuando la orquesta iba sobre un carro, el trombón se sentaba en la parte de atrás a fin de poder maniobrar libremente con la vara. Los músicos de estas orquestas eran todos autodidactos. No sabían leer las partituras, tocaban de oído e improvisaban sin tregua. Parece ser que su música estaba repleta de «swing». Todos los que recuerdan aquellos lejanos días de New Orleans, así lo manifiestan.

La situación geográfica de New Orleans, abierta a importantes líneas férreas y ma-

rítmicas, convirtió a esta ciudad en punto de paso de gente de todos los países y de todas las clases sociales. A causa de ello, agudizóse en alto grado el problema de la prostitución, hasta tal punto que el alcalde Sidney Story la concentró, por medio de un célebre decreto, en un barrio de la parte sur, ocupado preferentemente por negros, mulatos y criollos. Este barrio fue enseguida el «Distrito de las Luces Rojas», pero el nombre que perduró, en irónico recuerdo a su fundador, fue el de Storyville.

En él, las «marchin' bands» encontraron rápidamente trabajo y se asentaron en los cabarets y boîtes. Tal cambio de ambiente fue decisivo para el nacimiento del jazz. Los mitines, carnavales y desfiles aportaban sus motivos sencillos a la música de aquellas orquestas. En Storyville, por el contrario, los «blues» se erigieron en fieles crónicas de la vida y la muerte. Bajo una atmósfera crispada de sordo bullicio y falsa alegría, las reyertas y las pasiones impregnaron unas calles y casas en que millonarios y parias se diferenciaban poco.

Las mismas marchas de antaño adquirieron en las casas de luz tenue un nuevo significado. Si antes simbolizaban el triunfo, ahora eran un vehículo de expansión del «furor de vivir», el violentamente agónico estado de conciencia latente en el arte norteamericano encarado con el alma y cuerpo social. En el principio del jazz encontramos ya su potente actitud: la rebeldía ante el destino encauzada en la música. La esencia del «swing» y de la improvisación se halla muy ligada a esta actitud.

Una serie de características individualizan la música ejecutada en Storyville de los estilos posteriores de jazz. Estribaba aquella especialmente en la improvisación colectiva del trío o cuarteto melódico sobre la acentuación del tiempo por la sección rítmica — en la que ya tenían cabida el piano y contrabajo y la batería en sustitución del tambor único—. El ritmo se basaba en el contraste de tiempos débiles y fuertes y con este fundamento, el «swing» creado era pujante y flexible. Los músicos asimilaban a sus instrumentos la técnica negra del canto vocal, produciendo un típico timbre «hot» en el que se empleaban sordinas para imitar la voz humana. Los negros estimaban el valor de los instrumentistas atendiendo, además a su capacidad improvisadora, «swing», «timbre hot», y aplauso en el colectivo. En la ejecución potenciaban dos cualidades específicas, el

«punch» —sinónimo de reciedumbre, de ataque— y el «feeling» —sentimiento y emoción vertidos—. Ahora bien parece ser que esta música —conocida como «estilo New Orleans»— no llegó a su cumbre hasta la marcha de sus mejores representantes al norte en el cuarto quinquenio del siglo. Con todo, testimonios de los que vivieron la época de Storyville coinciden en el elogio y la admiración respecto al jazz que allí se produjo y los hombres que lo crearon.

La intervención de los Estados Unidos en la primera guerra mundial tuvo honda repercusión en el destino de Storyville. En New Orleans se concentraban numerosos barcos para la partida hacia Europa. Narra Louis Armstrong que los marinos andaban envueltos constantemente en asuntos dudosos característicos de la vida ilegal del distrito: drogas, crímenes, prostitución, robo... El secretario de Marina Josephus Daniels ordenó, en octubre de 1917, la clausura del Distrito, dentro de una medida de guerra que afectó a otras importantes ciudades. Al finalizar el día señalado para el cierre, la policía recorrió los cabarets y burdeles, expulsando a sus ocupantes. Una gran multitud silenciosa abandonó Storyville a los acordes de un himno majestuoso y patético interpretado por los músicos. A poco, se acrecentó el éxodo de éstos hacia otros lugares en que su arte primigenio y épico hiciera revi-

vir los días gloriosos del fenecido distrito. A bordo de los «riverboats» remontaron el Mississippi, atravesando por última vez las tierras sureñas. En el norte les aguardaba Chicago para acoger en su seno, bajo el canto de los «blues» y los «rags», el grito clamoroso del negro subyugado y el anciano espíritu emocional de los hombres del sur.

