

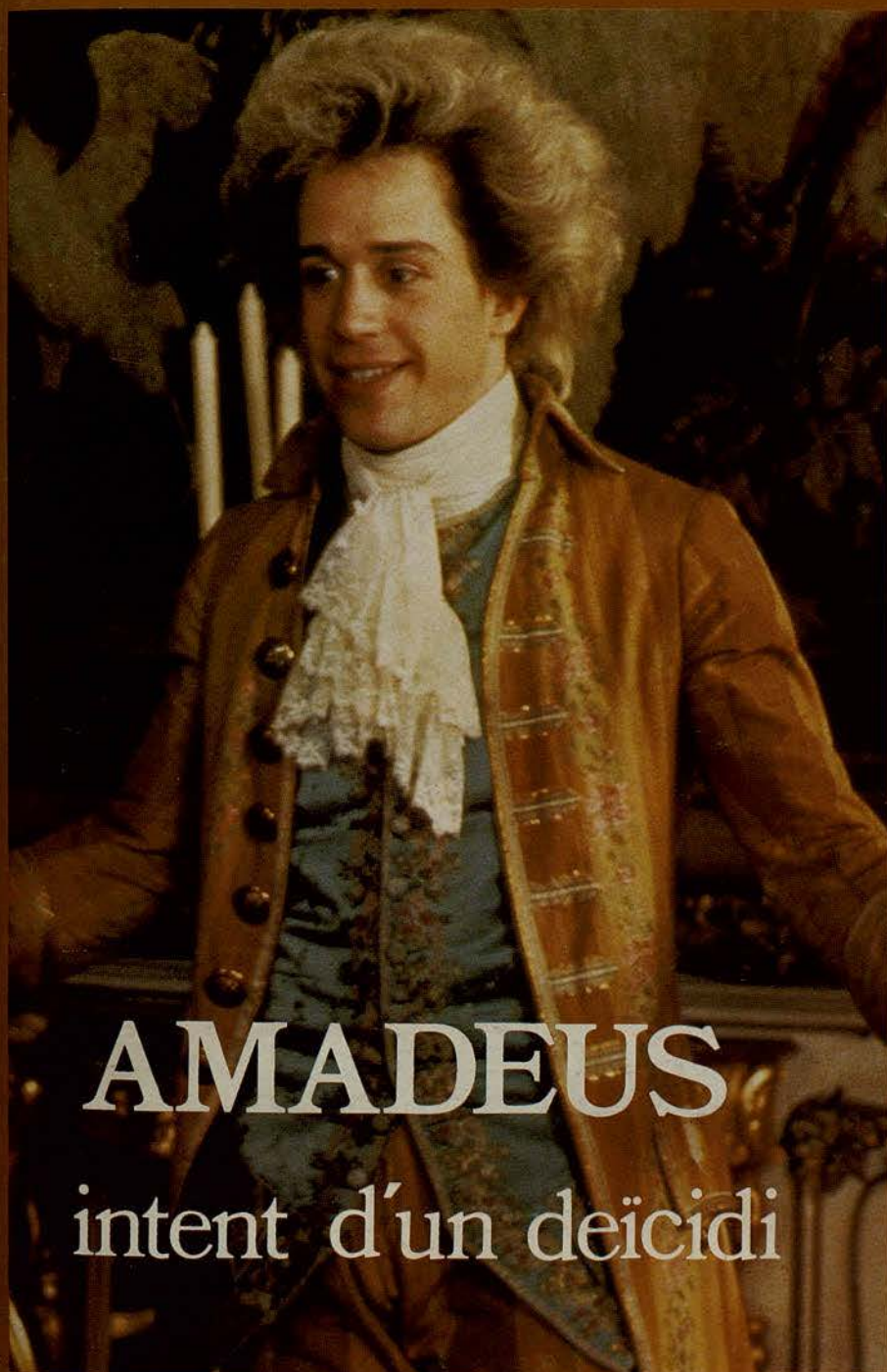


REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu: 300.- pts.

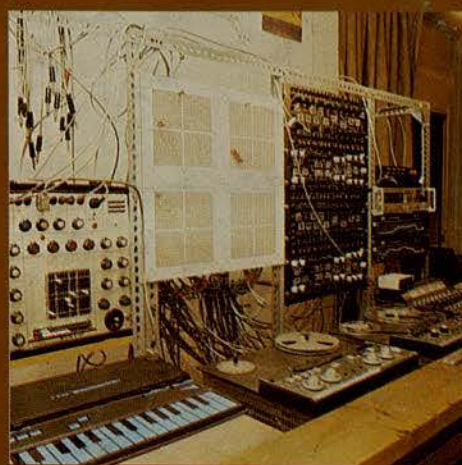
Núm. 6

Abril 1985

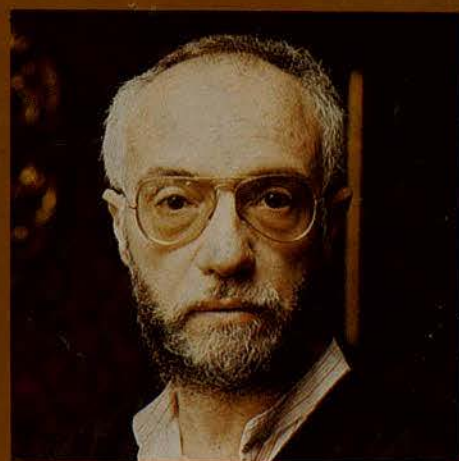


AMADEUS

intent d'un deïcidi



MÚSICA I TECNOLOGIA



JOSEP SOLER:
balanç als 50 anys

JORQUERA PIANOS

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

Av. Francesc Cambó, 10
Tels. 319 60 96 - 310 69 12
08003 - BARCELONA

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

Via Laietana, 32-34
Tels. 319 60 96 - 310 69 12
08003 - BARCELONA

CENTRE MUSICAL

 **YAMAHA**



REVISTA MUSICAL CATALANA



2a. època

Any II - Núm. 6 - Abril 1985

Editor: Consorcis del Palau de la Música
Catalana i del Gran Teatre del Liceu

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Coordinació: Mariona Sagarra
Maquetatge: Ignasi Bassó
Correcció: Joan Costa
Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Publicidad en Medios
de Comunicación, S. A.
Rambla de Catalunya, 45, 1er. 1a.
Tel. 302 72 20
08007 Barcelona

Publi/Tempo, S. A.
Amadeu Vives, 3, 3er. 1a. B.
Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82
08003 Barcelona

Fotocomposició i impressió:
Tipografia Empòrium, S. A.
Dip. Legal: B. 34.432-1983

Distribució: L'Arc de Berà, S. A.

Consell Editorial:
Fèlix Millet (President) Carles Guinovart
Montserrat Albet Antoni Marí
Roger Alier Oriol Martorell
Josep Casanovas Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada Santi Riera
Enric Gispert Maria Ester Sala
Joan Guinjoan

Col·laboren en aquest número: Xosé Aviñoa,
Gabriel Brncic, J. Casanovas, Cesc, Jaume
Comellas, Maria Ester, Joaquim Homs, Simon
Johnson, Andrés Lewin-Richter, Jordi Llimona,
Marjolijn Van der Meer, Josep Maria
Mestres-Quadreny, Miquel Porter i Moix,
Joaquín Turina.

REVISTA MUSICAL CATALANA
Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL



Pro Música i el buit del gran concertisme

L'absència de la temporada habitual del Patronat Pro Música constitueix un fet massa important per deixar-lo passar desapercebut. Nogensmenys, alhora que important, el tema és delicat; però aquest factor no ha de constituir-se en còmplice d'un silenci inoperant.

La nostra consideració ha d'estar al marge de la provisionalitat o no de la situació que s'ha produït ara. Perquè, de fet, les preguntes que proposa aquesta situació, la transcendeixen.

En el curs de més de vint-i-cinc anys, el Patronat Pro Música ha estat una referència cabdal en la vida concertística del país; més concretament, en el camp del gran concertisme. Gràcies a aquesta entitat, Catalunya ha tingut ben cobertes les seves necessitats pel que feia a aquesta parcel·la fonamental. Pro Música ha crescut al compàs amb què ho ha fet la fam de gran concertisme del nostre cos social. I no sols això: s'ha anticipat a aquesta fam. Com ho fan els bons tòncics vitamínics, no sols ens ha proveït de recursos energètics, sinó que n'ha fomentat la necessitat. Ha alimentat i ha desvetllat la fam, en una espiral que l'ha portat a ampliar horitzons, a superar-se constantment, en un procés que ara ha sofert una aturada que desitgem que sigui provisional.

El creixement, en proporció geomètrica, dels costos de l'activitat musical —especialment la que té una projecció internacional— ha constituït un element justificador important de la situació que vivim. Oi més quan l'existència de Pro Música s'ha anat recolzant progressivament, i cada cop més, en unes espatlles solitàries i excepcionals. La manca de perspectiva dels fets, la immediatesa temporal en què s'han de contemplar, faria frívol el fet d'allargar-nos-hi en una superior i més elaborada anàlisi, la qual anàlisi, amb tota seguretat, aportaria matisos no pas només indiscutibles.

Allò que importa és que, d'uns tals fets, en sorgeix una situació que és la del buit que acusa el país pel que fa al gran concertisme. O, més exactament, el perill de buit, si tenim en compte que, enguany, unes quantes iniciatives molt localitzades i remarcables n'estan cobrint les aparences.

La realitat, però, és que el nostre país, no té coberta, de forma ben afermada, la seva necessitat de gran concertisme. L'excepcionalitat d'una iniciativa ha dissimulat la realitat. Ara, aquesta se'ns presenta ben clara i punyent. El buit hi és, indissimulable. I les necessitats i exigències són imparables.

Un cos social culturalment madur exigeix, per al seu equilibri, de tenir ben atesa la parcel·la de què ens ocupem. El període de l'excepcionalitat s'hauria d'haver acabat, si pretenem de viure en una situació normal. I això no vol pas dir que s'hagi de negligir el valor de tota mena d'iniciatives individualitzades que puguin sorgir arreu. Perquè totes elles tenen un lloc concret i una plena justificació en el nostre món cultural. Però, tanmateix, cal situar cada cosa al seu lloc. I cal no confondre els termes, per molt que una iniciativa excepcional hagi realitzat, de forma tan correcta i suficient, una molt indispensable tasca substitutòria durant un període dilatat de temps. La normalitat, en un cos social i cultural madur —cal insistir-hi—, passa per unes altres instàncies —institucionals—, les quals, ens consta, són conscients de la problemàtica i en són receptives.

EDITORIAL

Pro Música i el buit del gran concertisme	Pàgs. 3
Sumari	4

FIGURES I TEMPS



Música i cultura popular al segle XIX (Xosé Aviñoa)	5
<i>Amadeus</i> , intent d'un deïcidi (Miquel Porteri Moix)	11
Un dia mundial per a recordar Jean George Noverre (Marjolijn Van der Meer)	18
Porta oberta (Simon Johnson-Jordi Llimona)	20

TEMA



Música i tecnologia	
Creació musical i mitjans electroacústics (Josep Maria Mestres Quadreny)	22
La tradició d'una música instrumental (Gabriel Brncic)	24
Consideracions sobre la música electroacústica (Joaquim Homs)	26
La música electroacústica a Catalunya (Andrés Lewin-Richter)	27
Laboratori Phonos: una referència fonamental (Comellas)	29
Luis de Pablo: visió des de fora de l'àmbit català (Joaquín Turina)	32

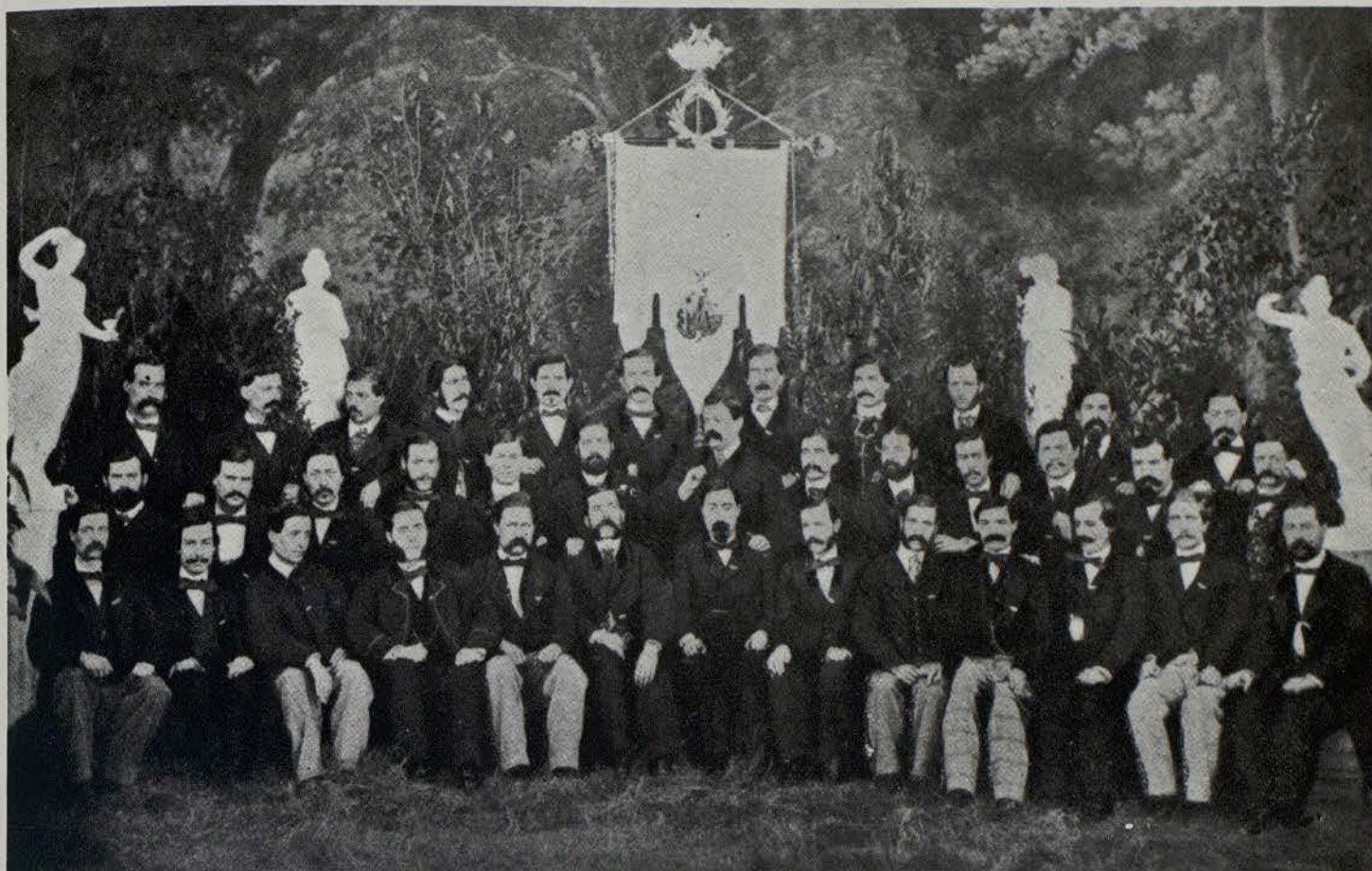
MÓN SONOR



El <i>Siegfried</i> d'una temporada de transició (J. Casanovas)	34
El lector diu	35
Josep Soler. Balanç als 50 anys (Maria Ester)	40
Scherzando (Cesc)	45
Ara, abans d'ahir, demà	46
Concerts, recitals	48
Discos	50

Portada: *Amadeus*, fotograma del film. Josep Soler (Foto Pau Barceló).
Laboratori Phonos (Foto Pau Barceló)

Preu de la subscripció anual: 2.500 pessetes
Subscripció anual Europa: 3.500 pessetes
Subscripció anual Amèrica: 30 dòlars
Preu d'aquest número solt: 300 pessetes



Clavé acompanyat per cantaires als Camps Elisis.

Música i Cultura popular al segle XIX

(Els dies 16, 17 i 18 de desembre propassat se celebrà, a la seu de l'Institut d'Estudis Catalans, el "Col·loqui Internacional sobre la Renaixença". En aquest marc arquitectònic i cultural tingué lloc la presentació d'una ponència que, sota aquest títol, no pretenia altra cosa que una exposició de l'estat de la qüestió respecte a l'estudi de la vida musical catalana en aquell període, sota criteris objectius que ens posen en evidència una vida musical sorprenentment rica i puixant).

La proximitat del període que abraça la Renaixença literària catalana, de la qual podem tenir no només un coneixement històric sinó també immediat i directe, situa el problema de l'anàlisi històrica en un context molt diferent al que trobaríem en explorar èpoques pretèrites. Els esdeveniments musicals antics ofereixen resistència a la comprensió de determinades coordenades i formes, o bé de gèneres, tensions entre la renovació i la tradició, etc. pel fet que el pas de molts

anys ha esborrat la possibilitat d'establir aquells fets, aquelles causes i aquella dinàmica social que no queda necessàriament documentada. Els fets de la Renaixença musical catalana, en canvi, gràcies a —o a pesar de— la seva relativa juvenesa, no presenten aparents problemes de comprensió d'aquestes dades; però, pel contrari, estan subjectes encara a la dinàmica interpretativa de la contemporaneïtat, és a dir, a les opinions massa subjectives, a les implicacions

personals i a les desqualificacions visceralment per motius extra-artístics, com és el cas de les vinculacions polítiques, i dels components socials o ideològics que afecten el criteri d'una manera enterbolidora.

L'aproximació als anys de 1840-1880 ens porta, d'antuvi, a la figura (sempre presentada com a "indiscutible") de Josep Anselm Clavé, de tal manera enlaira que, aparentment, no sembla possible d'oferir cap faceta artística que

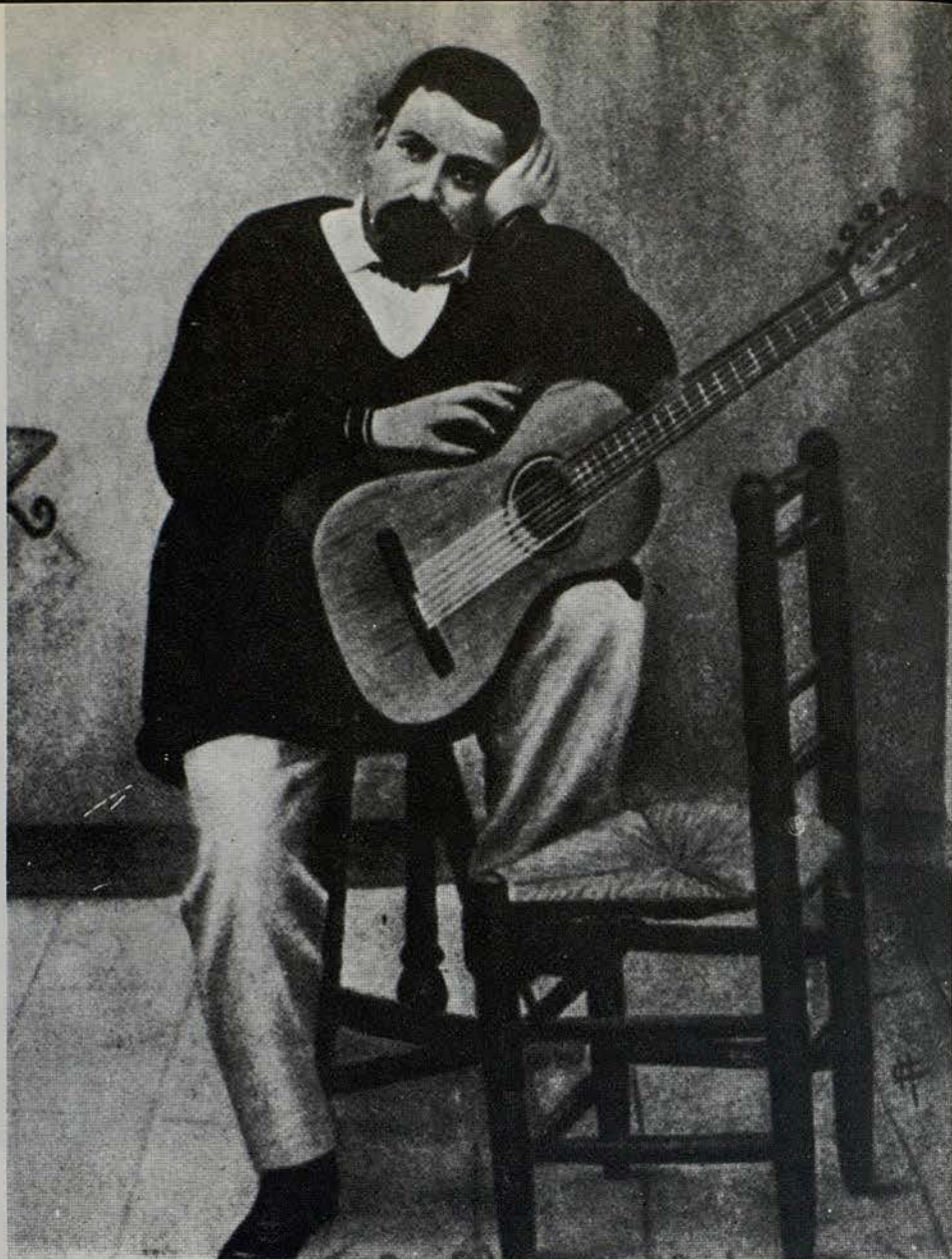
ja no sigui coneguda. Ell ha estat el nexce conductor de la vida musical d'aquest període, i ell ha acumulat els valors estètics que, intencionadament o no, han qualificat el segle XIX musical català com de pioner i voluntarista. El procés de reflexió que ha conduït a la redacció de la ponència que ara resumeixo és precisament la posada en qüestió de tot aquest llenguatge que ha envoltat (encerclant-la i fent-la presonera de determinats pressupòsits) la figura de Josep Anselm Clavé. Aparentment, les dades que s'oferien a l'historiador desvetllaven molts més interrogants que els que estaven resolts en la literatura claveriana: abundant, però, en general, hagiogràfica i panegírica, com massa sovint ho és la bibliografia musical catalana.