(Continuará)

(De la Revista «Nuestro Tiempo»)

1. Editado en España en el microsuro «Louis Armstrong acompaña a los cantantes de blues». LF 200 London.

2. Nombre de una línea ferroviaria. Para los negros, el tren era un símbolo de libertad y evasión.

Buck Clayton, al frente de una pequeña orquesta, empezará una gira europea, conjuntamente con los grupos de Gillespie y Dave Brubeck.

El excelente batería Shadow Wilson, murió el 11 de julio en Nueva York, a la edad de 39 años. Había tocado con Count Basie, Erroll Garner y muchos otros jazzmen célebres y figuraba entre los mejores drummers de su generación.



Ma Rainey

Cannonball Adderley

Viene de la página 3

la celebridad de la forma que inicia este artículo. Vuelve por algunos meses a Florida, pues tiene un contrato de profesor que cumplir y hasta febrero de 1956 no puede organizar una formación regular. Reúne a su hermano Nat a la corneta, Junior Mance al piano, Sam Jones al contrabajo y Specs Wright a la batería. Este quinteto duró dos años. En enero de 1958, Miles Davis pidió a Cannonball tocarse en su sexteto; la formación de los hermanos Adderley fue entonces disuelta.

El ejemplo Adderley es típico de la mentalidad de gran parte del público americano actual. Mientras Cannonball fue una «novedad», tuvo éxito y popularidad; a continuación, sólo fue considerado como un músico parecido a otros.

Un caso parecido ocurrió con el trompetista Chet Baker unos años antes. En un año, Chet pasó de la oscuridad a la cabeza del referéndum de la revista *Down Beat*. Tres años más tarde, había perdido todo su público. Igualmente podrían evocarse otros ejemplos similares. Para no citar más que uno, el del pianista Phineas Newborn. Sea lo que sea, tratemos de restituir a Cannonball en el lugar que le corresponde.

Es evidente que en 1955 no tenía la personalidad necesaria para reemplazar a Charlie Parker. Cuando se habla de quienes le han influenciado, se piensa en general en Bird, puede ser porque fue considerado durante un tiempo como el nuevo Bird. De hecho, como señalaba el crítico americano Martin Williams, parece que Adderley se inspiró sobre todo de Bennie Carter. Tiene la misma elegancia y sonoridad suave y aterciopelada. El desarrollo de las frases es parecido, aunque las concepciones musicales sean dos polos diametralmente opuestos. En Bennie Carter, la emoción es aportada sobre todo por la sonoridad. Por el contrario, en Cannonball la frase exuberante es principalmente causa de la tensión de los solos. Sin embargo, sus primeros discos fueron acogidos por la crítica como el testimonio de su admiración por Bird.

Adderley ha logrado encontrarse poquito a poco y, después de su entrada en el sexteto de Miles Davis, parece haber escuchado con provecho al tenor de la formación; John Coltrane. Se encuentran, en efecto, ahora un Cannonball, los cambios de registro y la frase con los mismos giros de aquél.

Actualmente, puede considerársele como uno de los saxo alto más interesantes entre los nuevos. Hay aun desgraciadamente reproches que hacerle. Sus grabaciones son, en la mayoría de los casos, engañosas: en ellas parece que no tenga gran cosa que decir. Este defecto, con todo, está largamente compensado por el calor y fogosidad con que se expresa en sus intervenciones. Su técnica es excelente y le gusta lanzarse a frases sinuosas que ponen en relieve su velocidad. Pero más importante es el hecho de que Cannonball parece descubrirse; busca su personalidad. Está en camino de encontrarla. Se ha desembarazado ya de ciertas notas agudas que eran, en general, un inconveniente. En el blues se sirve remarcablemente de su potencia expresiva y su frase, de gran fuerza, es resaltada por su cálida sonoridad.

Sus faltas de gusto parecen ser cada vez más raras. Su sensibilidad destaca sobre todo en las baladas. Toca entonces con una gran delicadeza y sabe proyectar admirablemente la emoción. Pueden encontrarse entonces los rasgos de una de sus primeras influencias: la de Pete Brown. «Después de haberme estropeado los labios tocando la trompeta, dijo un día, comencé a tocar el alto y Pete Brown fue entonces mi primer maestro». Esta influencia, así como las de Bennie Carter, Charlie Parker y John Coltrane, han sido actualmente del todo asimiladas. Si Cannonball, con su seguridad, su potencia sorprendente y su excelente técnica, logra liberar su imaginación, habrá alcanzado una madurez y puede ser que entonces sea —quién sabe— el nuevo Charlie Parker.

Trad. P. G.

Reflexiones en torno al blues

Viene de la página 2

encontrar, y luego está también la forma, la entonación adecuada con sus inflexiones de voz, que pasan por medio de cuartos de tono, de una nota musical a otra. Los años de Ma Rainey y Bessie Smith han pasado a la historia del jazz y quedarán vinculados a lo clásico, pero siendo como es el blues un canto puramente folklórico, ¿por qué no salen hoy voces como éstas?, ¿por qué no se canta el blues de la misma manera que en tiempos de los pioneros del Mississippi? He aquí el fenómeno de que he hablado antes, el blues y el jazz son una música en estado vivo, y desaparece igual como hega.

Si es verdad que hoy los cantantes de blues siguen la misma trayectoria de antaño y se repiten los mismos poemas a través del tiempo, en cambio las voces no recuerdan mu-

cho los discos de pasta rompible en que la Smith dejó su huella para una eternidad. Y, no es justo que la riada comercial nos muestre a cantantes de una mediocridad indiscutible como Ray Charles, anunciados como reyes del blues, mientras que el blues en su forma pura, se nos escapa de las manos sin forma posible de detenerlo.

Nuestra única esperanza consiste en confiar en los de la nueva generación, tales como Brother John Sellers, que el tiempo dirá si saben mantenerse y penetrar más directamente en el camino del blues folklórico o se alejan definitivamente de él. En el campo femenino existen algunas voces tales como las de Mary Knight y Mahalia Jackson, que si se hubiesen dedicado al blues tengo la esperanza de que hoy serían algo definitivo, a pesar de haber discutido esta cuestión varias veces y hallar opiniones ciertamente contrarias.

Sin embargo, si bien existe esa pequeña llama esperanzadora que siempre anima a todo aficionado, debo añadir que el futuro del blues folklórico, resulta poco halagüeño, se me aparece un blues muy «blues».

Si quiere estar informado de la actualidad jazzística mundial, lea cada mes la revista

Club de Ritmo

(1) Ver CLUB DE RITMO, núm. 152, artículo del mismo autor «Los compases del blues».

Fiesta Mayor 1959

Han pasado ya los días en que se celebra en nuestra ciudad la Fiesta Mayor que, a pesar de que los festejos que tienen lugar casi siempre son los mismos, o parecidos, es esperada con cierta ilusión por mayores y jóvenes. Los unos para comparar de que «antes» eran mejores y los jóvenes con la ilusión de divertirse...

Este año nos hemos visto sorprendido por el crecido número de gente que transitaba por las calles y que también ha repercutido en todos los actos que se celebraban dentro de los locales, que muy bien podemos decir han sido insuficientes para complacer a todos.

Nuestra sociedad puede sentirse orgullosa, ya que todos sus actos y festejos han obtenido el más lisonjero éxito entre sus asociados y público en general.

Siguiendo una costumbre CLUB DE RITMO realizó su número extraordinario como pregón de las fiestas de la sociedad, apareciendo en las vísperas de las mismas.