Vida musical fins a la dècada de 1840

Es ben sabut de tothom que, contràriament a la trajectòria dels centres musicals d'aquells anys, la Barcelona de la primera meitat del segle XIX sofrí un distanciament dels corrents avantguardistes europeus similar al que s'operà a la resta d'Espanya. Una situació que impedí l'arribada del Romanticisme fins a més enllà de 1840; Jacinto Torres Mulas¹ ho atribueix a la constant inconstància política d'aquells anys, que, al meu entendre, no explica tot el distanciament cultural hispànic; entre d'altres motius, perquè aquella situació d'inestabilitat polític-social afectà amb més o menys èmfasi tots els grans centres culturals; es tracta, més aviat, de manca de sintonia del moviment romàntic amb les apetències i interessos culturals espanyols.

Sigui com sigui, allò que no es pot negar és el fet que, la Barcelona dels anys anteriors a la dècada de 1840, és molt escassa d'activitat musical; aquesta correspon, com queda palès en els escrits de l'època², als centres religiosos i militars, considerant un món a part l'activitat teatral que ja formava part de la tradició cultural barcelonina d'ençà del segle XVIII. Tant la vida musical religiosa (en els anys que voltaren el procés de desamortització de Mendizàbal i el consegüent desprestigi de les capelles) com la militar, oferien cada cop més un panorama molt poc suggerent.

De fet, les primeres dades fefaents que tenim sobre la vitalitat musical barcelonina es refereixen a la dècada abans esmentada, que inicia un estol d'activitats musicals i de fundació d'entitats que fonamentaren la tradició musical barcelonina dels anys següents. No cal sinó recordar el Liceu Filodramàtic de Montsió (1838), el Gran Teatre del Liceu (1847), la Societat Filharmònica de Barcelona (1845), així com la primitiva "Aurora" claveriana (1845). Barcelona rebé en aquests anys la visita de Franz Liszt³, el



Clavé als trenta anys.

qual oferí un concert molt del gust del moment, que ens permet recordar-ne els valors estètics: "Gran fantasia" sobre *Roberto il diavolo*, de Meyerbeer, o la *Fantasia-capricho*, del propi autor, en un intent de seduir i colpejar la capacitat provinciana del públic més que no pas educar-la. Cal tenir en compte, però, que la vida musical a la resta del país no era gaire més brillant; en aquests anys, es perfila el procés de maduresa musical de les dues grans ciutats espanyoles, tot bastint l'afecció operística barcelonina —que tants resultats donaria en les dècades posteriors— i l'afecció sarsuelística i simfònica de la capital d'Espanya. La *Simfonia fantàstica para la obertura del salón de máscaras del circo*, d'Hilarión Eslava (1842), és una prova de l'escassetat musical hispànica d'aquests anys. Els documents periodístics del moment ens mostren, doncs, una Barcelona preocupada pel consum privat i casolà de determinades músiques ballables, de determinats episodis operístics i d'arranjaments diversos que res no tenien a veure amb el purista concepte de música que afloraria en els posteriors anys del modernisme.

El claverianisme

Sota aquest prisma distanciat i a la vegada desacomplexat, la fundació de la primera entitat claveriana, "La Aurora", se'ns apareix com un esdeveniment més casual i circumstancial que no pas com l'inici de futures tasques musicals transcendents. En efecte, estès com estava el costum de la música de carrer, es pot ben aventurar que, al costat de la formació pintoresca de "La Aurora" (que agrupava un pandemònim instrumental tan divers com guitarra, bandúrria, flauta, citara, llaüt, mandolina, pandereta o triangle), n'hi devia haver d'altres que exercien una funció similar, i que ni unes ni altres no esperaven cap mena de futur esplendorós. En aquesta consideració divinitzadora de "La Aurora" com a inici del procés claverià, hi han intervingut tant els seus resultats *a posteriori* com la literatura claveriana, que ha hagut de defensar-se de les insidies dels enemics i, alhora, buscar arrels sòlides en els anys més incerts de la música catalana.

Així, doncs, quan, el 14 d'agost de 1850, "La Fraternidad" fa el seu primer concert públic, la formació tenia encara unes dimensions molt imprecises, pròximes al sindicat d'auxilis mutus (tasca similar a la que acomplí durant molts anys la Sociedad de Socorros Mútuos madrilenya, fundada per Barbieri). L'orientació estètica dels primers mesos era tan incerta com ho eren les altres entitats musicals del moment, fins i tot les més conscients de la seriositat dels seus projectes; aquest és el cas de la Societat Filharmònica, de Barcelona, que en els estatuts de 1847⁴, exposa un seguit de projectes tan ambigus i il·lusoris com els claverians, més culturalitzats però no més efectius. L'aspecte que destaca d'aquests projectes claverians és el conreu del cant coral des de perspectives innovadores; llevat de les capelles religioses, que comptaven tradicionalment amb un estol de veus, i dels centres operístics, que conreaven el cant coral per a l'espectacle, ningú no s'interessava a Espanya per aquesta mena de repertori, excessivament connotat de religió o operístic. Clavé recorregué a aquesta dinàmica musical en funció del material humà que tenia a l'abast i, mancat de repertori *ad hoc*, hagué d'exprémer el propi magí per tal de trobar material musical. En qualsevol cas, i sense menysvalorar l'aportació de Clavé, no hi ha dubte que el moment era propici a aquest desvetllament que suposava el protagonisme musical de tota una massa anònima, atorgant una nova dimensió al fenomen musical, molt en consonància amb els valors musicals de l'època; només cal recordar la primera època de Verdi, en la qual no manquen corals de caient patriòtic, de contextura musical similar als esquemes claverians, o el *Tannhäuser*, de Wagner, obra no casualment del 1845, en la qual, el qui després esdevindria reformador de l'espectacle operístic, enclou un cor de dimensions claverianes.

El 1851 s'il·luminà el passeig de Gràcia i les autoritats permeteren que, en dies assenyalats, la porta de l'Àngel es tanqués més tard de l'hora habitual a fi de donar facilitats als barcelonins tabolers que assistien als espectacles nocturns. Tres anys abans, segons ens explica Josep Artís⁵, s'havia obert el Teatre Tívoli, primer dels teatres fora ciutat, al qual seguirien el Jardí de la Nimfa, els Camps Elisis, el Prado Catalán, el Zarzuela, el Variedades, el Novedades, etc., que bastirien per molts anys el concepte farandoler del després nobiliari Passeig de Gràcia. El to general dels espectacles d'aquells centres era de ballaruga, "saraos" i espectacles circencs d'escassa qualitat, corresponents al nivell provincial de la Barcelona d'aquells anys.

Quan Clavé es contractà en el Jardí de la Nimfa, el 1853, amb la seva entitat coral, poc podia pretendre (amb una colla d'afeccionats que tot al més podien trenar cançons amatòries a cor) de renovar

moralment la classe treballadora; aquesta tendència a l'utopisme moralitzant i parenètic —molt pròpia del llenguatge de l'època— vindria anys més tard, amb motiu de les polèmiques que aclariren els extrems. De moment, no podia aspirar a res més que a omplir amb els seus balls «chorejats» la vesprada de la burgesia i menestralia barcelonina, que anava als Jardins de la Nimfa amb l'afany de passar una estona entretinguda i a berenar amb la mainada. El passat revolucionari, els temors del moment i la inclinació populista de Clavé facilitaren l'expulsió de "La Fraternidad" del Jardí de la Nimfa; Clavé hagué d'espavilar-se per tal de no perdre el contacte amb el públic, i resolgué d'establir-se als Camps Elisis, una extensió de terreny que, anys més tard, ocuparia la Sala Beethoven o Teatre Líric, de tan bon record per als barcelonins de finals de segle.

Aquells anys (1857-1860) sedimentaren la figura de Clavé, destriant-la de la d'altres possibles competidors per l'encert populista de les seves propostes i per la senzillesa de les obres originals, cantades en els concerts estivals del passeig de Gràcia. La polèmica, però, aclarí definitivament la situació.

Els anys de la segona meitat del segle XIX foren especialment rics en polèmiques arreu d'Europa, i en especial a Catalunya; si bé les polèmiques musicals centreuropees (a l'estil de la de Schumann i Wagner) tingueren un predicament especial i una difusió força més abundant que les de casa nostra —per raons òbvies—, no per això les darreres deixen d'ésser interessants i, sobretot, aclaridores del procés de transformació musical.

La principal polèmica que afectà la vida musical barcelonina dels anys 1860 fou la que hi hagué entre Clavé i els germans Tolosa; de totes les biografies i monografies sobre l'època, només Torres Mulas abunda en aquesta qüestió⁶; altres ni tan sols l'esmenten, la qual cosa no és res més que una de les conseqüències de la mateixa polèmica, com tot seguit veurem. En els primers anys de 1860, un seguit de publicacions musicals, "El Eco de Euterpe", "El Metrónomo", "El Orfeón Español", "Gaceta Musical Barcelonesa", etc., ens mostren un interès insospitat per les qüestions musicals; sense explicitar-se suficientment, però, apareixen vagues referències a tensions entre els grups socials que hi havia darrera de "El Orfeón Español", i de "El Metrónomo"; el primer dona la primacia de la fundació de la vida coral espanyola als germans Pedro i Juan Tolosa, mentre que els altres la donen a Clavé. De l'afirmació sostinguda des de la capçalera de la publicació es passa als articles interiors amb una insistència i tenacitat que sorprèn per la virulència; de l'afirmació més contundent es passa al menyspreu i a l'ofensa personal que, segons consta, acabà davant del jutge, el

qual sentencià (salomònicament) que J. A. Clavé era el fundador de les Societats Corals i que els germans Tolosa ho eren dels Orfeons. Aquesta sentència afavorí que hom assimilés al concepte d'Orfeó una certa tendència al purisme interpretatiu —que era l'arma de batalla que presentaven els Tolosa, seguint les petges del mètode de Boquillon-Wilhem— mentre que les Societats Corals presentessin un caire més voluntariós que efectiu. Tot i que aquest dualisme continuà operant al llarg del segle⁷, els partidaris de Clavé no s'hi avingueren i exercitaren el seu dret a encimbellar Clavé i la seva obra de totes les maneres possibles.

A desgrat de la dificultat que hi ha d'esbrinar la realitat cultural enmig de les tensions produïdes per la polèmica, no hi ha dubte que l'escàs eco de les tasques dels germans Tolosa i el seu Orfeón Barcelonés ens dona pistes del seu encert musical, de la mateixa manera que el tipus de gent que envoltà Clavé a partir d'aquells moments, el tipus de concert que divulgaren, així com la vida musical que encetaren, ens mostra l'exageració de l'afirmació de l'absoluta ignorància musical del promotor dels balls corejats⁸.

Si els germans Tolosa intentaren magnificar l'academicisme del seu aprenentatge i tasca interpretativa per un provincià i poc efectiu intent de pujar al tren europeu, Clavé insistí, a partir d'aleshores, en el seu menyspreu cap a la preparació tècnica, i afavorí l'aparició d'articles que explicaven la història del seu moviment sota el prisma del messianisme i la regeneració de les masses populars que ell havia redimit dels vicis ancestrals a través de la música; tot plegat, mera justificació de positures socials diverses més que realitat palpable, car ni es pot considerar un valor objectiu el menyspreu cap a la preparació tècnica, ni és possible de suposar que la classe obrera, seduïda pel consum del vi i d'altres vicis habituals, pogués deixar-se conduir tan fàcilment per la batuta de Clavé.

En realitat, hi ha indicis suficients per a suposar que s'enfrontaven dues preses de posició social diferents; els Tolosa, amb el seu posat culte i europeïtzant, i amb el suport de la Corona —que se subscribí a la seva publicació des del primer número— i de l'Ajuntament de Barcelona, que afavorí la vida de l'Orfeón Barcelonés, responien als interessos concrets de les classes socials benestants; el moviment claverian, pel contrari, amb un republicanisme provocador, i amb el seu catalanisme del mateix caire que el moviment literari de la "Renaixença" i amb la seva penetració en àmplies capes de la societat, estava donant curs a les aspiracions populars més íntimes i immediates.

Un exemple ens dona la pista d'aquesta disparitat de criteris. Com és sabut, Clavé introduí per primera vegada a Espanya una obra de Wagner; tothom li reconeix

el mèrit d'haver donat en primícia nacional el "Cor de Pelegrins" del *Tannhäuser*, el 16 de juliol de 1862, presentada com a "Gran marcha triunfal-nueva", i interpretada "por ambos coros, orquesta y banda". Per aquella ocasió, Clavé comptà amb el cor del Gran Teatre del Liceu, la qual cosa ens fa creure que aquell concert tingué un tractament especial, i que Clavé n'era conscient, com en som ara nosaltres; però no és així. Llegint atentament aquell programa i els d'aquell any, així com constatant l'escassa freqüència amb què aparegué Wagner als concerts claverians, podríem afirmar, sense gaire temor a equivocar-nos, que "sonà la flauta per casualitat"; que, inquiet com sempre ho havia estat, Clavé recorregué a Wagner com ho feia sovint amb altres compositors més o menys de moda.

Hi ha, però, un indici que ens posa sobre la pista bona; a la publicació dels germans Tolosa, "El Orfeón Español"⁹, hi ha dos articles consecutius que expliquen l'argument del *Siegfried* wagnerià en termes paròdics, tot donant per suposat que la clientela habitual de la publicació s'hi trobaria a gust amb aquell estil denostatiu; el darrer article acaba demanant ajut a la divinitat per al dia que aquest "inmenso logógrifo" es posi en escena a Barcelona. Tot i la dificultat que hi ha sempre de llegir entre línies, és evident que, donada la coincidència temporal d'aquests dos fets, l'opció wagneriana de Clavé, tot i la seva espontaneïtat, mostra la connexió estètica populista que sempre ha tingut Wagner a Barcelona.

Una nova perspectiva

Aquests fets ens posen sobre la pista de la necessitat de prescindir de les interpretacions immediates que es feren del moviment claverià, o dels seus antagonics, donat el *parti pris* que s'hi reflecteix; anant a les dades objectives, descobrim insospitadament una vida musical molt més pròspera i més ben enfocada, que tant els hagiògrafs contemporanis¹⁰ com els modernistes posteriors volgueren evidenciar.

Els concerts claverians comptaven amb un repertori d'obres del fundador: eren *Els Xiquets de Valls*, *Les flors de maig*, *Goigs i planys*, *Els néts dels almogàvers* i moltes altres¹¹ que tan ben conegudes són dels nostres orfeons i societats corals, i que destil·len aquella simplicitat musical i literària filla de les circumstàncies i que tan malament es poden casar amb el purisme cultista del modernisme ençà. Simples o complexes, aquelles peces ressonaren en els salons i teatres de Barcelona durant més de quaranta anys, tot creant, indefectiblement, una estètica¹² que, bé o malament, l'historiador de la música i de les idees estètiques ha de tenir en compte. A manca



Gravat d'una representació de Faust el segle passat a Barcelona.

d'altres animadors de la vida musical barcelonina, no cal dubtar de l'impacte del moviment claverià que, en pocs anys, s'escampà per la geografia catalana, aconseguint una vitalitat que cap altre moviment musical no havia tingut mai a casa nostra.

Però, no és aquesta la sola raó de considerar Clavé com a animador de la vida musical; si així fos, li estariem retent un magre servei —el mateix que li han retut les biografies corrents. Cal repassar un per un els programes de concert¹³ per descobrir una gran tenacitat a oferir peces del repertori habitual; és a dir, obertures i episodis ballables de les òperes de moda, el mateix repertori que podia oferir qualsevol altra institució musical més decorada culturalment; però, sobretot, a oferir novetats que ens remetien a un estol d'autors literaris i compositors musicals d'enorme transcendència en la vida musical catalana. Pel que fa al repertori estranger, recordem els fragments orquestrals de Bellini (*Norma*), Rossini (*Guillem Tell*), Donizetti (*Faust*), Verdi (*Hernani*, *Giovanna d'Arco*, *Stiffelio*, *Alzira*, *I due foscari*), Adam (*La poupée de Nuremberg*, *Si j'étais roi*), Auber (*Le serment*, *Fra diavolo*, *La muta di Portici*), Thomas (*Le Caïd*), Hérold (*Le prêtre aux clercs*), o

Lortzing (*Czar und Zimmermann*). Pel que fa al repertori català, a més de les obres del director, aparegueren peces de Pujadas, Roig, Carreras, Manent (*La Tapada del retiro*), Balaguer (*El almogàvar*), Cuyàs (*La fattuchiera*), Lamotte (*Le père Gaillard*), Pep Ventura (*Les monges de Figueres*), Josep Ribera (*Simfonies sobre motius populars catalans*), Rodoreda (*La primavera*, un poema simfònic en sis moviments), Nicolau (*Un rapto*), etc.

La vida claveriana no es reduí, en primera conclusió, al conreu de la música coral, car en tots els concerts fou present una orquestra o banda que insistia una i altra vegada —com era la pràctica del moment— sobre els mateixos extrems; poc podem menysprear (en virtut del purisme modernista i noucentista, que no aconseguí resultats efectius i que anà saltironant de director i orquestra a director i orquestra) els quaranta anys de tenacitat coral i orquestral, amb totes les salvetats interpretatives que siguin del cas.

Tampoc no és veritat que, a la mort de Clavé, el moviment anés cap a la seva dissolució; aquest punt de vista es mantingué en els anys de la fundació de l'Orfeó Català, en virtut de l'interès que hi havia a presentar-se com a hereus del

moviment claveria més pur, aquell que, es recordava vagament, havia tingut lloc vint-i-cinc anys abans. Però les dades objectives ens desperten una vegada més a una realitat més puixant. Després del concurs coral de 1863, en el qual figuraven com a jurat els valors culturals del moment¹⁴, el 1876, dos anys després de la mort de Clavé, s'hi tornà; l'any 1878 es convocà un certamen musical i literari, molt en consonància amb l'esperit dels temps, que també comptà amb prohoms de la literatura i la música del moment¹⁵. Atès el valor que hom ha concedit posteriorment a les Festes de la Música Catalana, inaugurades el 1904 i considerades com un dels motors de la creació musical a casa nostra, ningú no podrà negar el valor d'aquest precedent, en uns anys de molta menys possibilitat de connexió amb els valors musicals exteriors.

A la mort de Clavé prengueren la batuta els mestres Moliné, Cosme Ribera, Josep Rodoreda, Josep M^a Vehils, Joan Goula (pare i fill), Enric Morera, F. Pérez Cabrero i Celestí Sadurní, fins l'any 1910; cada director hi incorporà la seva particular òptica, atorgant al moviment una saba nova; aquest fou particularment el cas del temps en què Morera estigué al capdavant dels cors claverians, poc temps abans de crear la Societat Coral Catalunya Nova (1895); en aquells anys, descobrim la presència dels valors nacionalistes i modernistes tan ardidament defensats per Morera en altres ambients, fent part del repertori dels cors de Clavé: Grieg, Vieuxtemps o el mateix Morera, que hi estrenà un *Idil·li pastoral* molt en consonància amb la seva estètica.

Aquesta nova lectura del fenomen musical en el període de la Renaixença permet reconsiderar sota prismes autòctons la dinàmica musical; això és, descobrir positivament la tasca que es portà a terme, i deduir-ne el clima que es vivia en aquells anys. No podem apel·lar a esquemes importats de l'estranger, com es féu en el període modernista, i aplicar-los sense criteri a la vida musical barcelonina del moment, perquè cauríem en la mateixa depressió en què han caigut molts dels estudiosos i crítics que consideren d'escàs valor la vida musical d'aquest període, pel fet que la creació és de dimensions molt diferents. Tampoc, però, no podem caure en el fals xovinisme de suposar que allò millor és el que es féu a casa nostra. Podem, i així convindria fer-ho, llegir en les dades que proporcionen els documents d'aquells moments per a descobrir-hi una Barcelona interessada progressivament en la música, recolzant d'una manera sorprenent els suggeriments dels empresaris i directores de casa, i passant per alt momentàniament els grans monuments musicals estrangers. Hi descobrim una Barcelona vibrant, a nivells populars,



Partitura de Els pescadors de Clavé.

per uns esquemes corals de creació nova —més endavant vindria la recuperació del patrimoni folklòric català, de mans dels hereus del moviment claveria—, que, amb la seva migradesa literària i musical, i amb la seva tendència a la reiteració orquestral, dibuixen perfectament l'estat de la música a casa nostra. Hi descobrim, finalment, la vinculació política i cultural, cada vegada més accentuada, entre la creació i la difusió d'aquests esquemes i el progressisme i avantguardisme dels homes que feren possible aquella tasca.

Xosé Aviñoa

Notes

1 Vegeu *El romanticismo musical español* a "Cuadernos de Música", Madrid, 1982.

2 Paradoxalment, no hi ha abundància de material que presenti l'estat de la vida musical en aquests anys; la manca general de bibliografia sobre l'època ha afavorit els estudis monogràfics; amb tot, vegeu *Historia de la música española*, vol. 5, "El siglo XIX", per Carlos GÓMEZ AMAT, Alianza Editorial, Madrid, 1984; o les obres pintoresques, a l'estil de *Memories d'un menestral*, de Josep COROLEU.

3 Hi ha un breu estudi sobre aquesta visita: Manuel ROCAMORA, *Conciertos Liszt en Barcelona, 1845*, Barcelona, 1967.

4 Tant aquests com els d'altres societats del moment poden ésser consultats a l'Arxiu Històric de Barcelona.

5 Vegeu Josep ARTÍS, "L'Esquella de la Torratxa", 23 de maig de 1919: "El Tivoli a través dels anys".

6 Vegeu la publicació abans esmentada, en especial l'article "Los orígenes de los orfeones y sociedades corales en España".

7 En aquest sentit, és definitiva l'aportació de Pere ARTÍS, *El cant coral a Catalunya*, Barcino 1980, nota 15, p. 257, en la qual s'indiquen els participants en els concursos d'orfeons i societats corals el 1888, que palesa la confusió que hi havia respecte al tema, atès que al concurs d'orfeons es presentaren societats corals, i viceversa.

8 Montserrat ALBET, a "Estudios Pro Arte" n^o 1, ha presentat documents que certifiquen els sòlids coneixements tècnics de Clavé.

9 Vegeu els números 2 i 3 signats per Vicente CUENCA.

10 Són abundantíssimes les biografies claverianes que arrenquen dels articles publicats a "El Eco de Euterpe", del 1867, pel propi Clavé, on ja apareixen els conceptes emmascaradors que farien fortuna posteriorment. El 1874, apareix la biografia de Vidal i Valenciano i de Roca i Roca, a les mateixes planes. Dos anys després es publica la d'Apel·les Mestres, (*Clavé, sa vida i sas obras*, Establiment tipogràfic d'Espasa i Salvat, 1876); el 1897, Josep Rodoreda n'escriu una amb motiu de la col·locació del bust de l'autor a la galeria de catalans il·lustres (*Clavé y su obra*, Imprenta de José Cunill); en següen moltes d'altres fins a sumar-ne una quinzena; en destaquem: per la seva extensió i el seu escàs rigor històric la de Tomàs Caballé i Clos (J. A. *Clavé y su tiempo*, Editorial Freixinet, 1945); la de Josep M^a Poblet, la darrera (*Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)*, Dopesa, 1973); la de Domènec Guansé (*Josep Anselm Clavé, apòstol, agitador i artista*, Bruguera, 1966) i l'estudi de Montserrat Albet (*Un trabajo técnico inédito de J. A. Clavé*, Estudios "Pro Arte" n^o 1), pel seu caire distanciator i objectiu.

11 El llibre d'Apel·les Mestres ofereix al final un catàleg prou extens i seriós, atès el moment en què fou redactat.

12 Estètica que quedà reflectida en la construcció i decoració del Palau de la Música Catalana, que presenta al muntant esquerre del prosceni una al·legoria d'una cèlebre obra claveriana.

13 Des del moment de la seva aparició, el 1850, fins la seva progressiva dissolució, el 1911 (tot i que encara n'apareixen el 1955), "El Eco de Euterpe" servà una gran fidelitat amb el seu públic, que esdevé font inestimable d'estudi per a l'historiador.

14 Gabriel Balart, el crític i musicògraf Antoni Fargas i Soler, Mateu Ferrer, Nicolau Mament, Marià Obiols, director del Conservatori del Liceu i els musicògrafs Francesc Porcell, Mariano Soriano Fuertes i Ramon Vilanova.

15 Eduard Vidal i Valenciano, Damas Calvet, Francesc Maspons, Apel·les Mestres, Josep Roca i Roca, Marià Obiols, J. Casamitjana, Gabriel Balart, Pere Tintorer, Climent Cuspinera i Claudi Martínez Imbert, que premiaren dues simfonies i cor descriptiu.

MUSICA RIVA

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MUSICOS JOVENES

en Riva del Garda 7. - 21. Julio 1985

Cursos, Conciertos, Opera, Exposiciones

CURSOS DE PERFECCIONAMIENTO 1985

Flauta (con Técnica-Alexander)	Conrad Klemm	8. - 20.7.85
	Ceylon Yasargil (Ayudante para Técnica-Alexander)	
Oboe	Hans Elhorst	8. - 20.7.85
Clarinete	Karl Leister	11. - 20.7.85
Fagot	Janos Meszaros	8. - 20.7.85
Trompa	Hermann Baumann	17. - 21.7.85
Trompeta	Bo Nilsson	8. - 20.7.85
Trombón	Branimir Slokar	8. - 20.7.85
Violín	Valery Gradow	8. - 20.7.85
Viola	Christoph Schiller	10. - 20.7.85
Violoncello	Radu Aldulescu	1. - 14.7.85
Violoncello	Markus Stocker	15. - 21.7.85
Contrabajo	Yoan Goilav	8. - 20.7.85
Piano	Bruno Mezzena	8. - 20.7.85
Técnica de interpretación para cantantes	Marc Belfort y Renate Lenhart	8. - 20.7.85
Técnica-Alexander	Thomas Fehr	8. - 20.7.85
Taller Internacional para Constructores Profesionales de Instrumentos de Arco	Renato Scrollavezza, Italia y Jürgen von Stietencron, Alemania Federal	8. - 20.7.85
Música de Cámara (Gratis para los cursillistas)	Cuerda: Valery Gradow (Trío y Cuarteto de Cuerda) Viento madera y Grupos mixtos: Hans Elhorst, Karl Leister Viento metal: Branimir Slokar Piano: Bruno Mezzena	

Dirección artística y Patrocinio: Fundación Pro Harmonia Mundi, Suiza

Solicitar folleto con información detallada de cursos, conciertos,
inscripción (hasta el 20.6.85) y reserva de alojamiento a:

Segretaria MUSICA RIVA, Palazzo dei Congressi, I-38066 RIVA DEL GARDA (TN), Italia

Tlfno: 07 + 39464 / 514444, Telex 400278

Alta tecnologia per als amants de la música

Els bons coneixedors del món de l'Alta Fidelitat saben el significat de les marques que CHEMISON representa.

És aquest món que entén la investigació com un servei a la sensibilitat.

Són els artesans de l'electrònica.

És la música.

A&R CAMBRIDGE
BEARD
CASTLE
GLANZ
HELIUS
MERIDIAN
MICHELL
MONITOR AUDIO
PROAC
RAM
SONDEX
WALKER

Demani informació dels nostres productes d'Alta Fidelitat a

CHEMISON, S.A.

c. Bosch i Gimpera n.º 30
Tl. (93) 203 30 54
08034 BARCELONA

St. Adreça Població C.P.



Ballet Orfeo i Euridice amb coreografia de Jean George Noverre.

Un dia mundial per a recordar JEAN GEORGE NOVERRE

El Dia Mundial de la Dansa se celebra, des de ja fa alguns anys, el dia 29 d'abril, en honor de qui fou el primer teòric de la dansa, el coreògraf i ballarí Jean-George Noverre.

Noverre neix, a París, el 29 d'abril de 1727. El seu pare és militar, però ell mostra una vocació molt diferent. Des de petit s'interessa pel teatre i aviat ingressa a l'Académie Royale de Danse. Sota la protecció del *Maître de Danse* Louis Dupré, debuta a l'Òpera Còmica, de París, el 1743. Poc després, comença la llarga sèrie de viatges a l'estranger (Berlín, Dresden, Estrasburg) com a ba-

llarí; però molt aviat crearà coreografies pròpies, que s'estrenen a Marsella i a Lió. De tornada a París, es converteix durant un breu període en *Maître de Danse* a l'Académie Royale. El 1755, Noverre és convidat a Londres pel famós actor shakespearà, David Garrick, i aviat és conegut com el "Shakespeare de la Dansa". La seva popularitat no impedeix, però, que hagi de fer les classes de dansa d'amagat, a causa de l'ambient antifrancès que respiren les Illes. És probablement durant aquesta època, presidida per la seva amistat amb Garrick, que Noverre inicia les seves llargues

reflexions sobre l'art de la dansa; pensaments i teories que arribaran a publicar-se, el 1760, a Lió i Stuttgart simultàniament. Són les *Lettres sur la Danse*.

Aquest mateix any, Noverre es trasllada a Stuttgart, convidat pel duc de Württemberg, i transforma el grup de dansa del duc en una gran companyia, amb més de 42 ballarins i 14 solistes. Els seus sis anys a Stuttgart són excepcionalment fructífers; però els pressupostos del duc s'esgoten, i Noverre se'n va a Viena, on el Burg Theater l'espera amb els braços oberts. En aquest període austríac produeix més de cinquanta ba-

llets, i arriba a ser considerat com el més gran coreògraf de l'època, adquirint fama també de mestre excepcional. Durant la seva estada a Viena, fa classes de dansa a la que serà reina de França, Marie Antoinette. El 1774 deixa Viena per Milà, fins al 1776, que torna a París reclamat per Marie Antoinette, ara ja reina, que el nomena primer *Maître de Danse* a l'Òpera de la capital. Ho serà fins que es retiri, el 1780. Això no obstant, encara anirà a Londres per tal de formar una companyia de primeres figures: P. Gardel, Auguste Vestris, Didelot, Antoine Bournonville, tots ells famosíssims ballarins. L'any 1807, Noverre es retira definitivament a Saint-Germain-en-Laye, on reedita una nova versió de les seves *Lettres*, ara amb el títol de *Lettres sur les Arts Imitateurs en général et sur la Danse en particulier*. Noverre mor el 1810.

Les "Lettres sur la Danse"

Curiosament, el més important llegat que ens deixa Noverre, després d'una vida plena d'èxits, no és la seva extensa obra coreogràfica (més de 150 peces, entre les quals figura *Les petits riens*, que Mozart li oferí en prova d'amistat), sinó les seves quinze cartes sobre la dansa. Noverre hauria desitjat que les seves coreografies passessin a la posteritat com qualsevol altra obra important, i a la seva primera carta fa referència, en aquest sentit, a les obres eternes de Raphael o de Racine. La manca d'un sistema de notació adequat ha fet, però, que totes les coreografies d'aquella època s'hagin perdut. Només a través de la lectura de les cartes podem imaginar, més o menys, el contingut d'aquelles obres. Per a nosaltres, el gran valor de Jean-George Noverre, allò que ens ha quedat per sempre més, és la seva tasca innovadora en l'art de la dansa: la introducció del ballet "*d'action*", en contraposició al vell ballet "*de divertissement*", que era l'únic que fins aleshores es practicava.

I és que, des de la seva fundació (sota el patrocini de Luis XIV, el 1661), l'objectiu essencial de l'Académie Royale rau en el perfeccionament de la dansa des del punt de vista exclusivament tècnic. I que el perfeccionament de la dansa es busca només a través de millores tècniques, ho demostren els escrits del pare jesuïta Claude François Ménéstrier (1682), on expressa una creixent insatisfacció sobre la manera tradicional d'interpretar: "els ballarins" —escriu— «només pensen a fer passos bonics, i s'obliden de representar bons ballets».

Un segle després, a mitjan el XVIII, Louis de Cahusac subratllarà, en el seu famós tractat (*La Danse Ancienne et Moderne ou traité historique de la Danse*) que els enciclopedistes abonaren la necessitat de retrobar un sentit a les representacions teatrals. Cahusac exalta les excel·lències de l'antiga panto-



Figurí atribuït a Noverre.

mina romana, i critica al mateix temps els ballarins de l'època (obsessionats per la perfecció dels moviments), així com llur ignorància respecte a l'art de la dansa, cosa que dóna lloc, tot plegat, a unes "obres sense ànima".

El ballet "d'action"

Amb aquests antecedents, no és gens estrany que un home com Noverre, culte, intel·ligent i immersit en el moviment de la Il·lustració que dominà tot el seu segle, alimentés amb les seves teories els corrents de renovació de la dansa. Amb la publicació de les seves *Lettres*, plenes de dures crítiques contra el ballet "*de divertissement*" del seu temps, s'anima la polèmica. Noverre aspira a donar una ànima a la dansa, i es mostra favorable a una més lliure i dramàtica expressivitat. Vol que s'hi explorin la narració i l'argument, i que el paper del

coreògraf comenci a tenir la importància que li pertoca. Amb Noverre neix el ballet "*d'action*".

No cal dir que, després de tres segles d'existència, el ballet ha viscut (com qualsevol altra manifestació artística) les seves revolucions i contrarevolucions. Amb tot, es distingeixen clarament dos grans corrents en el concepte de la dansa. Hi ha una evolució de la dansa basada en el pur moviment i en el descobriment de l'espai, dins del qual es mouen els cossos: és la dansa abstracta en la línia de la qual cal incloure coreògrafs com Petipa, Balanchine o Merce Cunningham. L'altre corrent, més narratiu i inspirat en el desig d'expressar un missatge, inclou les figures de Noverre, Fokine o Martha Graham.

Ara, en acabar el segle vintè, ja sabem que l'art no és més que un reflex del seu temps i que, com a conseqüència, no respon a una veritat única.

Marjolijn Van der Meer

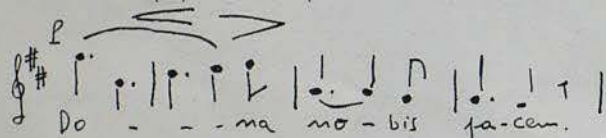
PORTA OBERTA

Cantar des del més profund

L'objecte de totes les formes artístiques és expressar allò que no pot ésser dit amb les paraules de cada dia: per tant, i fins a un cert punt, és fútil per a un artista creatiu parlar del seu art amb uns tals mots. D'altra banda, mitjançant l'ús d'imatges, l'artista pot suggerir aquesta vida que roman més profunda que els nostres pensaments conscients i que el nostre viure quotidià.

Ningú que estigui dominat per l'amor als diners i a les possessions, o que estigui pendent de la pròxima distracció agradable, no s'adonarà de quantes coses ignora ni de la seva buidor interior; i les paraules soles no el convencen. Però, de tant en tant, la qualitat de la llum d'un particular moment del dia, en contemplar els turons, més enllà de la Plaça Catalunya, o la lluminositat rera els ulls d'una noieta captaire, o el significat de quelcom sentit més enllà i darrera les notes d'una melodia... aquest moments ens parlen com a "suggeriments i indicis mig compresos" d'allò que realment som...: uns meravellosos éssers fets a la imatge i consemblança d'un misteri que mai no arribarem a capir.

Ni tampoc mai no arribarem a comprendre plenament com és possible que, a través d'un llenguatge de taques de tinta damunt el paper, com aquestes:



unes tan profundes declaracions d'un altre ésser humà puguin ésser comunicades a les profunditats del nostre propi ésser. Damunt la portada de la partitura, de la qual he extret aquest passatge, Beethoven escrigué:

"Von Herzen — Möge es wieder — zu Herzen gehen" ("Des del cor, pugui tornar fins al cor"). Händel, quan escrivia el seu famós cor de *El Messies*, l'«Al·leluia», digué al seu servent: "Crec que he vist tot el cel, i el gran Déu mateix al davant meu". En aquest segle XX, no podem

esperar de trobar el tipus de paraules per a ésser tan obertament religiosos, però a la descripció que ens féu Stravinsky del seu estat anímic mentre componia *La Sacre du Printemps*, no hi manca res en la seva al·lusió a aquest altre Poder: "Vaig escoltar i vaig escriure el que vaig sentir. Jo sóc el vas a través del qual *Le Sacre* passà".

Per a nosaltres, mortals inferiors, la tasca no és menys misteriosa o sorprenent. Estudiant les notes d'una partitura, hem de veure i sentir exactament allò que el compositor ha escrit i, a força de molt de treball i de gràcia, experimentar quelcom de la vida vibrant que el va inspirar per a escriure aquelles notes. Aquests moments d'il·luminació són els més preciosos en la vida d'un músic; i tan preciosos són, que resulten incomunicables sinó és en els sons de la pròpia música. Les paraules són absurdes!

Ni tampoc és la tasca menys extraordinària quan assagem, sigui amb músics professionals o amb cantants amateurs. El professional ha de treballar massa hores per a guanyar-se prou la vida; per això, sovint es troba cansat abans de començar un assaig. El cantant amateur ha de guanyar-se la vida d'altres maneres, durant el dia; i, per tant, quan comença l'assaig, a les 10 de la nit, també ell n'està, de cansat!. Les exigències tècniques són tan rigoroses com la llei: passar per alt un puntet, o cantar una nota desafinada; fer una articulació incorrecta o equivocar l'equilibri... i ja hem perdut la música que hi ha darrera de les notes. I, realitzar-ho tot acuradament, però només per l'interès d'ésser correcte, llavors la música t'eludeix i et ridiculitza amb ironia.

Els daus han marcat en contra teva; però només cal la qualitat d'una frase per a dir-ho; i aquells que tenen ànima toquen i canten des del més profund en resposta a allò que els ha cridat. Un home parlà per a tots els homes creatius quan ELL digué: "HE VINGUT per tal que puguin tenir vida i tenir-la més abundantment."

Simon Johnson

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consorci del Palau de la Música Catalana
i del Gran Teatre del Liceu
C/. Amadeu Vives n.º 1 - 08003 Barcelona

Butlletí de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/llibreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCIS DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA i DEL GRAN TEATRE DEL LICEU, pel pagament de la meua subscripció a la REVISTA MUSICAL CATALANA.

Titular _____
Banc/Caixa _____
Nº compte _____ Nº llibreta _____
Agència _____
Adreça Agència _____
Població _____
_____ Signatura

Butlletí de subscripció

Nom i cognoms _____
Carrer _____ Telèfon _____
Població _____ Dte. _____
Província _____ Professió _____
Desitjo subscriure'm a partir del número ☐
amb la quota anual ☐ de 2.500,- ptes.
semestral ☐ de 1.250,- ptes.
Faré efectiu l'import ☐ taló bancari adjunt
mitjançant ☐ domiciliació bancària
Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

La Música de la Natura

Hom diu que la natura parla; i això és cert. La seva parla, però, és una parla metafòrica, i sols de forma translàtica en copsem el sentit. Tanmateix, un dels seus llenguatges no és gens metafòric sinó real; és un llenguatge que expressa d'una forma ben directa tota la seva rica comunicació. Em refereixo, evidentment, a la música de la naturalesa, als cants de la natura.

Potser, com a cants, ens trobem a cavall de l'expressió metafòrica i de l'expressió real, directa. Com a música, no; com a música és realment directa. Hi ha simfonies, corals, concerts, un xic de tot i, fins i tot, alguna ària meravellosa. I no em refereixo sols als cants dels ocells —merles, rossinyols, cadeneres o canaris—, ni tampoc als de passada més senzilla, com dels pardals, de les mallerengues o de les puputs. Faig referència a tota la música de la naturalesa: la del vent, la de l'aigua, la del foc, el brunzir dels insectes, els sons de les eines, els sons llunyans de la vida. Tot parla, tot canta, tot és música. Cal, però, saber-la escoltar.

Dues coses són molt importants per a poder sentir la música de la natura: l'una és l'amor; l'altra, el silenci. Quan estimem, l'altre s'obre i ens parla. Quan estimem la natura, ella s'atura un moment, un xic tímida; però de seguida pren confiança i es posa a parlar. Ens va adreçant els seus mots, un a un, tranquil·lament, sense pressa, com sol fer sempre la naturalesa. Llavors, només cal que parem una mica l'orella: si en sentirem de paraules! I si nosaltres fem com ella i no tenim pressa, si sabem mantenir una mica de silenci i esperar, començarem a sentir la música de la natura: ara unes gotes d'aigua que dringuen; ara el repicar del mall sobre l'enclusa.

Una de les millors maneres per a sentir la música de la natura consisteix a ajeure's en un prat o a la falda d'un marge, romandre-hi una estona quiet i deixar que et vagin arribant les veus de la natura. De bell antuvi, són molt tènues; després es van fent més fortes; finalment, és tot un concert. Cal, però, el silenci; molt de silenci i molta atenció. Altrament no sentirem les veus més senzilles, les que, de vegades, són les més belles. I és un concert per al qual no es paga entrada. Potser les millors coses són les que no exigeixen entrada, que se't donen gratuïtament, que són com una invitació al diàleg i a la carícia. La música, de vegades propera, a voltes llunyana, de vegades calmosa, a cops esvalotada; sents la música de la tempesta furient o el degoteig discontinu de les gotes que s'escorren per les fulles un cop passat l'aiguat; sents el vent que juga amb les roques i els espadats o l'aigua que canta pels saltants. I sents els sons llunyans de la vida humana: veus d'infants i de grans, veus de fàbriques i de màquines. I, junt amb les veus, sents l'olor de la terra i de l'herba i dels camps. I veus el color de les flors i de les llaurades i el de les muntanyes. Flaires, veus..., ho perceps tot junt, tot combinat. On sentiries un concert més complet?

La música de la natura és tan nostra! Quan l'escoltem tranquil·lament, calmosament, ens va penetrant amb suavitat, com el plugim que assaona la terra. Aleshores ens transfigurem en tota la naturalesa que ens envolta, i cada element apareix amb un rostre que canta: la pomera i la casa pagesa, la muntanya i el mar, els fils elèctrics i els camps de blat: tot, tot té un rostre que canta. I nosaltres, els humans, esdevenim fils elèctrics i camps de blat, muntanyes i mar, pomeres i cases pageses. Tot esdevé una mica tot, quan se sent la música de la natura.

Jordi Llimona

II CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL

8 - 25 de juliol de 1985

"FONTANA D'OR"
Col·legi Universitari (Barri Vell)

GIRONA

QUADRE DE PROFESSORS

Piano:	Luiz de Moura Castro (Brasil/USA) Emmanuel Ferrer (França/Espanya) Pierre Aegerter (Suïssa)
Cant:	Juliette Bise (Suïssa)
Violi-Viola:	Néstor Eidler (Argentina/Espanya)
Violoncel:	Herre Jan Stegenga (Holanda)
Guitarra:	Oscar Cáceres (Uruguai/França)
Percussió:	Xavier Joaquín (Barcelona/Espanya)
Anàlisi musical:	Carles Guinovart (Barcelona/Espanya)
Orgue:	Montserrat Torrent (Barcelona/Espanya)
Direcció i Cant Coral:	Enric Ribó (Barcelona/Espanya)
Mètode F. Aberastury:	Nestor Eidler

ACTIVITATS INTERNES DEL CURS

Música de cambra: Professorat del Curs.
Orquestra de corda: Flynt Leverett (USA).
Curset de música catalana per a piano: Miquel Farré (Barcelona/Espanya)
Curset d'escriptura per a percussió: Pierre Métral (Suïssa)
Concerts oberts al públic dins del curs.
Concerts en el marc del Festival d'Estiu de Girona.