El primer día, el jueves, día 28 de agosto, tuvo lugar, patrocinada por el Patronato de Ferias y Fiestas, una extraordinaria representación teatral a cargo del famoso actor Enrique Guitart, quien presentó «su» obra «Las manos de Euridice», ante el numeroso y selecto público asistente, que aplaudió la actuación del artista. Nosotros diremos que a pesar de todo, nos gustó mucho más la primera vez, hace ya unos años, que en el mismo local la estrenó en nuestra ciudad.

A la salida de esta representación teatral fue inaugurada la anunciada «Kermesse» de canto y baile, que con agrado hemos de consignar fue un acierto de buen gusto toda su instalación y decoración; por ello hemos de felicitar a todos los que colaboraron a realizar la idea.

Todos los que en el transcurso de estos días de fiesta desfilaron por la «Plaza Mayor» del pueblo, se deleitaron con todas las ocurrencias satíricas

de buena ley que en su visita podían observar, y elogiaron y felicitaron también a los organizadores.

El viernes, día 29, por la mañana tuvo lugar la típica Danza, en la que unas cien parejas de jóvenes tomaron parte, siendo obsequiados con un bello objeto como recuerdo...

Por la tarde, se celebró un extraordinario concierto en la que la orquesta Selección interpretó diversas obras de su repertorio, ante el numeroso público que llenaba la pista-jardín. Además tuvieron lugar, por la misma orquesta, un baile de tarde y otro de noche.

El sábado, día 30, por la mañana se celebró el simpático acto de Final de Curso y Entrega de Calificaciones a los alumnos que asistieron a las clases de solfeo en el pasado curso 1958-59; todos los alumnos realizaron una pequeña demostración de lo que habían aprendido de su profesora señorita Molins, y al final recibieron de manos del presidente señor Francisco Llobet, un obsequio y la calificación que habían obtenido; finalizó el acto con una atracción de payasos musicales, que resultó de primera categoría, y una representación de «putxinel'lis»; al final los pequeños y grandes que asistieron al acto aplaudieron la actuación de estas atracciones infantiles.

Por la tarde, tuvo lugar un concierto y baile en los que actuó la orquesta Costa Brava y por la noche el mismo conjunto interpretó un magnífico concierto de sardanas, siendo muy celebrado por el numeroso público asis-

tente. Seguidamente se celebró el ya tradicional Baile de Flores, a beneficio del Hospital-Asilo, que nos duele consignar que en el momento de realizarse la recaudación de los donativos la lluvia imposibilitó dicho acto, si bien, a pesar de todo, la cantidad entregada al administrador de dicho centro-benéfico señor Francisco Estabanell, fue la de 6.409'35 pesetas.

Presidió el Baile de Flores el Il. Sr. Alcalde D. Carlos Font Llopart con su distinguida esposa.

El domingo, día 31, con una brillantez inesperada, ya que el salón-teatro fue insuficiente para dar cabida a todo el público asistente, tuvo lugar la Matinal de Música que todos los años retransmite Radio Nacional de España en Barcelona, a través de sus micrófonos. El locutor señor Pous, cuidó de la presentación del acto, presentando a las orquestas Costa Brava y Selección, en cada una de sus interpretaciones, y por cierto hemos de felicitar a ambas agrupaciones musicales por su interés en ofrecer números y arreglos especiales para esta matinal tan esperada en nuestra ciudad y también fuera de ella, gracias a la gentileza de Radio Nacional de España en Barcelona.

Una cosa encontramos a faltar y fue la actuación de un conjunto pequeño que interpretase verdadero «jazz», si bien sabemos que se realizaron los máximos desvelos por presentar a un grupo extranjero, cosa que a última hora fue imposible.

Finalizaron las fiestas con sendos bailes tarde y noche, y, como en todos, la asistencia fue numerosa, y en el último bailable, a los acordes de la orquesta Selección, tuvo lugar el tradicional pasacalle.