Informació:
Matins de 9 a 14. Tel. (972) 21 93 86. Ajuntament de Girona.

Inscripcions:
La butlleta d'inscripció s'haurà d'enviar al «II Curs Internacional d'Interpretació Musical», Ajuntament de Girona, Educació i Cultura, Pça. del Vi, n.º 1 - Girona (Espanya).

Matrícula:
Alumnes actius 20.000,— ptes.
Alumnes Oïdors 12.000,— ptes.
Direcció Coral - Cant Coral 20.000,— ptes.
Cant Coral únicament 12.000,— ptes.
Anàlisi Musical (classe col·lectiva) 12.000,— ptes.
Orgue (Curs de 10 dies) 14.000,— ptes.
Mètode Aberastury 8.000,— ptes.
Juntament amb la formalització de la butlleta, s'haurà de fer efectiva la quantitat de 12.000 ptes. (8.000 Aberastury), que serà considerada un avanç dels drets d'inscripció.
Els ingressos s'hauran de dirigir al compte: 1100.510.000-62 del Banc Atlàntic of. 21, Girona.
La resta per arribar a la totalitat, es farà efectiva, si s'escau, després de la prova d'admissió.
La data límit d'inscripció és el 7 de juny de 1985.

Beques:
Hi haurà un nombre limitat de beques per als alumnes que ho sol·licitin.
Les beques consistiran en matrícula gratuïta.
Les sol·licituds s'hauran de demanar abans del 7 de juny i hauran d'anar acompanyades de Curriculum i/o cartes de presentació de centres o professors.

Acte inaugural del curs:
Fontana d'Or. C/. Ciutadans n.º 19 a les 12 hores del dia 8 de juliol.

Allotjament:
No inclòs a la matrícula.
L'organització pot facilitar allotjament per preu inferior a 1.200 ptes. per dia i persona als alumnes que ho sol·licitin.

Direcció artística:
Carles Guinovart.

Direcció tècnica:
Miquel Sunyer.

Organització tècnica:
Coral Oïda i Taller instrumental de Girona.

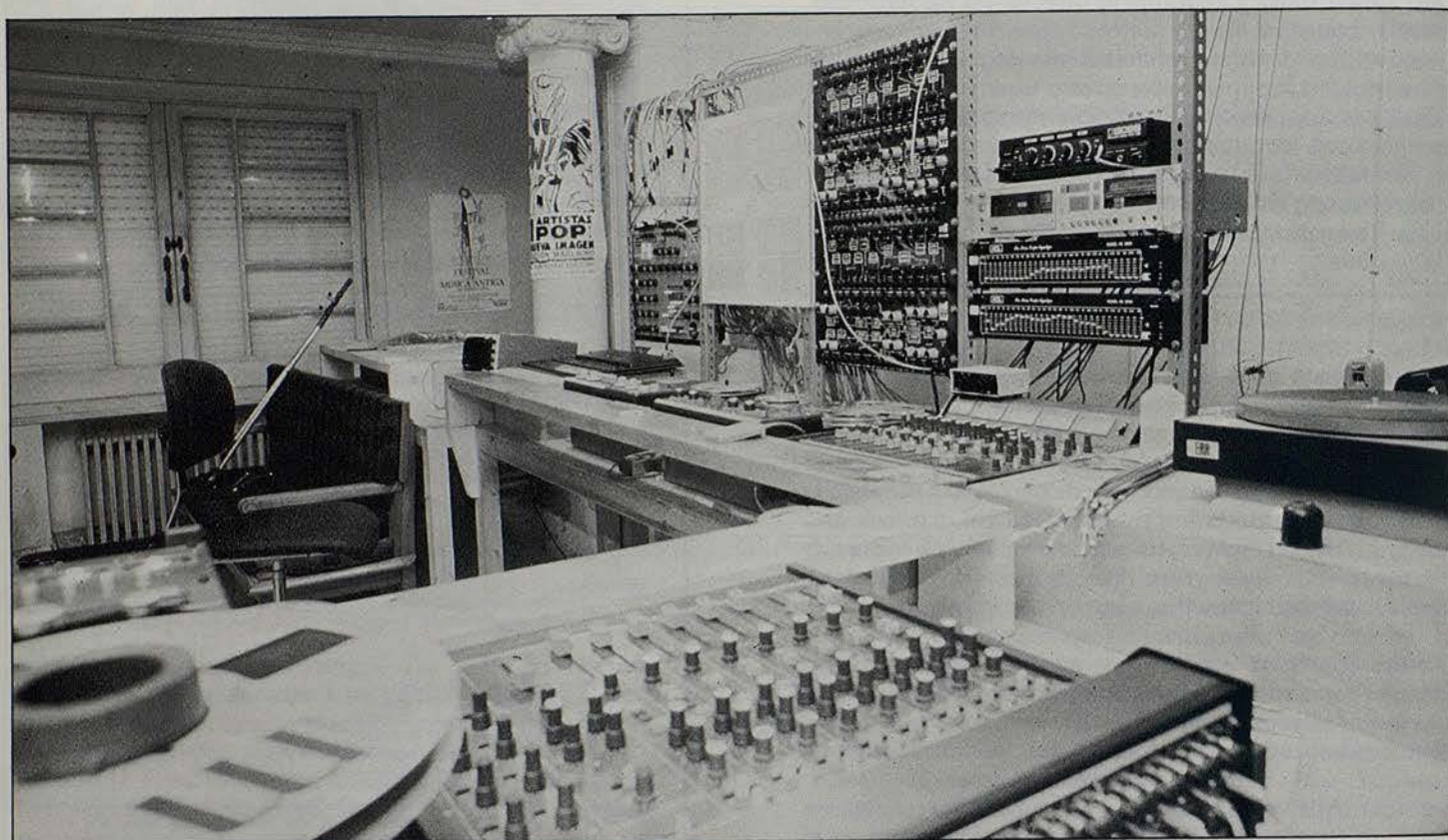
ORGANITZACIÓ I PATROCINI

Ajuntament de Girona
amb la col·laboració de la
Diputació de Girona
i del

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya
Pianos cedits per
«Centre Musical Yamaha»

MÚSICA I TECNOLOGIA

creació musical i mitjans electroacústics



L'ESTIMIUL DE LA TECNOLOGIA

Quan, a Florència, l'any 1709, Bartolomeo Cristofori inventà una màquina a la qual va posar el nom de *gravicembalo col pian e forte* (que avui coneixem amb el nom de piano), poc s'imaginava que estava posant la llavor d'una important revolució dins el camp de la música. En efecte, avui no podem imaginar el romanticisme sense el piano. Schumann, Chopin, Liszt, Schubert..., què haurien fet amb un clavecí? El piano és un instrument polifònic que, a diferència de l'orgue i el clavecí, permet matisar la intensitat del so per la graduació de l'impuls que l'executant efectua en pulsar la tecla. Això obria un món de possibilitats que va trigar força a ésser explorat. El primer concert de piano de què es té

notícia històrica el va donar Johann Christian Bach, a Londres, l'any 1768. Cap als anys vuitanta, Mozart ja l'utilitzava, si bé encara hi havia gent, com l'organista Jean Balbâtre, que deia: "Feu el que feu, aquest nou vingut no podrà mai suplantar el majestuós clavecí!". Una vintena d'anys després, havia desaparegut la fabricació de clavecins i clavicordis, i Beethoven havia compost una bona quantitat de *Sonates* pensades ja amb les possibilitats expressives del piano. A partir d'aquí, el piano incideix decididament en la història de la música, sobretot pel seu protagonisme en el període romàntic.

De fet, la història de la humanitat està formada per cicles, a l'origen dels quals

hi ha una descoberta tecnològica: el foc, l'agricultura, l'escriptura, la impremta, les màquines, la potència del vapor, l'electricitat, etc., són successives etapes que han modificat profundament la cultura de l'home, la seva manera de relacionar-se, d'expressar-se, de pensar, d'actuar, etc. Cada cop que ha aparegut una nova tecnologia, ha estat utilitzada sense conèixer-la gaire bé; però, a poc a poc, s'ha anat perfeccionant i essent assumida, alhora que la ciència hi ha aprofundit en el coneixement de les causes i principis i, finalment, s'ha produït una adequació de la filosofia a la nova concepció, generada per l'irrefutable caràcter de la demostració científica. Fins que una nova descoberta tecnològica ha po-

sat en qüestió tot el sistema. El pensament, la filosofia, el sistema polític, les arts, etc., de cada període són una conseqüència directa de l'estat de la ciència i la tecnologia d'aquell moment.

En la realitat, aquests processos són frenats per la gran inèrcia del cos social. D'una banda, hi ha la gran quantitat de gent que no arriba mai a saber què passa; i de l'altra, hi ha aquells que haurien d'assabentar-se'n, però a qui és més fàcil d'opinar com ja ho han fet els seus predecessors, memoritzant lleis i regles comprovades, que no pas seguir dia a dia el curs mudable de les coses, tot traient-ne les conseqüències i prenent el risc que suposa enfrontar-se amb quelcom de nou. La música, en tant que activitat humana, es troba sotmesa a aquest mateix procés de cicles progressius, estimulats per descobertes fonamentals i frenats per les regles establertes. Segons Schönberg: "Una doctrina errònia, basada en una recerca honesta, val molt més que la presumptuosa seguretat d'aquells que s'oposen a una tal recerca, perquè creuen saber-ho tot! Saber-ho, sense haver-ho buscat ells mateixos!"

Richard Wagner va pendre aquest tema com a idea fonamental de la seva òpera *Els mestres cantaires*. Vegem-ne unes frases ben explícites

Sacs:

*El cant que eix noble entona
jo el trobo nou, mes no confós;
si ell deixa els nostres motlles,
camina ferm, no gens dubtós.
Si heu d'amidar amb regles
ço qui no amb vostres regles va,
deixeu tot rastre d'eixes,
d'altres regles cal ans cercar!*

Beckmesser:

*Ah, Ah! molt bé! Mireu quin cas:
En Sacs als nicis obre pas,
perquè ells entrin i sortin puguin
i a llur faísó es belluguin.
Cantin pel poble als carrers i places!
Sols s'entra amb regles en nostra casa.*



Wagner.



Schönberg.

Els Beckmessers, com l'organista Balbâtre, i els seus predecessors i els seus successors, solen amagar la seva ignorància amb manifestacions d'indiferència, escepticisme, menyspreu i, fins i tot, d'indignació. De cara a l'any 2000, tindran molta feina, ja que estem entrant en una nova era en la qual la informàtica està transformant radicalment l'entreteixit cultural de la nostra societat, i deixa sense sentit infinitat de conceptes i comportaments conservats amb perseverància durant moltes generacions.

La incidència de l'electrònica en la música del segle XX ha estat decisiva. Només cal citar —de passada, ja que no és l'objecte d'aquest article— la importància que per a la difusió musical ha tingut l'enregistrament i la producció de discs, cassettes, ràdio, etc. També citarem, de passada, els instruments com guitarres, orgues, etc., tan utilitzats en els aspectes més banals de la música i que, en el fons, no hi han aportat gairebé res de nou. On, però, l'electrònica ha provocat un avenç d'incalculables proporcions, és en el terreny de la —ara per ara— denominada música electroacústica. És a dir, música elaborada en un laboratori provist de l'equipament adequat per a la producció i manipulació de sons, de manera que el resultat final no és una partitura, sinó una cinta magnètica on hi ha enregistrada la música a punt per a ser escoltada sempre que es vulgui. Els laboratoris de música electroacústica van desenvolupar-se inicialment amb equipaments analògics, que avui es troben en un nivell força satisfactori. Més tard, s'hi va incorporar l'ordinador, amb el qual es pot controlar l'equipament analògic, o bé es pot utilitzar per a la producció de so digital. Els progressos en aquest sentit són espectaculars, si bé encara queda molt de camp per córrer.

La cosa més important de la música electroacústica és que no es tracta d'un moviment estètic, sinó d'un nou instrument amb una capacitat renovadora més gran que la que va tenir el piano al seu dia. No pretenc de fer especulacions de futur i, per tant, em limitaré a parlar de les realitats d'ara. El primer aspecte important, produït gràcies a l'aparició de laboratoris electroacústics, ha estat el coneixement en profunditat de la natura del so. Abans, els sons eren uns *ens* abstractes, amb noms arbitraris (do, re, mi,...) utilitzats per a fer música d'acord a unes regles que poc tenien a veure amb la seva naturalesa. Ara, el so és un *ens* físic de propietats mesurables, representable en un sistema de coordenades i susceptible d'ésser modificat, transformat i relacionat amb d'altres, d'acord amb lleis físiques o matemàtiques. Fins i tot, si volem mantenir el caire abstracte dels tons utilitzats pels instruments hem de considerar l'escala (E) d'una manera més generalitzada, és a dir:

$$E = \{ 2^{a/n} \} \text{ essent } a, n \text{ enters i } n \neq 0,$$

on *a* representa els successius graus de l'escala i *n* el nombre d'interval·ls en què dividim l'octava. Així, amb *n*=12 tenim l'escala temperada de 12 tons, tal com es presenta al piano; amb *n*=24 tenim l'escala de quarts de to; amb *n*=18, l'escala de terços de to; amb *n*=6, l'escala de tons; quan *n*=2 tenim l'escala de tritons, etc. Aquestes escales, i les obtingudes amb diferents valors de *n*, són possibles en un laboratori electroacústic.

Un segon aspecte important, quan hom disposa d'un ordinador prou potent, és la seva utilització en la feina pròpiament de composició. Fer una música inventant fins i tot els sons, és una manera de compondre integralment, amb coherència completa entre el més

petit i el més gran. De fet, el coneixement a fons del so fou un element fonamental per a donar una sortida a la música del període de la postguerra, la qual, amb el dodecatonisme i, sobretot, el serialisme, es trobava en un carreró sense sortida. És a dir, el mitjà electroacústic va ésser un important element de progrés per a la pròpia música instrumental, ja que, amb els coneixements assolits sobre el so i les seves lleis físiques, la música pogué ésser pensada d'una altra manera.

Finalment, un altre aspecte important és que el compositor tanca el cicle complet de producció de l'obra. En efecte, fins al segle XVIII, el compositor era alhora intèrpret de la seva pròpia obra; però durant el segle XIX es produí un desglossament progressiu de les dues professions. El compositor necessita

cada cop més coneixements, i l'intèrpret ha de dedicar cada cop més de temps al domini de l'instrument. Són, doncs, dues professions que exigeixen un elevat grau de dedicació, cosa que fa difícil de poder-les exercir simultàniament sense el sacrifici, si més no parcial, d'una d'elles. Avui dia, doncs, la cadena normal és la de compositor-intèrpret-públic; i en el cas més corrent de difusió de la música, és a dir, mitjançant la ràdio o el disc, la de compositor-intèrpret-enginyer de so-públic. Doncs bé: el compositor que treballa en el laboratori electroacústic assumeix els papers del compositor, de l'intèrpret i de l'enginyer de so. En acabar la seva obra, aquesta és a punt per a ésser escoltada o difosa. Això obre possibilitats de futur pel que fa a la sociologia de la música.

Voldria insistir en el fet que el laboratori electroacústic és un mitjà de fer música, sense que això impliqui cap consideració de tipus estètic. Hi caben, per tant, tota mena de positures estètiques. Això no obstant, és normal que un mitjà tan nou i tan ple de noves possibilitats s'utilitzi amb una mentalitat nova, i lliure dels prejudicis de la música antiga, com també és normal que siguin poques les obres importants produïdes fins ara. En definitiva, tal com passa amb tots els instruments, s'hi pot fer música bona i música dolenta (que són les dues menes de música que es fan sempre); i, a la fi, tot depèn de la imaginació poètica de qui la fa.

Josep M. Mestres Quadreny

La tradició d'una Música Instrumental

Música instrumental significa, per als músics en general, aquella música de timbres familiars que ens vénen de prop (diguem des del segle XVIII ençà) o d'uns usos també "entranyables" en allò que és popular, en el desordenat i polimorf univers folklòric.

Hem de recordar que, en algun moment, música instrumental significa: "feta amb sons no precisament humans..."; allò oposat, sense necessitat de ser-ho en la seva realitat acústica i expressiva, a la humana facultat de la parla i el cant, que és la qualitat musicològicament acceptada com "la cosa vocal", la música vocal, aquell que pertany a l'home, perquè és la seva essència, la seva veu. Home-Societat-Llenguatge.

Tanmateix, podríem discutir aquí el caràcter instrumental de la veu feta llenguatge que assabenta del que és social en termes del que és humà. La veu com a prolongació racional de l'energia, una muscular comparable amb els altres vehicles de l'expressió que comprenen el cos sencer, el cos present, productiu i emotiu.

D'aquest caràcter possible de cos-

instrument, que no de cos-persona simplement (tot i que *persona* no sigui el mot adequat), passarem a l'aspecte de prolongació corporal en les eines o instruments creats prèviament per les mans. Més tard, les màquines i també les màquines-eines; per fi, les màquines de màquines... Però, tornant al que dèiem: instruments, per a què? Què hi ha que no pugui ser fet per nosaltres en forma directa? Per què som capaços de concebre quelcom que no podem realitzar nosaltres mateixos? Però, si ho hem concebut per una necessitat apressant o per un "profund imperatiu" (diguem-li com vulguem) la seva concreció en objecte-altre es només qüestió de temps. Instrumentació adequada i raó suficient. Instrumentalització.

El pensar (un aspecte oblidat) apareix aquí com la dimensió de la imaginació al futur. El pensar, que es nodreix de la informació vital elemental i de l'acumulació de cultures, emmagatzema i compagina, descriu i soluciona, torna en terra, revisa, extrapola tot desconcertant el pensador, comunica, es comunica amb unitats de pensament, crea cadenes de matèria

comparable...

Però no es pot diferenciar si la comprovació instrumental és en algun punt la reproducció d'acte-instrumental, poesia pura del fer, explicació apriorística, "premonitòria", de la imatge condemnada a superar el present.

Convinguem, a poc a poc, en aquesta inoblidable multiplicitat de l'acte instrumental-forma-de-pensament, tot arribant com a músics a una veritable concepció de la composició en "el temps real", ...o, per altra via, en la fefaent presència del pensament com a futura matèria instrumental, un tractat mitjançant els sistemes més variats d'arxiu, "memòries", entre els quals destaca prominentment la nostra estimada notació musical.

La tradició d'una música instrumental té, aquí, una definició de més ample significació. Ja no és qüestió de definició d'instruments: aquests variaran automàticament amb la història de les eines, els tipus de mecanismes, les màquines; és "enginyeria" en el sentit estricte. Tecnologia.

Del que és muscular a allò muscular

amb mecànica externa, l'objecte mecànic extern, l'electromecànic i electrònic, per abreujar, i totes les combinacions d'aquests sistemes, així com la convivència acceptada de Modalitat, Tonalitat i Serialisme, no en obligada heterodòxia, sinó en un sistema d'inclusions recíproques que multipliquen les seves possibilitats constructives.

Allò instrumental, en aquestes variades formes (les més riques de les quals es troben en la seva combinatòria interna: "Orquestració", "Òpera") se'ns presenta com un problema de nou rostre. ¿Amb els instruments, es "representa", o es "mostra" acústicament en forma directa, contínua i sense mediació del que és repetible? O, pel contrari, ¿és possible la memòria, la "repetició exacta", fins a allò que convinguem com a tal, d'objectes sonors?

reminiscència de l'interpret i el seu gest particular. La imprecisió subtil de maneig en aquests sintetitzadors-instrument-tradicional, ens ofereix una gamma d'expressió particular del compositor, no només com a intèrpret de la seva música, sinó com a artífex, en ella, de selecció i combinació declarades en un nou camp llegat pel serialisme i, en general, per la tradició modal-tonal: Timbre-Articulació-Espai, valors de la composició actual, capaços de centrar un discurs en termes de missatge. Aquest nou camp entra ara en la seva època de precisió.

La digitalització del so, en la tradició occidental, ja s'ha esdevingut en dos moments importants. (Imaginem-nos una expressió musical únicament analògica. Després, la necessitat del record, hegemonia i permanència). "Ars cantus

Persistència Llegat Memòria Històrica

La partitura és un objecte d'ús immediat que aniquila aparentment el portent de la memòria personal, l'autèntica i única compartible. ¿No és conegut el fet que l'intèrpret es va barrejant amb l'altre, a partir d'una lectura cada cop més distant, i arriba a expressar la seqüència de sons i silencis amb la propietat de la seva memòria, traduïda en el seu particular exercici muscular?).

El digital aflora com el nostre mite del que és invariable. Paraules o frases musicals, més enllà de la pintura i de l'escultura sonora, diferents de la fotografia o



Concert de música electroacústica al Palau

L'anàlisi del llenguatge, la forma més antiga d'aquest problema, ens ha arribat en música a una doble consideració de l'acte instrumental com un domini analògic i la seva fragmentació. Heus ací l'actual problema dels recents instruments electroacústics: el seu pas a través de la informàtica al domini digital, al domini de la repetició exacta, més exacta encara del que voldríem, d'acord amb la nostàlgia dels instruments-persona, als quals estem acostumats.

Els sintetitzadors analògics tenien al seu favor, en aquesta transició, la seva

mensurabilis", fixació de proporcionalitats de durada aliena a la noció de temps i estil. El "Dodecachordon" i la seva stirp acabant en l'aproximació matemàtica del Bon Temperament. Ambdós sistemes com a suports del contrapunt i l'harmonia.

Però l'abast d'aquesta simple aritmètica, sotmesa a una interpretació depenent d'altres valors, la corporeïtat de cada època, es només la posta en memòria de l'alçada i durada dels sons. La digitalització introdueix la noció de «Partitura» dins d'aquests límits.

de la gravació magnètica, subjectes a una constant revisió, re-elaboració, valoració positiva o negativa...: interpretació.

Així, el medi informàtic actual, aplicat a la tradició instrumental (sigui aquesta antiga o recent) proveeix en primera instància d'un mètode segur per a l'obtenció de partitures. En el cas d'estructures complexes, tant dels sons com de la seva combinatòria com a música, l'ordinador té al seu davant un gran camp de treball. La nostra imaginació de futur proposa a aquests instruments actuals la resolució de vells problemes dins

d'una dimensió assequible al músic. Però resta en peu el fet, també de transició, que el joc formal exploratori, el disseny del virtuosisme possible que un nou instrument sempre proposa, desconcerta els qui no el necessiten o els qui el posseeixen com a un objecte més de la col·lecció.

Els vells instruments analògics (alguns d'ells digitalitzats amb bastant de precisió mitjançant teclats, trasts, claus, pistons...), les partitures, sistemes de memòria amb codis secundaris d'"estil" i "tradició interpretativa", poden ser objecte d'un arxiu modern i d'una mecànica d'operació, tant d'execució com de composició, poderoses. La llibertat del músic rau, en aquest cas, en el coneixement d'aquests processos desencadenants: de l'analògic al digital i del digital a l'analògic.

A manera d'epíleg

Diguem, per acabar, que l'analògic, aquí, es refereix a la transmissió d'energia d'un sistema a un altre, en una estructura idèntica. Aquesta estructura pot ésser imitada per successions numèriques "escribibles", subjectes a mesura. Aquest és el punt de partida de la digitalització.

En l'execució instrumental, mitjançant energia muscular, el sistema de control d'alguns paràmetres del so es

analògic, segons el tipus d'instrument. La impossibilitat de mesurar els esforços musculars en una taula universal de valors i per a instruments mecànicament idèntics, fa que, per al músic, el seu domini corporal estigui sotmès a "la mesura de totes les coses": l'oïda. Els instruments també ofereixen una gamma de possibilitats en els seus límits propis: diguem-ne, una personalitat acústica.

En un sintetitzador analògic, el voltatge, o tensió de corrent continu que actua sobre els circuits, produeix control directe, analògic, sobre els paràmetres del so; així, el control extern, el músic, ha de regular els processos analògics interns del sintetitzador deguts al voltatge, i pot fer-ho d'acord a ajustaments més o menys precisos o a una "execució" directa, si és que domina totalment l'instrument. A desgrat de tot, aquests ajustaments (la seva "tècnica instrumental") per a sons o fragments musicals molt complexos són d'un ordre de dificultat igual o superior al muntatge d'una difícil partitura actual per un director i els instrumentistes.

Cal afegir una dificultat de multiplicitat a les normals d'un correcte solfeig. El treball amb sintetitzadors i sistemes de gravació multicanal té l'avantatge que l'equilibri exacte de paràmetres s'exerceix segons un control auditiu similar al del director respecte a una orquestra. No s'ha d'oblidar que l'instrumentista

lliura, per la proximitat amb el seu focus acústic, un equilibri de so propi de la seva situació d'auditor. De vegades, un oïdor més distant pot, d'acord a les condicions de l'entorn acústic, suggerir altres dimensions per aquest so.

En la música, una part del fluir discursiu, d'ordre sintàctic, depèn de Timbre-Articulació-Espai. La composició tradicional, en donar la importància central a Durada-Alçada-Intensitat, encara en rigorosa escriptura proposa una guia per a l'obtenció d'un total de relacions sonores controlables des d'un punt equidistant dels focus de so.

En el cas especial de la música electroacústica, cada obra mereix una adaptació rigorosa a cada espai, tenint en compte que el compositor ha exercit el paper de director: ha seleccionat, d'acord a la seva oïda i als seus mitjans tècnics, l'equilibri ideal per a la sintaxi proposada. Aquí torna a tenir un paper important el procés d'analogia entre projecte acústic i maneig instrumental del laboratori de so.

Gabriel Brncic

Nota de l'autor

L'extensió i l'interès d'aquests temes només permet, de moment, apuntar, en una forma parcial, diversos, extractes d'un text complet.

Consideracions sobre la Música Electroacústica

Per al músic (especialment si és compositor) res del que afecta l'oïda com a so organitzat no pot ser-li indiferent. Per tant, és indubtable que li han d'interessar les grans possibilitats que en aquest sentit ens ofereix la música electrònica.

Des de mitjan el nostre segle, els avenços tecnològics en el camp de l'electro-acústica (que han permès dominar l'anàlisi, formació i reproducció dels sons) s'han experimentat musicalment en dues direccions principals:

1^a.- la que basa el material sonor en la combinació i juxtaposició de sons elementals produïts electrònicament, i

2^a.- la que manipula tota mena de material sònic complex i el modula per mitjans electrònics o mecànics (p. ex., filtres i variacions de velocitat entre altres procediments propis de la música anomenada "concreta").

A més d'aquestes dues branques, se'n practica una tercera, en la qual coexisteixen

les dues modalitats esmentades, i una quarta, de caràcter mixt, caracteritzada per l'ús combinat de les anteriors, juntament amb sons vocals o instrumentals produïts *in vivo* (p. ex., solistes o conjunts instrumentals i vocals, acompanyats amb música emesa amb cinta magnètica i altaveus).

Com a conseqüència de poder fixar i reproduir amb exactitud totes les característiques dels sons en altura, timbre, intensitat i duració, s'ha creat la possibilitat de produir nous timbres i desenvolupar la mètrica, la rítmica i la dinàmica fins a uns límits que seria impossible d'atènyer amb els instruments i els mitjans tradicionals.

D'altra banda, el perfeccionament dels ordinadors ha permès també d'operar sobre la combinació i l'estructuració dels sons, i fins i tot sobre el propi procés creatiu, a base de programar la successió i les característiques dels esdeveniments sònics de forma rectificable pel compositor que els hagi planejat.

ALMACENES
DE MÚSICA

new-phono

PIANOS • ORGUES • VIOLINS
VIOLONCELS • CONTRABAIXOS
NOUS I D'OCASIÓ

Estudi i concert
SERVEI TÈCNIC PROPI

FACILITATS DE PAGAMENT
FINS A 60 MESOS

Ample, 24, 26, 35, 37, 37 bis. i 53
Telèfons: 3151361-3152561-3151204

BARCELONA

Ara bé; aquestes possibilitats, teòricament il·limitades, són pràcticament bastant restringides, en el cas de la música purament electrònica, per la fredor i deshumanització que sovint es desprèn de la mateixa qualitat mecànica dels sons.

La música concreta, en canvi, té una qualitat molt més viva, per la pròpia procedència del material sònic que manipula, i permet obtenir excel·lents efectes i contrastos auditius, tot i que la diversitat real és bastant inferior a la teòrica.

L'associació de la música en viu amb la música concreta és força efectiva. I, en general, crec que resulta especialment positiva la seva aplicació a l'escena, la ràdio, el cinema i la TV. En el cas de la música de concert, crec que s'ha d'evitar usar-la per a produir efectes que ja es puguin obtenir dels conjunts instrumentals i vocals que hi intervenen normalment. Allò que cal és crear noves estructures i textures, irreproduïbles amb els instruments normals.

Finalment, cal remarcar que la reno-

vació dels instruments productors de sons sempre influeix beneficiosament en la concepció de nous camins aplicables a la composició amb instruments tradicionals, no solament per a obtenir nous efectes sonors, sinó també en la invenció de noves estructures i textures i en la mateixa forma de compondre.

Joaquim Homs

La Música Electroacústica a Catalunya



Equipament electroacústic en un concert.

Amb el nom de música electroacústica s'apleguen, avui, diversos corrents musicals que responen a una disparitat de filosofies i de tecnologies, però que presenten un comú denominador: la difusió a través del mitjà electroacústic anomenat altaveu. Pierre Schaeffer va establir-ne la primera pedra en crear, el 1948, el "Club d'Essai", de la Ràdio Francesa, on va presentar la seva composició *Étude aux Chemins de Fer*. Amb això establí el concepte de "Música Concreta", una música que parteix d'objectes sonors; és a dir, d'elements sonors existents en el medi ambient, els quals són captats per un micròfon, enregistrats (aleshores, en el disc) i modificats amb mitjans mecànics (variació de velocitat) o elèctrics (filtres).

Meyer-Epler iniciaria, a Bonn, el 1951, les seves experiències electròniques pures, amb els seus "Klangmodelle" (models sonors), i als estudis de la NWDR, de Colònia, naixerien les primeres composicions de Beyer i Eimert, *Klang im unbegrenzten Raum* (So en l'espai il·limitat), les quals utilitzaren com a font sonora generadors electrònics de so, amb gravació directa sobre magnetòfon. Al mateix temps, amb els primers experiments de Vladimir Ussachevsky, a la Universitat de Colúmbia, s'iniciaria a Nova York la "tape musik" (música en cinta magnetofònica). Els primers assaigs d'aquesta modalitat, *Transposition, Reverberation, Experiment, Composition i Underwater Valse* (Vals sota l'aigua), utilitzaren el magnetòfon com a manipulador i transformador del so prèviament gravat amb micròfon.

Els primers ecos de la música electroacústica van arribar a Barcelona, l'any 1954, per la iniciativa del "Club 49", que va patrocinar, amb l'Institut Francès de Barcelona, un concert del "Club d'Essai" a la Cúpula del Coliseum. També, a la casa Bartomeu, de Pedralbes, s'oferí la integral de *Orphée* 53, de Schaeffer i Henry. El 1957, Joa-

quim Homs va presentar al "Club 49" els primers discs de música electrònica editats per la "Deutsche Gramophon", amb obres d'Eimert i Stockhausen, i això fou el precedent d'una ulterior difusió del mitjà, a través de la xarxa de Jovenuts Musicals, de la mà d'Andrés Lewin-Richter. Durant la temporada 1958/1959, el "Club 49", una altra vegada, promouria la vinguda de Gyorgy Ligeti per parlar-nos, des de l'Auditori de Ràdio Barcelona, sobre la seva obra *Articulacions*.

Finalment, el primer contacte dels mitjans musicals electroacústics amb el gran públic de Barcelona tingué lloc en ocasió de l'esplèndida actuació, el setembre de 1959, al Palau de la Música Catalana, del "Théâtre de Danse", de París, dirigit per Maurice Béjart, amb els ballets *Eurydice*, *Arcane II* i *Symphonie pour un homme seul*, basats en música concreta de Pierre Henry.

Els inicis de la producció electroacústica a l'Estat espanyol parteixen d'alguns muntatges per a curts cinematogràfics, deguts a Luis de Pablo (*A través de San Sebastián*) i a Cristóbal Halffter, amb la seva música per a instruments i banda per a *A las cinco de la tarde*. Juan Hidalgo fou el primer espanyol que es familiaritzà amb el mitjà electroacústic, en realitzar el seu *Étude de Stage* (1961) al "Groupe de Recherches Musicals", de París.

A Barcelona, Josep M^a Mestres-Quadreny realitzà els primers intents a l'estudi d'una casa discogràfica, en crear *Oxo* (1963). Després, realitzaria *Peça per a serra mecànica*, com a fons musical per a una escultura de Moisès Villèlia, la cinta per al *Concert per a representar* (1964) i, finalment, una sèrie d'experiències electroacústiques en viu, com la utilització de micròfons de contacte sobre algunes cordes del piano, per a la *Suite Bufo* (1966), i la reproducció canònica i realimentada amb tres magnetòfons d'una interpretació instrumental, en els *Tres canons en homenatge a Galileu* (1965).

L'any 1966 va ser creat, a Madrid, el primer laboratori de música electroacústica, Alea, dirigit per Luis de Pablo i finançat inicialment per Huarte; la seva època daurada fou el període 1967/1970, fins que van cessar les seves activitats en ésser desmantellat, el 1967, per manca de renovació i de nous recursos.

El retorn d'Andrés Lewin-Richter, a finals del 1966, després de treballar amb Ussachevsky i Davidovsky des del 1962, al Columbia Princeton Electronic Musik Center, de Nova York, on realitzà les seves primeres composicions, féu cristallitzar la idea de la creació a Barcelona d'un laboratori de música electroacústica, amb mancomunitat d'esforços amb Mestres-Quadreny. Així nasqué l'anomenat Laboratori de Música Electrònica de Barcelona, que inicià les seves activitats el 1968, per a crear l'espai sonor "Formica" a l'Hogarhotel i de la música

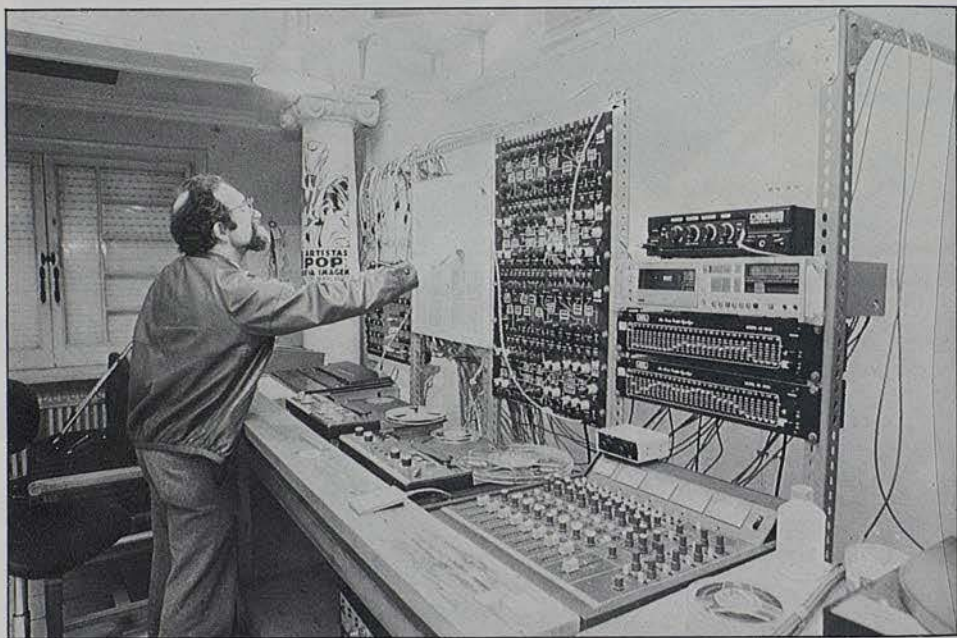
d'escena per al Teatre Nacional, de Barcelona, destinada als muntatges per a *Los Delfines*, de Jaime Salom, i *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega.

Els mitjans amb què comptava aquell estudi eren molt reduïts: magnetòfons, oscil·ladors, mescladors i reverberació, augmentats posteriorment amb un sintetitzador. Aquestes limitacions, però, van permetre la creació d'obres com: *El taller de Teresa Codina* (1973), de Mestres-Quadreny; *Acció O*, sobre una idea de Frederic Amat i coreografia de Cesc Gelabert; i *Seqüència I* per a percussió i cinta, de Lewin-Richter, comissionada per les Olimpíades de Munic del 1972.

S'integraren al grup, l'any 1974, Rosa M^a Quinto, en qualitat de gerent, i el

ampli: introducció a la música electroacústica, "multimedia", creació de nous equips electrònics (a càrrec de L. Callejo), conjuntament amb altres experiències musicals, com la utilització d'ordinadors a nivell de composició (a cura de J. M^a Mestres-Quadreny) i la generació de música per mitjans informàtics, microprocessadors i miniordinadors.

El llençament públic de "Phonos" va tenir lloc el 16 d'octubre de 1976, per iniciativa d'Antoni Sàbat, qui el féu participar al Festival Internacional de Música de Barcelona, en un concert que tingué lloc a la Fundació Miró, sota el nom genèric d'"Espais Sonors", amb ambientació musical del *Stokos IV*, creat per L. Callejo. Igualment, s'hi estrenaren obres de Llorenç Balsach (amb veu),



Seu de Phonos.

compositor especialitzat en electrònica i informàtica, Lluís Callejo. Se'n derivà la creació de "Phonos S. A.", una societat que inclouria el Laboratori Phonos, el qual s'establí en una torre de Sarrià, a partir del maig del 1975, coincidint amb la vinguda de Gabriel Brncic, un compositor xilè que havia estat director del Laboratori Municipal de Buenos Aires i que havia rebut la formació a l'"Instituto di Tella", d'aquella ciutat. Des d'aleshores, i sota el guiatge pedagògic de Brncic, s'han format progressivament noves generacions de compositors, particularment joves, interessats en aquest mitjà, els quals han trobat a "Phonos" el lloc més idoni per a ampliar llurs coneixements.

L'objectiu inicial de "Phonos" és molt

Lluís Callejo (amb oboè), Eduardo Polonio, Andrés Lewin-Richter (amb guitarra elèctrica i percussió), Josep M^a Mestres-Quadreny (amb viola i percussió), Javier Navarrete, Anna Bofill (amb percussió) i Gabriel Brncic (amb viola i percussió).

Des d'aleshores i en tant que grup, "Phonos" ha participat en nombroses manifestacions (Bourgues, Como, Conca, Seül) i les seves creacions han estat difoses àmpliament a nivell internacional. El grup estimula la creació dels compositors, per mitjà d'audicions anyals a la Fundació Miró, de la creació de beques, amb el suport de la Generalitat de Catalunya, etc. Paral·lelament, porta a terme una labor pedagògica exterior, a cura de Brncic (Escola Zeleste, Centre

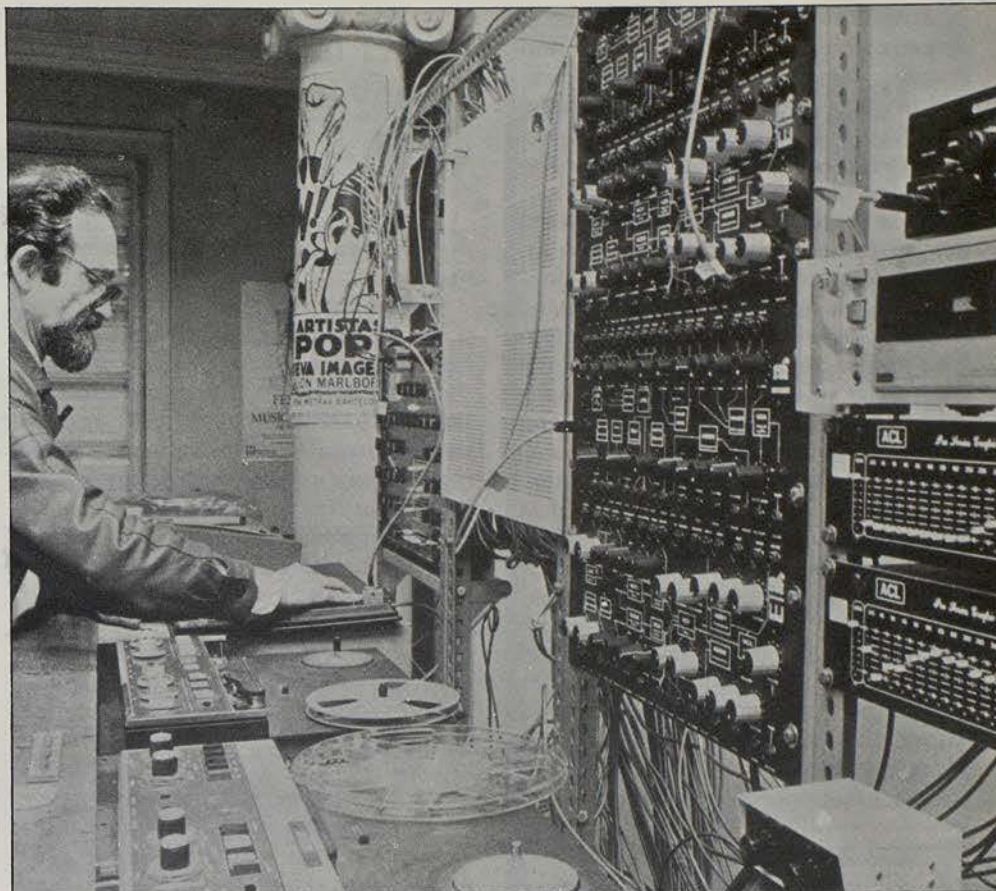
de l'Hospitalet, Conservatori de València i Sevilla, etc.) i de Lewin-Richter (curs al Conservatori de Barcelona, 1982/1983).

El Servei de Música del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, l'any 1983 va establir un programa d'ajuda, extensible en principi fins al 1985, amb la finalitat d'ampliar l'equipament del Laboratori Phonos (avui emmarcat a "Phonos Fundació Privada", creada el juliol de 1982, la qual ja permet una gran resposta a nivell analògic i prepara la seva expansió digital).

En els escassos anys d'existència del Laboratori Phonos, els horitzons se li van obrint progressivament. Paral·lelament, es va forjant un reconeixement internacional (amb la difusió de les seves obres) i un reconeixement nacional, ja que molts compositors de Catalunya i de la resta de la geografia espanyola —i fins i tot algun compositor estranger— vénen a treballar al nostre centre, que els ofereix un mitjà obert, sense estètiques preconcebudes, disposat per a noves idees i amb voluntat de col·laboració amb altres corrents artístics.

Això, sense renunciar mai al seu esperit d'independència.

Andrés Lewin-Richter



Laboratori Phonos: una referència fonamental

La creació, l'any 1974, del Laboratori Electroacústic Phonos, constitueix una referència molt important en la història d'aquest tipus de música, no sols a Catalunya sinó també arreu de l'Estat espanyol. Els artífexs d'aquesta iniciativa són Josep Maria Mestres Quadreny, Andrés Lewin-Richter i Lluís Callejo, als quals ben aviat s'hi afegí Gabriel Brncic.

"Nasqué com a societat anònima" —ens diuen—. "Perquè en aquells moments era la manera més ràpida de constituir una societat, encara que, de fet, la nostra tenia una clara voluntat cultural i estava el marge de cap dimensió especulativa de tipus econòmic".