TROMBON

Librería Carbó

OBJETOS DE ESCRITORIO

Agencia Oficial FLEX

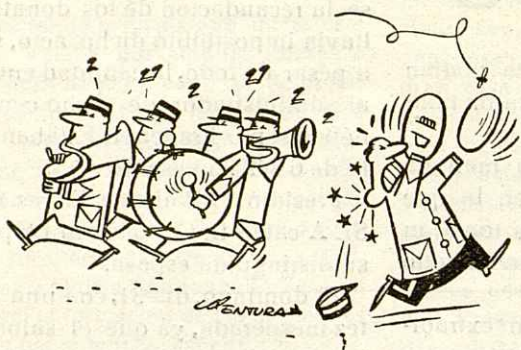
El mejor sello de goma

Calle Clavé, 36

GRANOLLERS

Teléfono 423

EL HUMOR DE VENTURA



Sin palabras

será persona feliz con tan delicioso ANIS

ANIS PICAROL

CRUCIGRAMA-CLUB N.º 133

por M. C. S.

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
| 1 | | | | | | | | | | | |
| 2 | | | | ⊗ | | | | | ⊗ | | |
| 3 | | | | | | | ⊗ | | | | |
| 4 | | | | | ⊗ | | ⊗ | | | | |
| 5 | | | | ⊗ | | | | | ⊗ | | |
| 6 | | | ⊗ | | | | | | | ⊗ | |
| 7 | | ⊗ | | | | | | | | | ⊗ |
| 8 | | | | | | | | | | | |
| 9 | ⊗ | | | | | | ⊗ | | | | ⊗ |
| 10 | | | | ⊗ | | | | | ⊗ | | |
| 11 | | | | | | | ⊗ | | | | |

HORIZONTALES: 1. Villa prov. Cádiz. — 2. Villa prov. Granada. Ciudad del Brasil. Junta, alía. — 3. Ciudad prov. Jaén. Al revés, escogen. — 4. Fiel. Al revés, árido. — 5. Al revés, semejante Aeta. Río de Italia. — 6. Voz de mando. Se atreverá. Acusativo. — 7. Territorio gobernado por un emir. — 8. Villa prov. Ciudad Real. — 9. Al revés, verbal. Nombre de letra, plural. — 10. Gran masa de agua. Cabeza de ganado. Prenda militar. — 11. Trabajo, procedo. Usurero.

VERTICALES: 1. Villa prov. Gerona. Repetido, familiar. — 2. Andar al acecho. Al revés, calle barcelonesa. — 3. En inglés, gran. Al revés urdi. — 4. Quinientos cincuenta. Ultimo de los soberanos Taifas. — 5. Período de tiempo. Nombre de varón. — 6. Lengua provenzal. Ligaré. — 7. Impar. Natural de cierto valle pirenaico, fem. — 8. Vocales. Liguén. — 9. Nombre de mujer. Mancha alrededor del párpado. — 10. Lío. Pueblo prov. Gerona. — 11. Pueblo prov. Gerona. Preposición.

Solución al Crucigrama n.º 132

HORIZONTALES: 1. Martorellas. — 2. Oda. Les. Ara. — 3. Floria. ojaB. — 4. Tras. L. Rana. — 5. Mas. Sur. Red. — 6. eR. Besie. Se. — 7. L. Armonía. L. — 8. otheimaedal. — 9. araT. nauL. — 10. lco. aeT. Ata. — 11. Rosas. Obran.

VERTICALES: 1. Montmeló. Ir. — 2. Adorar. Taco. — 3. Raras. anroS. — 4. T. iS. Brea. A. — 5. Ola. Semitas. — 6. Re. lusoM. E. — 7. Eso. Rinanto. — 8. L. Jr. Eiea. B. — 9. Lanar. Aduar. — 10. Aranés. A. ta. — 11. Sabadell. An.



Conde de Bell-lloc, 15
Tel. 335

ARNAN

CASA FUNDADA EN 1894

**GASEOSAS Y SIFONES
GRANOLLERS**

IMP. GARRELL-CLAVÉ, 23 - GRANOLLERS