L'any 1982 es convertí en Fundació, fórmula jurídica que responia molt més exactament a la identitat de Phonos. En principi, els propis fundadors eren els seus exclusius sostenidors econòmics. Últimament, compta amb un conveni amb la Generalitat pel que fa a l'adquisició d'equipament. Phonos és, en aquests

moments, el laboratori electroacústic més important d'Espanya, ja que l'altre que existeix, el de Conca, no té secció pedagògica. Pels seus locals, hi passen alumnes d'arreu de l'Estat i també de fora, i hi tenen lloc cursos de forma regular. També hi assisteixen compositors que hi cerquen algun tipus d'assistència tècnica. Membres de Phonos donen cursos d'iniciació a diversos indrets d'Espanya —Sevilla, València— lligats als respectius Conservatoris, així com també al Conservatori Municipal de Barcelona. En aquests moments, hi ha un alumne israelià que treballa al Laboratori, i un ex-alumne, José Manuel Berenguer, és al laboratori de Bruges —França— on realitza tasques pedagògiques.

En principi, el Laboratori era només analògic. Tots els sons es transformen a través de procediments electrònics, sense cap funció de càlcul. Ara, més recentment, s'hi ha començat a treballar amb ordinador i s'hi comencen a donar cursos de programació. És un dels pocs

llocs d'Europa on se'n fan. Tanmateix, el Laboratori permet programar, però no està implementat per a compondre. Ben aviat es disposarà d'un perifèric que permetrà dirigir l'equip analògic de l'ordinador.

Phonos no sols treballa portes endins, sinó també portes enfora. Així, cal recordar el doble concert que presentà a l'últim Festival de Música de Barcelona, el passat mes d'octubre. És una de les tantes referències de la seva tasca de projecció de la música electroacústica.

La primera tigué lloc en el mateix Festival barceloní, l'any 1977. El 1983 va prendre part al Festival de Como, dedicat a les Escoles Europees de Música.

Composició electroacústica: aproximació a un nou concepte

Un cop situada la realitat històrica de Phonos, cal parlar del món estètic al qual serveix. Surt el terme *atzar*. Callejo,

Mestres Quadreny i Lewin-Richter deixen clar que, si apareixen notes inesperades, es que hom no domina l'ordinador i que això no s'ha de confondre amb el fer produir notes per atzar.

"Es pot crear un atzar dirigit, i aleshores poden realitzar-se textures a l'atzar. La nota importa poc; allò que importa són les textures enteses com a massa sonora", comenten. "L'ordinador", continuen, "pot fer programes d'ús general que es poden completar i usar de la manera pròpia de cada compositor. Es pot programar una forma sonata, es poden programar també, per exemple, sonates de Schubert o, fins i tot, una simfonia de Beethoven que no sigui cap de les nou. Però, és clar", remarquen, "no val la pena de fer un programa, per això".

Exposen, a continuació, el tema de fins a quin punt la composició electroacústica i amb ordinador pot confondre segons quins termes, com per exemple el de la maduresa professional del compositor. Fins a quin punt, en definitiva i emprant aquests recursos, pot esdevenir compositor sense posseir autèntica professionalitat i ofici com a tal.

"Cal que el compositor s'apropi a la música des d'una perspectiva diferent"

— Mira, diu Lewin-Richter— Aquí hi ha dos tipus de compositors. Els alumnes de Soler i els de Brncic. Corresponen a dues formes de tècniques, encara que Brncic també ensenya harmonia i contrapunt. Per treballar sobre la tècnica electroacústica no es condiciona cap plantejament de tipus estètic.

— Bé —insistim—, sense coneixements d'harmonia ¿es pot treballar, la composició, per mitjans electroacústics?

Novament és Lewin-Richter qui respon:

— Sí, es pot fer —ens diu de forma clara.

Aquí es produeix una discrepància de Callejo, que després ampliarem.

— Insisteixo que sí, però cal que el compositor s'apropi a la música des d'una perspectiva diferent. Ha de tenir una passió per la tècnica i ha de tenir una sensibilitat musical. Nosaltres hem presentat un projecte a l'Ajuntament, de cara a alumnes de 7è i 8è d'EGB. Hi ha nois els quals, a base d'habilitats manuals, se'ls poden ensenyar les tècniques electroacústiques i poden crear treballs sense definir, però amb resultats musicals; o desvetllar inquietuds artístiques que poden derivar cap a un aprofundiment tècnic o cap a la teoria de la música. Aquest fenomen es dona molt en el "pop". Hi ha gent que sap tocar un instrument sense llegir notes. Molts d'ells

Potser no caldrà ensenyar contrapunt i fuga

ingressen en conjunts i després estudien música".

Callejo intervé, ara.

— Jo discrepava quan deies que no calien coneixements musicals; però, quan has parlat de posseir una sensibilitat, ja m'has convençut més. Mira, si ara no s'ensenya l'Ars Antiqua es pot esperar que, d'aquí a uns quants anys, no s'ensenyi contrapunt o fuga. S'estan desenvolupant noves harmonies. Aquesta música electroacústica ha alliberat una sèrie de principis que no agraden als compositors tradicionals. En treballar l'electroacústica s'han descobert nous principis físics de la música, i s'ha derivat cap a fenòmens de la psicoacústica. Hi ha fenòmens que atreuen o repel·leixen al cos. El fet de produir música amb potents mitjans electroacústics permet descobrir fenòmens que poden crear una emotivitat i uns estats d'ànim o ambientals que, potser, un instrument sol no pot produir. Primer, hi ha la música; i després, els fenòmens de comunicació musical.

Aquí comencem a interessar-nos pel que s'estudia a fora sobre la psicoacústica, que obre camps nous. L'estudi de la percepció musical obres noves perspectives que es poden descobrir gràcies als mitjans informàtics i electroacústics. Fa anys que no es podien percebre.

Lewin-Richter afegeix:

— Hi ha fórmules molt simples, a la música barroca, que es van repetint i que, a la gent, els agrada, les recorden. Eren músics que tenien un ofici i que oferien al públic allò que sabien que els agradava. Això mateix fan els "Rockers". I tots els principis musicals, totes les fórmules, són aplicables a l'electroacústica perquè és un mitjà, no una filosofia de creació.

— A mi, els mitjans electroacústics, i els informàtics, —assenyala Callejo— em permeten de realitzar idees musicals que mai no hauria pogut desenvolupar; i, a més, em permeten també d'escollar l'obra mentre componc, cosa que no passa amb la composició tradicional, en què el músic ha d'esperar l'estrena. Jo puc fer com un arquitecte que tingui un joc de construcció que li ajudés a veure la seva obra prefigurada.

Abordem finalment un altre aspecte. El de la potenciació dels recursos sonors dels instruments, un camp important i que s'inscriu també en aquest món.

Phonos, té en aquests moments, com a projectes més immediats, completar el seu equipament a partir del conveni subscrit amb la Generalitat. És un conveni per tres anys, dels quals se n'ha complert un, i que ha de portar a una



CAMPUS MUSICAL / 85

II CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL Torroella de Montgrí (Costa Brava)

Director: Radu Aldulescu
Secretari tècnic: Josep Lloret
Organitza:
Jovenuts Musicals de Torroella de Montgrí
i Secretariat de Joves Músics de Catalunya

JULIOL-AGOST 1985

24 / 7

JEAN-PIERRE RAMPAL Paris
flauta

15-31 / 8

MARIA CURCIO Londres
piano

GONÇAL COMELLAS Madrid
violí

FELIX ANDRIEVSKY Londres
violí

DINO ASCIOLLA Roma
viola i música de cambra

RADU ALDULESCU Roma
violoncel

JULIAN JACOBSON Londres
música de cambra

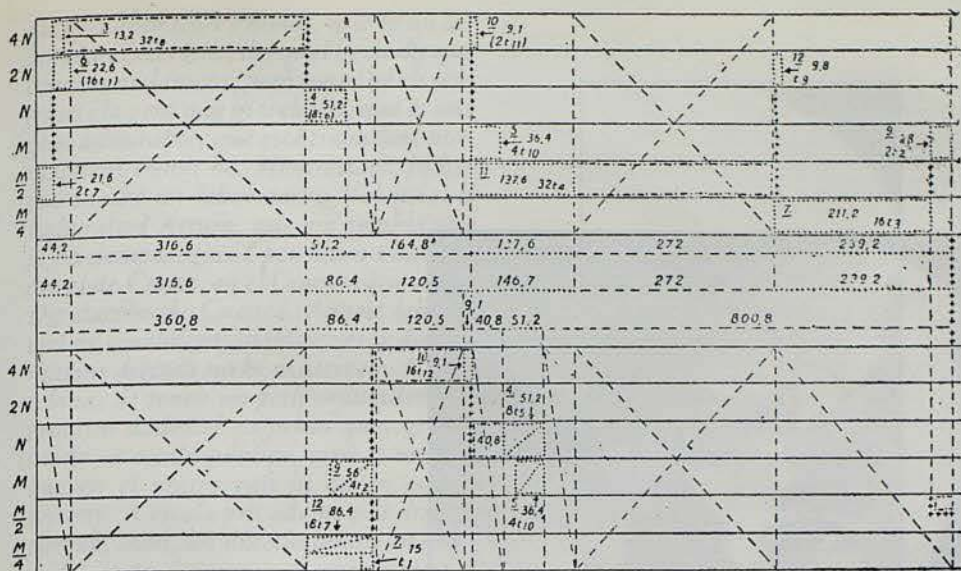
19-31 / 8

FRANCO PETRACCHI Roma
contrabaix

5è Festival Internacional de Música

12.7 Narciso Yepes, Nicanor Zabaleta •
13.7 Coral Càrmina i "Collegium Musicum" de Catalunya • 19.7 Camerata Lysy, Jeremy Menuhin • 20.7 Camerata Lysy, Alberto Lysy, Hu-Kun, MiKyung Lee, Antonio Lysy • 25.7 Jean-Pierre Rampal, Radu Aldulescu, Miquel Farré • 26.7 The Guildhall String Ensemble of London, Jean-Pierre Rampal • 2.8 Montserrat Alavedra, Àngel Soler • 3.8 Septimí de l'Orquestra Simfònica d'Euskadi • 9.8 Cor i Orquestra J.S. Bach de Darmstadt • 10.8 Gonçal Comellas, Josep M.^a Colom • 16.8 Orquestra de Cambra Franz Liszt de Budapest, Radu Aldulescu • 23.8 Gonçal Comellas, Dino Asciolla, Radu Aldulescu, Franco Petracchi, Julian Jacobson • 30.8 Dimitri Sitkovetsky, Mischa Maisky, Gerard Caussé.

Informació:
Jovenuts Musicals. Ap. 70
Torroella de Montgrí
Oficina Municipal de Turisme
Tel. (972) 75 89 10



Etude I de Pierre Boulez.

superior implementació de l'ordinador, a disposar de més equips analògics, a renovar una part del material, etc.

Un altre projecte important és el trasllat del Laboratori a la Fundació Miró. La idea és tenir, allí, un estudi principal i un estudi secundari, amb sala pedagògica i de gravació multi-ús. Es pretén de fer un concert amb l'esmentada Fundació.

Pel que fa a la projecció artística, Phonos prendrà part a les Jornades de Música Contemporània, que tindran lloc a Barcelona el mes de setembre, i el més d'octubre pendrà part a Europàlia, a Brussel·les, invitats pel Comisionat espanyol.

Quan tractem del tema de la resistència que, entre el públic, ofereix l'obra

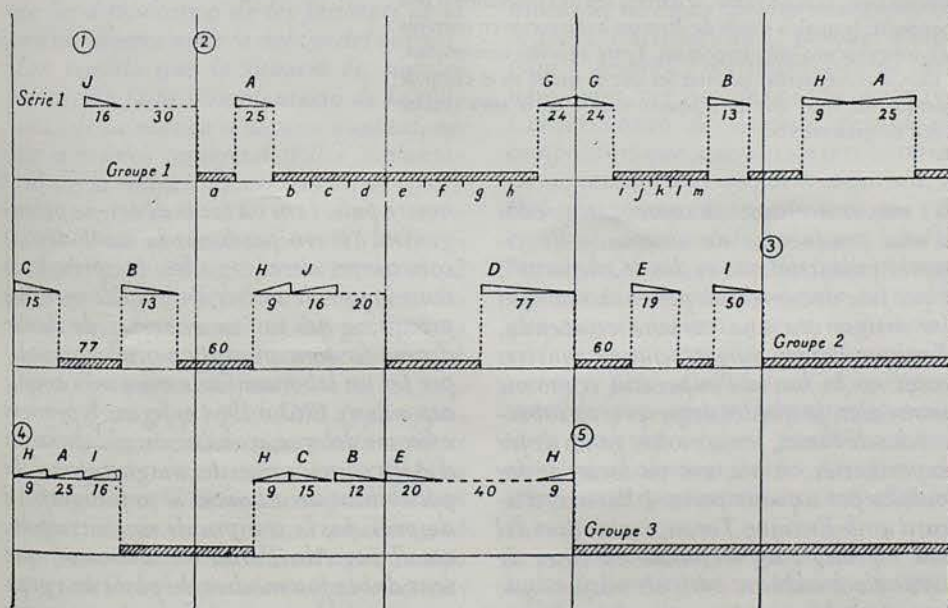
que sorgeix a través d'aquests procediments, Callejo assenyala:

— Nosaltres polaritzem un interès vague per quelcom que no se sap ben bé que pot ser, segons molts. Hi ha el jove que fa la música rock i que s'interessa per la música electroacústica; hi ha alguns espectadors del Palau que també hi senten alguna curiositat. Estem condensant tots aquests interessos. Des de sempre, tots els compositors han fet música per als mitjans de llur època.

Per la seva part, Lewin-Richter afegeix:

— Nosaltres representem un grup d'avantguarda, mentre que els no electroacústics són tradicionals.

Comellas



Antiphonie: 2 parties alternées par opposition ① séquences (A) à (J) notes complexes de la série 1 partie supérieure (a) à (m) tronçons des groupes (////) " inférieure ▽ note endroit ▽ note rétrogradée ---silences 16 - 30 - 25 durée en cms. unité de temps à 60 cm: f

Antiphonie de Pierre Henry.

PRIMER CICLE DE DIUMÚSICA'85 DIUMENGES MUSICALS

Abril

21/MÒNICA PONS (piano)
Obres de P. A. Soler, Haendel, Bach,
Chopin, Debussy i Mompou.

28/JAUME FRANCESCH (violí)
MARY RUIZ CASAUX (piano)
Obres de Haendel, Turina i Grieg.

Maig

5/IÑAKI FRESÁN (baríton)
MANUEL CABERO (piano)
Obres de Caldara, Da Luca, Durante,
Mozart, De la Torre, Donostia,
Obradors i Remacha.

12/GRUP BARTÓK
Obres de Cervelló, Olives, Messiaen.

19/ANNA MARIA CARDONA (piano)
Obres de Beethoven, Prokofiev,
Pueyo, Ravel i Chopin.

26/CARME BUSTAMANTE (Soprano)
MANUEL GARCÍA MORANTE
(piano)
Obres de Mozart, Strauss, Respighi,
Debussy i Ravel.

Juny

2/ASSUMPCIÓ MONER (piano)
Obres d'Albéniz, Scarlatti, Beethoven,
Rachmaninov, Falla i Liszt.

9/NÉSTOR EIDLER (violí)
MARK FRIEDHOFF (violoncel)
EULÀLIA SOLÉ (piano)
Obres de Mozart, Soler i Schubert.

DIUMENGES
A LES 6 DE LA TARDA
DEL 27 DE GENER
AL 9 DE JUNY DE 1985
AL CASA DEL METGE
VIA LAIETANA 31

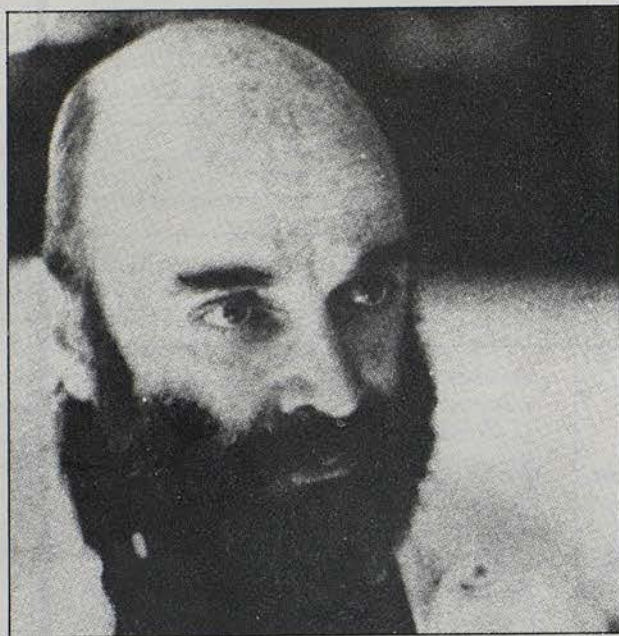
INFORMACIÓ:
JOVENTUTS MUSICALS
PAU CLARIS 139
TELS. 215 36 57 I 215 29 18



Joventuts Musicals
de Barcelona



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Luis de Pablo

Visió des de fora de l'àmbit català

El compositor basc, Luis de Pablo, té darrera seu una trajectòria d'una gran conseqüència, la qual, a través de diverses immersions en corrents estètics, ha configurat una obra important. Entre aquestes immersions, sempre en línia d'avantguarda, cal citar les que se situen en el camp de l'electroacústica. La visió que té d'aquest món i de la seva realitat espanyola és d'un gran interès.

— Senyor Luis de Pablo. Per a conèixer una mica la situació de la música electroacústica a Espanya ara mateix, ens agradaria que ens fes, primer, una mica d'història.

— La música electroacústica requereix de certs mitjans tècnics que tenen un desenvolupament; això va suposar que, automàticament, s'havia de buscar algú que pagués aquest mitjans. No és que la música electroacústica sigui particularment cara; és molt més barata que una orquestra, per descomptat. Però també, per a tocar música d'orquestra, fa falta una orquestra i algú que la pagui. Amb l'electroacústica va passar igual. La música electroacústica va néixer, crec jo, a finals dels anys cinquanta o principis dels seixanta. (Això és una informació meua i com a tal la dono; és a dir, pot haver-hi altres persones que diguin que, en altres llocs, va començar abans.) Però, segons

les meves notícies, va començar a redós d'una productora de cinema —de cinema industrial que es diu "Cinecorto", i que feia documentals per encàrrec. Qui ho dirigia era una persona estupenda, Enrique Torán, qui, atès que en aquestes coses no hi havia l'imperatiu econòmic immediat, ja que les despeses eren cobertes des de l'inici, tenia moltes ganes de fer experiències. A mi, em va tocar de fer música per aquests curts. I llavors, d'acord amb Enrique Torán, i molt dins del seu esperit, vaig treballar en coses de tipus electroacústic amb els mitjans que em van donar. Aquests mitjans eren bàsicament concretistes; és a dir, sorolls i sons naturals gravats, transformats de mil maneres en un estudi de gravació. I el resultat era una cinta que servia per a sonoritzar una pel·lícula. Penso que aquests foren els primers exemples, un pèl prehistòrics, d'aquesta música en el

nostre país, i em va tocar de ser-ne protagonista (si em perdoneu la immodèstia) com tantes altres vegades. Després, vaig tenir la sort de trobar un grup de mecenes privats, a qui no va importar de donar diners (a fons perdut, per descomptat) per fer un laboratori una mica més ampli; cap a l'any 1963 o 1964 es feren els primers esbossos del que acabà essent el laboratori d'Alea: una sèrie de magnetòfons, la possibilitat de dibuixar el so fotogràfic, i després, ja, la compra de sintetitzadors, etc. I per Alea, amb un laboratori que sens dubte fou modest, hi passà una gran quantitat de gent, àdhuc gent que no eren compositors, tot s'ha de dir; hi passà, per exemple, un pintor com Sempere, a qui va interessar en un determinat moment treballar amb sons electroacústics. Alea va desaparèixer, si no ho recordo malament, l'any 1973.

Mentrestant a Barcelona s'havia fun-

dat pel Laboratori Phonos, que és un laboratori excel·lent, del qual he de dir que coneixo malament, però conec bé els seus fruits i la gent que hi treballa, que és una gent admirable, que està treballant normalment i molt bé. Mentrestant, hi ha gué també un laboratori a València, el Laboratori Actum, que em sembla que ja ha desaparegut. I per últim s'ha fundat el de Conca, en el Conservatori de la Diputació de Cuenca. Aquest laboratori és igualment analògic; és a dir, els mitjans digitals no hi existeixen. A Barcelona, sí: tenen un petit ordinador que processa dades. I jo penso que, grosso modo, a escala pública, això és tot allò que en el nostre país hi ha en aquest terreny. A escala privada no puc dir-ho, perquè, avui, un sintetitzador i un ordinador es quelcom que, si una persona té diners, pot comprar i tenir a casa; i això, naturalment no ho sé.

La situació de la música electroacústica, i les seves perllongacions avui, en aquest terreny de la informàtica, són, al nostre país, absolutament, a les beceroles; és una cosa molt petitona... Però, per què ens hem d'enganyar? No passa el mateix amb les orquestres, amb els cors, amb els conjunts de cambra? Per què la música electrònica en seria una excepció? Jo penso que es troba dins de l'escassetat generalitzada que un determinat tipus de música pateix en el nostre país; en aquest sentit, dir que la música electroacústica està poc protegida en el nostre país, és com dir que ara mateix és un quart d'una: només cal mirar el rellotge! O sigui, penso que això és la situació generalitzada de la música, no la contemporània, de la música en general, en el nostre país. En aquest sentit, no m'interessa de perdre ni cinc minuts parlant de les dificultats o de les facilitats de la música nostra ni de la del veí del davant. Em sembla que la situació és, simplement, de falta d'implantació de la música, de la música d'alguna qualitat, no de la música comercial. Falta implantació de la música de creació en el nostre país; això és tot.

— Dius que la situació està a les beceroles. Per què els mitjans eren escassos? Per què la vida productiva d'aquests laboratoris fou curta? O bé per què va faltar informació de fora per saber què fer amb aquests mitjans?

— A un grup significatiu de compositors espanyols, els mitjans electroacústics els han interessat molt. No em fa falta donar noms; i aquests compositors han hagut de marxar fora, treballar una temporada a París o allà on sigui. Ja saps que, de laboratoris de música electroacústica, n'hi ha a tot arreu del món civilitzat: a balquena! És un mitjà trivial, avui, d'obtenció de so. Penso que no és per falta d'informació, sinó que, un cop més, de la mateixa manera que el nostre país té una vida musical molt petita i molt provinciana respecte a la resta del món occidental, els mals vénen, evident-



ment, perquè les persones que han tingut capacitat decisòria de dir sí o no a certes coses nosabien res de res de tot això.

— I els lleugers cops d'ull bons, com el de la Diputació de Cuenca —que es un estament oficial— i crea un laboratori, què representa per als compositors espanyols? Tu acabes de refer la teva obra *We a Conca*. Com és aquest laboratori? Està prou dotat? Què s'ha de fer en aquest laboratori?

— Això que s'hi està fent; això és: uns cursets d'informació per als joves compositors que no estan familiaritzats amb els mitjans electroacústics, perquè n'estiguin; i després, l'oferiment amable i generosíssim, per part de la Diputació i el Conservatorio de Cuenca, perquè els compositors que ja tenim un cert historial en aquest terreny puguem anar allí, a treballar, quan ens sembli; això que s'hi està fent, exactament. I si aquest laboratori no ha tingut, potser, les conseqüències definitives o àmplies que seria desitjable que tingués, jo crec que es únicament i exclusivament perquè té molt poc temps de rodatge; però, d'aquí a uns anys, és presumible que aquest laboratori funcionarà molt bé i haurà produït un bon nombre d'obres notables per part de compositors que s'interessen a treballar-hi; és evident.

— Els cursets van a suplir un dels buits de l'ensenyament oficial; s'aconseguirà, amb ells, una més ràpida difusió de la música electroacústica a Espanya?

— Penso que sí. Allò que, de totes maneres, és evident que farà falta a Conca, o a qualsevol altre centre —això, a Barcelona ho han fet molt bé, tot s'ha de dir—, es ser internacional. Un centre d'aquests ha de ser internacional; ha de

comptar amb la presència de compositors i d'alumnes de tot el món; oferir borses d'estudis o facilitats d'entrada; fer encàrrecs a una sèrie de compositors, els uns representatius, ja amb un historial, i altres que comencin perquè aquest centre tingui totes les conseqüències que són necessàries. Així funciona el laboratori de Bourges, el de Lieja, el d'IRCAM, a París, i els de Niça, de Marsella, de Bordeus; estic cenyint-me únicament i exclusivament a França, com pots veure; podria continuar igualment amb altres països. És absolutament necessari obrir-se al món sencer.

— Fins ara hem parlat només de creació de música electroacústica. Si aquesta es generalitza, necessitarà un aparador on mostrar-se, o no?

— Una producció de música electroacústica requereix inevitablement una plataforma de difusió del que s'hagi fet. Qualsevol centre de creació té dos camins. Primer, buscar la manera de fer un festival, o un equivalent, d'allò que s'hi ha produït; i si no el pot fer, perquè pot ser que no tingui mitjans, arribar a un acord amb algun mitjà de difusió ja establert, sigui la ràdio o el que sigui (però, normalment, la ràdio o la televisió), en virtut del qual, un cop cada any, un cop al mes, un cop cada ics temps, se'n faci una manifestació regular, de qualitat i internacional (per descomptat, internacional), que presenti el fet en gran escala. Penso que s'ha de córrer clarament el risc (i més en un país tan oblidat com és el nostre) de fer una labor important, molt important fins i tot, i que aquesta labor no es conegui malament i tard. Et puc dir que (per citar el mateix exemple) a Bourges, el laboratori fa cada any un concurs internacional electroacústic, on van compositors de, literalment, tot el món. Jo hi he estat jurat un cop, i ho torno a ser aquest any, i et puc dir que hi va gent des d'Àustràlia al Japó, passant per Txecoslovàquia i acabant pels Estats Units. Bé, tot això es fa com una gran operació de difusió, en la qual fins i tot hi ha implicada Radio Nacional de España, la qual és a la llista de col·laboradors. Fer això és absolutament necessari, perquè, si no es fa una labor meritisima i molt esforcada, pot quedar en quelcom que coneix únicament un grup d'amics, i això seria lamentable. És molt senzill; això és molt simple de fer.

— Però no es fa.

— Es farà. Jo penso que es farà, perquè és molt evident que és necessari. Avui no es fa, primer, perquè no hi ha tants llocs a Espanya on es faci música electroacústica. Ara com ara, de manera pública, únicament són dos: Barcelona (Phonos) i Conca (el Conservatori). Per a un futur, es parla del Conservatorio de Madrid, es parla del Conservatorio de Vitoria, es parla de Granada, es parla de molts llocs... Què en sortirà, de tot això? Jo no ho sé, ni en tinc cap idea.

Joaquín Turina

El "SIEGFRIED" d'una temporada de transició

Enguany, al Liceu es té la sensació de viure una temporada amb aires de transició. Transició o pont entre recents aspiracions a la gran producció i temps que semblen anunciar inevitables austeritats. Aquest *Siegfried* ha estat exactament això mateix, una representació important, a mig camí entre un retorn rutinari del repertori i l'autèntica producció que, per altra banda, ha estat a punt d'assolir-se. Hi havia una palpable expectativa per aquest *Siegfried*, curull de noms significats en els millors repartiments del moment, i aquest n'ha estat, al cap i a la fi, l'aspecte més reeixit, sobretot pel que fa referència a l'elenc masculí.

El difícil i dens protagonista ha estat confiat a Reiner Goldberg, nou valor per a Barcelona, que representa el tipus que sembla el vigent successor del "Heldentenor", especialitat a punt d'extinció. És que Siegfried és, ara, vist sota aquesta fórmula o bé és que es tracta de suplir una mancança real? La qüestió és que aquest tenor —com el cas de Hoffmann— es desenvolupa força bé en el seu clima wagnerià inèdit, líric més que no pas dramàtic o èpic. És, doncs, un personatge bàsicament de vertent humana, juvenil, arrauxat, dotat, això sí, de totes les virtuts de veu i facultats segures i agradables. En funció de la imatge convencional, no fa un protagonista excepcional, bé que amb una interessant vitalitat, no transcendent però sí directa. De totes maneres, és el plantejament que encaixa, per altra banda, amb la fórmula que sembla haver-se imposat —imaginem que de manera definitiva— per al Siegfried: l'expressionista clara. Des que Karajan va dir que *Siegfried* seria com el "Scherzo" de la gran simfonia que és la *Tetralogia*, i, sobretot, després de la troballa de *Wozzeck* i el seu entorn irreversible, la lectura que se'n fa és cada dia en efecte més en aquesta línia, almenys en les dues terceres parts de l'obra que estan en mans dels Mime i Alberich. Sobtadament, aquests protagonistes esdevenen preferents, gairebé absoluts, capaços i requerits de mil inflexions inèdites que només la tècnica vocal moderna pot conferir a l'emissió vocal. No cal ésser ja esclau del llibret per a sentir ben expressada amb la línia vocal actual la sornegueria, la perfídia o la malícia d'aquests personatges, i tantes inflexions d'engany, temença o ira. Han

estat, respectivament, confiats, quant a Mime, a Wolf Appel, en forma altament especialitzada, i a Walter Berry, un Alberich de gran estil, exemple de generosa dedicació en un paper que adés era considerat de comprimir.

Peter Wimberger, que havia reclamat l'atenció dels afeccionats en la recent *Salomé*, s'ha mostrat aquí com a un Wotan-vianant també actual, capaç de fer sentir la seva majestat mitològica junt amb accents d'una humanitat elemental i profunda. Martha Szirmay va defensar bé l'episòdica, però altrament tan fona-

fònic i quan ja ha fet el desenvolupament temàtic teòric. Elisabeth Payer Tucci no es una Brunhilda qualsevol, però és ben cert que la seva esperada aparició no estigué en la línia de tots els ja esmentats, almenys "exactament" en aquella línia. La seva meravellosa escena va sorgir com una realització a part del clima ja creat; de sobte, vam tornar tots a l'evidència de la vella comèdia simple i marginal. Aquesta darrera escena acabà de palesar allò que tothom havia vist des que van començar els primers compassos de l'orquestra, d'una orquestra preparada



Siegfried.

mentalment, Erda; igualment Rebecca Littig, en el revés ocell extraescènica.

Tot plegat gairebé perfecte, podríem dir, fins i tot pel que fa a l'escena, plausiblement elàstica, tal com ara s'estila amb hàbils canvis de llums i de projeccions, si no hi hagués mancat el toc final arrodonidor. Aquesta òpera wagneriana deixa d'ésser aquell plausible "Scherzo" des que la darrera escena retorna al clima del gran "Andante maestoso" de *La Walkíria*, com si fos un d'aquells temes que Mahler mostra a vegades, de cap i de nou, a les darreries d'un moviment sim-

amb precipitació per un director de poc relleu, Matthis Kuntzsch, incapaç d'assolir per la seva banda —per una banda que és, en realitat, tot l'immens substracte bàsic, irrenunciable— la categoria de l'autèntica producció en el sentit que esmentàvem al principi d'aquest comentari. Una partitura prodigiosa, sobretot en el sentit d'aquestes lectures actuals, que no va arribar a estar a l'alçada que, sense anar més lluny, es va identificar en la recent *Salomé*. Perquè no s'ha donat al *Siegfried* el mateix tractament que, visiblement, s'havia donat a *Salomé*.

La manca de grans orquestres simfòniques que ha creat enguany la defecció del Patronat Pro Música ha fet intensificar la presència de pianistes excepcionals. Ja vam parlar, darrerament, de noms del país; i avui ens veiem obligats a referir-nos encara a figures de l'estranger com a motiu de reflexions-variacions sobre el tema pianístic. Com a exemple, i per una banda, l'esperada aparició de Christian Zacharias, un altre jove excepcional i digne de la màxima atenció. Com toca aquesta generació de mestres —sí, mestres—, i que n'estan, "definitivament", de ben preparats! I també, que n'estan, de preocupats, per mostrar-se personals i inèdits en qualsevol de les partitures que interpreten. No és en va que molts d'ells inicien ben aviat unes freturoses experiències en la direcció d'orquestra i, de fet, és freqüent de veure com una mà, instantàniament inactiva, se'ls escapa per iniciar un gest de director. Zacharias, com també Pogorelich, cauen per això en la trampa de la genialitat incongruent, excessiva. Admirables pianistes, estan obsessionats per a ser-ne encara més i, així, els *tenutos* significants poden caure en la llangor i, els *fortes*, poden tornar-se excessius, gratuïts. Instants d'abstracció molt remarcable poden fer-se plens de risc de tedi. Excés de geni o manca de la darrera maduració.

En aquesta segona alternativa pensem, després d'escoltar Vladimir Ashkenazy (o, al principi de la temporada, Barenboim). Músics integrals, també assaonats per la direcció, que es presenten actualment davant del públic amb una curiosa actitud comuna, generacional: la de la senzillesa i la manca de solemnitat. És música que no es pot fer amb un frac sinó amb un discret esmòquing com a màxim, de programació discreta i doctoral, destinada a servir una lliçó viva de l'art sonor. Obres denses i substancials de Rachmaninov o una breu selecció de Chopin (com si es volgués integrar una imaginària sonata) en un cas; tres sonates de Beethoven en el de l'esmentat Barenboim. I, sempre, una igual evidència d'una lliçó magistral, profunda, amb la complicitat total del públic. D'un públic amatent a la lenta "producció" d'una obra musical que, en tot instant, sorgeix sempre com una realitat fresca i unitària, natural. Hom té l'evidència que Rachmaninov o Beethoven van crear exactament així aquest estudi o aquella sonata. Després, ens adonarem que hem estat presents en un concert o recital d'un virtuós instrumental que ha ocultat, però, tots els aspectes més espectaculars del seu ofici. Tot, en el marc d'una superba discreció conceptual.

J. Casanovas



El lector diu.....

Distingit senyor, Tinc molt gust a saludar-lo i felicitar-lo per la R.M.C. Feia molta falta, i Déu vulgui que duri. Com que la llegeixo amb molt delit, haig de dir-li que hi ha alguna cosa que no és tal com l'escriuen (i disculpi'm si li ho faig notar; li sap greu?) En el nº 1, dins la programació de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona diuen que el violinista Uto Ughi tocarà amb l'Orquestra per segona vegada; aquest violinista hi va tocar per primera vegada els dies 5 i 6 de febrer de 1977, dirigit pel mestre Mario Rossi. En l'últim número de la Revista es diu que no es pot precisar l'edat del director Franz-Paul Decker. En un programa de l'orquestra (1 de febrer

de 1970) es diu que és nat a Colònia l'any 1923.

També em sembla molt estrany que no diguin res de la pianista Maria Joao Pires. Jo crec que és una rellevant pianista, cosa que ja havia demostrat abans d'estar molt malalta, l'any 1978, quan va tocar per primera vegada a Barcelona.

Voldria no haver estat impertinent. M'agrada molt la música i m'interessa tot el que s'hi relaciona. M'agrada molt que puguem tenir una revista com la que vostè dirigeix.

Cordialment

M^a Eulàlia Sans Pérez
L'Arboç del Penedès

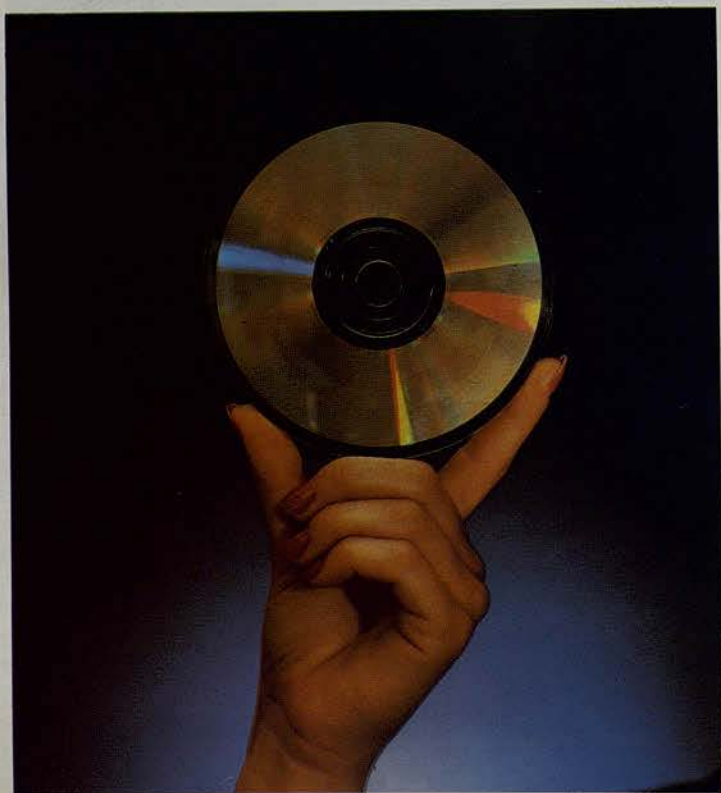


El Compact Disc: l'orquestra a casa

La música reproduïda

És indubtable que, per al bon afeccionat a la música, no hi ha res que pugui substituir un bon concert escoltat en viu a un bon auditori. Malgrat tot, això no sempre és possible, ja que la programació de concerts moltes vegades no satisfà els nostres gustos, la nostra disponibilitat de temps, o el nostre pressupost. Per això, i coneixent la necessitat que

gairebé tothom sent d'escoltar música, les empreses del món de l'Electrònica de consum han dedicat els seus esforços a satisfer-la. Des del primer gramòfon d'Edison fins als sofisticats aparells d'avui dia, han passat molts anys durant els quals s'ha tractat d'aconseguir cada cop una més alta fidelitat de gravació i reproducció del so. La tecnologia s'ha desenvolupat molt i ha anat creant nous aparells reproductors i nous materials sobre els quals emmagatzemar la informació musical. Així, hem passat dels rudimentaris gramòfons als moderns tocadiscos tangencials, i dels discos de pedra als de vinil de llarga durada. Després d'algunes dècades d'escoltar música mitjançant una agulla que recorria els solcs d'un disc de plàstic, fa un parell d'anys s'ha produït una autèntica revolució al món de la música reproduïda. El seu nom: COMPACT DISC.



El Compact Disc, la mateixa qualitat de so de la primera a la darrera audició.

P.- La relació text i música ha estat, al llarg de la història de la música, una confrontació tensa i marcada per opcions diverses; quina serà la teva positura al respecte?

R.- No serà una relació sense solució? Recordo les paraules de R. Strauss, en les quals es basa la seva extraordinària òpera *Capriccio*: "Prima la parola e dopo la musica", o bé "Prima la musica e dopo la parola"; no ens hi aclarirem. En la tragèdia grega, el text era el més rellevant. I, justament, en l'òpera florentina (Caccini, Peri, Monteverdi, etc.), el text era l'element més important. Lentament, la música va pujant amunt fins al punt que, en certes òperes italianes, allò que destaca és l'aparença de la música i no el que s'hi diu. El cas de W. A. Mozart és una mica dramàtic, ja que, malgrat ser un dels més grans autors de la història de la música i un dels més grans autors d'òpera, va fer servir uns textos literaris amb molt poc nivell, deixant de banda *Les Noces de Figaro*. Això sí, sabé transfigurar amb música uns llibrets no gens meravellosos. Fins a R. Wagner i M. Musorgski (amb la meravella que és el seu *Borís Godunov*) no s'aconsegueix un sentit de saber igualar text i música. Si bé el cas de R. Wagner és molt discutible, els seus textos tenen un gran interès i una gran categoria. Continuaran en aquesta línia, amb més o menys encert, R. Strauss, G. Puccini, etc. Sense un text, sense una situació dramàtica que vertebrí tota una trama, no tindrien cap sentit obres com *Lulu*, *Moisès* i *Aaró* i *Wozzeck*. El llibret és fonamental en

aquestes òperes i en d'altres, encara que aquest sigui molt breu, com és el cas de *La mà feliç*. En aquesta última obra, es pot arribar a interpretar-lo com un text abstracte, i no és gens estrany que W. Kandinsky s'hi inspirés per al seu teatre abstracte. Si la història no és bàsica, suggerent i viscuda de veritat pel compositor (insisteixo molt en aquest últim aspecte), els resultats són fatals. Qui no creu i viu allò que fa, difícilment se'n pot sortir. N'he vist molts, d'exemples, amb finals molt poc reeixits. Un exemple d'això que vull dir l'hem observat fa poc a Barcelona, en una òpera de cambra catalana: *Spleen*, de X. Benguerel. Deixant a part el valor musical de la partitura, que ara no ve al cas, tota l'obra fallava per la trama dramàtica. Si bé el text era totalment fora de lloc, el pitjor és que el compositor no se'l creia. És impossible de donar crèdit a aquell "serial": tot ell s'ensorra. El valor d'aquella obra es diluïa i tota la seva possible vàlua musical desapareixia. Si no es viu allò que de veritat es fa, tard o d'hora s'enfonsa tot. És el cas de Meyerbeer, per no citar autors més actuals. Viure, vol dir equilibrar el sentit musical amb el dramàtic.

P.- Dins d'aquest equilibri ideal al qual t'has referit, quin serà el tractament que donaràs a les veus?

R.- És un tema molt delicat, tot i que en aquests moments ho estic matisant una mica. La veritat és que, en aquesta òpera, no hi canta ningú. La idea inicial era que tot fos parlat, recitat com en el

teatre; el cant tan sols hi apareixia a través del cor, en una escena mística i religiosa. Ara ho estic meditant. Em plantejo si un personatge femení, Agripina, la mare de Neró, serà una cantant; podria ser el mitjà per allunyar-lo i convertir-lo en un ésser diferent, estrany i peculiar. Es tractaria d'utilitzar allò que W. Mozart fa a *La Flauta Màgica*, i A. Berg, a *Lulu*, en crear un cant especial per a la protagonista per tal de reflectir una situació diferent a la de la resta de personatges de l'obra; és el cas de la soprano de coloratura i amb una extensió de veu amplíssima en la *Reina de la Nit* i en la *Lulu*. Aquests dos personatges resulten tan irreal que, dintre d'aquesta línia d'irrealitat, és on faria cantar Agripina. Actualment, si l'òpera s'hagués de representar avui, tota ella seria parlada i tan sols cantaria el cor que abans he esmentat.

P.- Tens presents algunes òperes concretes, en la realització de l'òpera *Neró*?

R.- Sempre tinc presents totes les òperes. Sempre tinc present tota una història que hi ha darrera meu, perquè em sento fill de tota una circumstància. Quan escric òpera, no puc pas ignorar tot allò que ja s'ha fet des de Monteverdi fins a les òperes de l'Escola de Viena, passant per El Castell de Barabla de B. Bartók, el G. Puccini de *La bohème*, Tosca, *Madama Butterfly*, el G. Verdi de *Aïda*, *Falstaff*, *La traviata*. Aquesta llista prossegueix amb el gran R. Wagner, de qui em confesso molt afí a la seva



estètica; amb el teatre de W. A. Mozart, les òperes acabades o inacabades, de M. Musorgski i les obres dramàtiques de C. Debussy, encara que fragmentàries, de La caiguda de la Casa Usser i de Pelléas et Mélisande. Literatura operística sempre present i que no puc pas ignorar.

P.- Alguna òpera catalana?

R.- Respecte a Catalunya, per desgràcia, la música és molt poc coneguda. Curiosament, conec una òpera de J. Massenet, intitulada també Neró: n'he vist la partitura i és molt interessant. Es va editar a Leipzig, i devia ser estrenada a Alemanya, els anys 1920. He consultat òperes de Lamotte, Massana, Toldrà, etc. No sé si poden haver tingut una influència en mi; honradament, diria que no. En tot cas hi són, i és bo de recordar-les en aquesta conversa. Desgraciadament, d'altres no les he pogudes localitzar; com, per exemple, Gal·la Plàcidia, de J. Pahissa, Empòrium, d'E. Morera. No voldria pas deixar de fer referència a l'Atlàntida, de M. de Falla, el compositor andalús que, per escriure-la, es va posar a estudiar el català. Passant per alt totes les actuacions estranyes a l'entorn d'aquesta obra, és una òpera d'una gran importància i no prou valorada.

P.- Continuant amb Catalunya, es pot parlar d'una tradició d'òpera catalana, o bé series més partidari de parlar d'una òpera a Catalunya?

R.- Hi ha una òpera a Catalunya, a través del Liceu. Cal consultar aquells fascicles sobre l'òpera, publicats per "La Vanguardia", per constatar unes esplèndides llistes d'òperes representades. Sí que hi ha una òpera, a Catalunya, en els segles XVIII i XIX; el problema és que moltes d'elles no han pogut pujar mai a l'escena. Tenim el cas d'A. Massana que va estrenar Canigó; però, en el seu catàleg, en té d'altres que avui encara desconeixem.

No vull pas defensar actituds arqueològiques, ni rescatar coses rares; allò que vull dir és que ens quedariem prou bocabadats davant de la quantitat i qualitat del passat patrimoni operístic català.

P.- Ens has parlat força del llibret i menys de la música. Podries avançar-nos algunes idees sobre l'escenografia i l'escenificació?

R.- No ho he previst, de moment. Em dius que he parlat menys de la música; és que no hi ha gaires coses a dir. En música, només es pot dir allò que tan sols la música pugui dir. Ja se sap quina és la meua estètica. Faig la música que crec que haig d'escriure, o que se m'escapa de les meves mans: això és tot. Quant a l'escenificació, val a dir que evitaré de fer una pel·lícula de romans: és un tema perillós, perquè és pot tendir a fer una espècie de Quo Vadis. La meua idea és la d'abstreure, d'una situació històrica, una circumstància universal, arquetípica i fonamental.

P.- Com treballes, per aconseguir escriure dues hores de música en un temps marcat?

R.- Primer, he fet el text i la música. De la música, he escrit abans que res la reducció per a piano, a través de la qual pots anar veient en dos pentagrames com es mouen totes les veus, totes les harmonies, etc. Aquest arranjament per al piano l'he escrit tot d'un seguit, des del compàs inicial fins, aproximadament, al 3.000è. Acabada aquesta primera etapa, començaré la gran partitura d'orquestra, en la qual em posaré quan tingui el paper que m'estan acabant. Llavors iniciaré tota la instrumentació, que ja tinc decidida i escrita en la reducció de piano.

P.- Ara que et posaràs a escriure tota la instrumentació de l'òpera, hi tens prevista una orquestra àmplia o una orquestra de cambra?

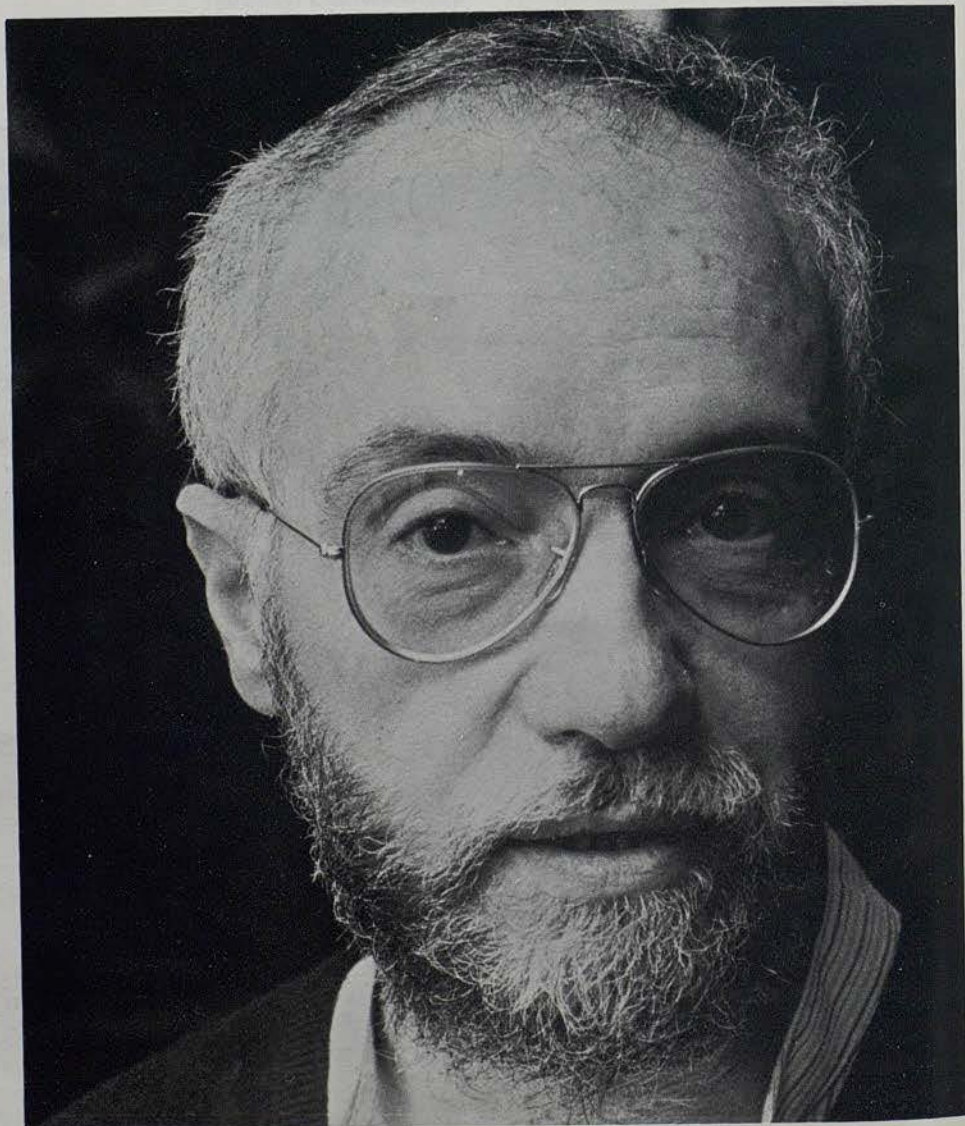
R.- L'orquestra serà gran i discreta, i dins de la meua línia actual de defugir els grans instruments de percussió i molt aparatosos de timbre. M'interessa, cada vegada més, un color mat i obscur. Hi haurà instruments peculiars: per exemple, un oboè d'amor, l'orgue, la celesta, i el flexàton, entre d'altres, hi tindran brevíssimes intervencions. El color, que potser és immanent a la música, en aquesta ocasió serà molt fosc i molt mat.

P.- Per acabar, i amb una certa ironia: què se sent en celebrar cinquanta anys?

R.- No ho sé massa, què se sent. La veritat sigui dita, és que cada vegada se sent menys, encara que procuro que no sigui així. Cinquanta anys vol dir que hom té més de mitja vida recorreguda: ja té una mica un peu a la tomba. Em xoca aquest interès, per part de diversos estaments de Madrid (com és el cas tan gentil de Ràdio Nacional, de Madrid) de voler celebrar aquest aniversari: programen un concert monogràfic el mateix dia del meu natalici en una audició, no pas a Barcelona, sinó a Madrid. De Barcelona, no hi ha res a assenyalar. Ésser un compositor, a Catalunya, no proporciona grans alegries ni grans satisfaccions, a causa de la poca estima que s'hi té, a la música. Un fet simptomàtic és que, en el Consell Assessor del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, relativament recent creat, no hi ha cap músic, ni cap persona relacionada amb el món de la música. Què es pot sentir davant de fets com aquest?

Gràcies per la teua gentilesa, i moltes felicitats! Si bé aquest final ha estat trist...

Maria Ester



SCHERZANDO



Curs Internacional de Música de Torroella de Montgrí

Del 15 al 31 d'agost tindrà lloc a Torroella de Montgrí el II Curs Internacional d'Interpretació Musical, vinculat al Festival Internacional de Música que té lloc, l'estiu, en aquesta població del Baix Empordà.

El curs consta de les branques següents: piano, violí, viola, música de cambra, violoncel i contrabaix. Sota el guiatge de Radu Aldulescu, hom hi ha aplegat un grup d'importants instrumentistes i pedagogs, que donen un relleu especial al curs.

El mateix Aldulescu és el responsable del curs de violoncel. Maria Curcio, serà l'encarregada del curs de piano. L'emportanès Gonçal Comellas i el soviètic —fincat a Israel— Félix Andrievsky, tenen a cura el curs de violí. L'italià Dino Asciolla, el de viola i, junt amb Julian Jacobson, el de música de cambra. Finalment el també italià Franco Petracchi dirigirà el curs de contrabaix. Tots els cursos, menys aquest darrer, se celebren del 15 al 31 d'agost; el de contrabaix començarà quatre dies més tard i acabarà, així mateix, el 31 d'agost. Cal esmentar finalment la *master-class* de flauta que oferirà Jean-Pierre Rampal, el 24 de juliol, amb motiu del concert que donarà en el marc del festival. Ja són prou conegudes entre nosaltres les personalitats de Radu Aldulescu, antic assidu del Centre d'Estudis Musicals de Vallvidrera, així com la de Gonçal Comellas. El prestigi de Maria Curcio, així mateix, fa innecessària una referència de qui ha estat mestra, entre d'altres, de Martha Argerich i de Lupu. Pel que fa a Félix Andrievsky, es tracta d'un violinista nascut a Kiev l'any 1939 i que durant uns quants anys fou professor de violí a l'Escola Superior de Música de Moscou. Des del 1972 resideix a Israel, on és director de l'Escola de Música de Tel-Aviv i de la Jerusalem.

El violinista Dino Asciolla és un músic d'un relleu singular. Ha format part de grups instrumentals tan famosos com I Virtuosi di Roma, I Musici, Quintetto Chigiano i Quartetto Italiano. Participa a Les Rencontres Musicales des Franche-Comté. Per la seva part, Franco Petracchi és diplomad en contrabaix pel Conservatori de Santa Cecília de Roma, havent estat deixeble de

composició i direcció orquestral de Franco Ferrara.

Professa a l'Acadèmia Chigiana de Siena i és titular de l'Escola de Virtuositat del Conservatori de Ginebra.

Va guanyar el Premi Itàlia per la part musical d'un treball radiofònic titulat "*Un contrabasso in cerca d'amore*".

Per a informació cal adreçar-se a l'Oficina Municipal de Turisme de Torroella de Montgrí, Apartat, 70.

II Curs Internacional d'Interpretació Musical a Girona

Del 8 al 25 de juliol tindrà lloc, a Girona, a la Fontana d'Or —Col·legi Universitari— el II Curs Internacional d'Interpretació Musical. Aquest curs és dirigit artísticament per Carles Guinovart, i tècnicament per Miquel Sunyer; s'articula en les següents especialitats: piano, cant, violí-violoncel, guitarra, percussió, anàlisi musical, orgue, direcció i cant coral, i mètode Fedora Aberastury.

El curs oferirà activitats obertes, com música de cambra amb professorat del curs, orquestra de corda a cura de Flynt Leverett, curset de música catalana per a piano, a cura de Miquel Farré, curset d'escriptura per a percussió a cura de Pierre Métral i concerts oberts al públic.

El professorat del curs és el següent. *Piano*: Luiz de Moura Castro (Brasil-EUA), Emmanuel Ferrer (França-Espanya), Pierre Agerter (Suïssa). *Cant*: Juliette Bise (Suïssa). *Violí-violoncel*: Néstor Eidler (Argentina-Espanya). *Violoncel*: Herre Jan Stegenga (Holanda). *Guitarra*: Oscar Cáceres (Uruguai-França). *Percussió*: Xavier Joaquín (Catalunya). *Anàlisi musical*: Carles Guinovart (Catalunya). *Orgue*: Montserrat Torrent (Catalunya). *Direcció i cant coral*: Enric Ribó (Catalunya). *Mètode F. Aberastury*: Néstor Eidler (Argentina-Espanya).

Els alumnes que vulguin prendre part en el curs hauran de superar una prova d'admissió per a poder ser considerats actius. Aquesta prova tindrà lloc el primer dia del curs. Els alumnes que no la superin passaran a ser considerats oïdors. Hom oferirà un nombre limitat de beques. La data límit d'inscripció i també de sol·licitud de beques és el 7 de juny. El curs tindrà lloc a la Fontana d'Or, carrer de Ciutadans número 19 i al Col·legi



Curs de Música.

Universitari de Girona, Plaça de Sant Domènec núm. 1. L'acte inaugural serà el 8 de juliol, a la Fontana d'Or.

Els alumnes de piano hauran de matricular-se en el curs d'un sol professor, el qual comptarà amb un nombre màxim de 18 alumnes. Cal destacar en aquest sentit la categoria dels tres encarregats d'aquest curs, categoria privilegiada de que, així mateix, gaudeix la resta del professorat.

Luiz de Moura és graduat per l'Acadèmia Franz Liszt, de Budapest. Treballarà preferentment repertori romàntic i contemporani.

Emmanuel Ferrer, guardonat pels Conservatoris de Tolosa de Llenguadoc i París, i per la Hart School of Music, compta amb una important carrera internacional com a concertista arreu del món. Treballarà preferentment repertori clàssic i impressionisme francès.

Pierrre Agerter, deixeble de Vlado Perlemuter, és professor del Conservatori de Friburg. Treballarà en especial obres de Beethoven, de Schubert i de Schumann.

Pel que fa a Juliette Bise (cant) és responsable de les classes de Virtuositat al Conservatori de Lausane i ha actuat arreu d'Europa. Treballarà repertori d'òpera —*Dido and Aeneas* de Purcell, cantates de Bach i lied en general.

Néstor Eidler (violí-violoncel) ha estudiat a Moscou amb David Oistrakh i Pikaizen. Herre Jan Stegenga, (violoncel) ha estat primer premi al Conservatori Nacional de París.

Oscar Cáceres (guitarra) fou

deixeble d'Ayestarán, Sánchez i Rapat a l'Uruguai. Professor, des del 1959, al Curs Internacional d'Annecy, i a la Universitat de Música de París, des del 1971.

La personalitat de Xavier Joaquín és ben coneguda.

El curs tractarà de música tonal i música contemporània.

Montserrat Torrent (orgue) és titular de les càtedres d'orgue del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona i dels Cursos Internacionals "Música a Compostela".

Oferirà el curs a Girona —programa Bach— i a Castelló d'Empúries —obres de Cabezon, Correa de Arauxo, Aguilera de Heredia, Gabriel Menalt, Pablo Bruna i Cabanilles.

Enric Ribó (cant coral) ha estat director del Cor Nacional d'Espanya.

Néstor Eidler, farà un curset del mètode Fedora Aberastury, que és un sistema conscient per a la tècnica del moviment, que es treballa en una interiorització psico-física aplicable a tots els instruments.

El Curs Internacional és una iniciativa de l'Ajuntament de Girona, i compta amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat i de la Diputació de Girona.

Cicle d'audicions de la "Passió segons sant Joan" de Bach

Quatre agrupacions corals catalanes (Agrupació Polifònica de Vilafranca, Cor Montserrat de Terrassa, Coral Belles Arts de Sabadell i Coral Canigó de Vic) han emprès una iniciativa de relleu singular: el muntatge de la *Passió segons sant Joan* de Bach.

Amb la participació dels solistes vocals Montserrat Pueyo, Meritxell Olaya, Eulàlia Salbanyà, Joan Cabero, Iñaki Fresán i Jordi Ricart, dels instrumentals Joan Casals, Jordi Reguant i Núria Calvo, i d'un conjunt orquestral amb Pere Serra com a concertino, Manuel Cabero dirigirà aquestes audicions de la *Passió* a Sabadell (23 d'abril), Terrassa (28 d'abril), Vic (30 d'abril) i Vilafranca (1 de maig).

Emmarcades en els actes de l'Any Europeu de la Música, aquestes audicions testimonien, un cop més, l'esforç i l'entusiasme desinteressat de tants grups per als quals el fet musical és viscut amb apassionat lliurament vocacional.

AQUI

III Premi "Reina Sofia", de Composició Musical

La Fundació Ferrer Salat, i destinada a estimular la creació musical en les seves distintes modalitats, i a facilitar als compositors la possibilitat que llur música pugui ésser interpretada, escoltada i difosa, ha convocat l'edició corresponent a l'any 1985 del Premi "Reina Sofia" de Composició Musical, amb una dotació de 1.000.000 de pessetes. Enguany el premi és destinat a la modalitat de música de cambra, destinada a un màxim de 15 intèrprets, amb solistes vocals o instrumentals o sense. Les partitures que optin al premi hauran de ser lliurades, amb la corresponent documentació, abans del 31 d'agost d'enguany, a "Premi Reina Sofia de Composició Musical 1985", al domicili social de la Fundació Ferrer Salat, Gran Via de Carles III, 94. 08028 Barcelona.

Lluís Llach, premi de l'Académie Charles-Cros

El cantautor català Lluís Llach acaba de ser premiat per la prestigiosa Académie Charles-Cros, amb el premi "Pierre Brive" pel seu últim disc, *T'estimo*. Aquest guardó li fou lliurat recentment en un acte que tingué lloc a París. És la segona vegada que un artista català hi aconsegueix aquest preat guardó, ja que l'any passat fou Maria del Mar Bonet la qui hi fou premiada amb aquesta distinció.

Intensa activitat del duo de piano Cervera-Jordà

El duo de piano Pepita Cervera i Teresina Jordà ha menat, darrerament, una intensa tasca concertística a diversos centres peninsulars i de l'estranger. Són de remarcar, especialment, els concerts oferts a la Fundació March (obres del P. Soler, J. Ch. Bach i Mozart), al Cercle Català de Madrid (sessió en homenatge a la memòria de Rosa Sabater), i a les Universitats Politècnica i Complutense, de Madrid; assolí també un relleu particular i excepcional l'audició celebrada el passat mes de febrer

a l'ambaixada d'Espanya a la Santa Seu en commemoració de l'Any Europeu de la Música i amb un programa que era integrat exclusivament per obres de Händel.

Festival Internacional de Música de Cantonigròs

Per tercer any consecutiu, és convocat el Festival Internacional de Música de Cantonigròs, que se celebrarà del 18 al 21 de juliol. Aquesta nova edició significa l'arrelament d'una manifestació singular que, per les seves característiques, és única al nostre país. El Festival és destinat a grups corals (veus mixtes, veus infantils i veus femenines) i a grups de danses. En anys anteriors (i a més de nombroses agrupacions catalanes i peninsulars) hi participaren entitats dels països següents: Alemanya, Andorra, Argentina, Bèlgica, Bulgària, Dinamarca, Filipines, França, Grècia, Hongria, Islàndia, Itàlia, Iugoslàvia, Japó, Polònia, Portugal, Àfrica del Sud, Romania, Suècia, Suïssa, Turquia, Txecoslovàquia i Veneçuela; aquesta àmplia dispersió geogràfica testimonia l'acceptació i el prestigi d'aquest Festival. Els interessats a tenir la informació completa (obres a interpretar, nombre de cantaires i de dansaires per a cada modalitat, premis i forma d'inscripció), poden adreçar-se a la secretaria del Festival (c/Muntaner, 305, entresol 2, telèfon 201 77 11, 08021 Barcelona).

Conjunts catalans han actuat a Saragosa

Tres conjunts catalans han actuat amb un considerable èxit en el "V Cicle de Introducció a la Música", que ha tingut lloc al Teatre Principal de Saragossa. Es tracta del Speculum Musicae, que dirigeix Joan José Olives, el Trio Bartók, amb Núria Calvo, i el grup vocal Cantare con la Gorgia, que dirigeix Jordi Casas. Aquest cicle s'ha dedicat a les formes musicals. El Speculum Musicae, s'ocupà de la fuga; el Trio Bartók féu un programa homenatge a Berg amb el títol genèric de *Música programàtica de cambra*; i, finalment, el Cantare con la Gorgia oferí un programa homenatge a Schütz amb el títol de *Polifonia del Barroc Primitiu*. Tots tres conjunts van tenir una molt feliç acollida per part del públic aragonès.

II Premi "Ciutat de Manresa"

Del 21 al 24 de febrer es van celebrar les proves d'aquest segon premi convocat pel Conservatori Professional de Música de Manresa. Aquest any comprenia l'especialitat de piano (categoria A, de 18 a 25 anys, i categoria B, fins a 17 anys) i la de duets de violí, viola o violoncel amb piano (fins als 28 anys). S'hi presentaren 44 concursants, alguns vinguts de l'estranger: Japó, Xina, Cuba i França. El jurat, en l'especialitat de piano, estava format per Albert Sardà, Josep M. Colom, Ramon Barce, Josep M. Escribano, Liliana Maffiotte i Cecilio Tiele; el de música de cambra per Gerard Claret, Jordi Cervelló, Ludovica Mosca, Josep M. Serra, Richard Talkowsky i Emilio Tiele.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Èxit del concert Bach a la setmana de Música Religiosa

L'Orfeó Català intervingué el passat dia 20 de març a la VIII Setmana de Música Religiosa que promou i organitza la Fundació Caixa de Pensions. Aquest concert va ser dedicat totalment a Bach, amb la interpretació de dues obres d'un relleu especial: la *Missa en fa major* i el *Magnificat*.

El cor va ser dirigit per Salvador Mas, en la que constituïa la seva última actuació com a titular, fet que donà una dimensió emotiva a l'esdeveniment. Juntament amb el cor, intervingué un conjunt instrumental i els solistes vocals Paloma Pérez Iñigo i Eulàlia Salbanyà —sopranos—, Zandra McMaster —contralt—, Joan Cabero —tenor— i Iñaki Fresán —bariton.

Amb un Palau ple, el concert tingué un desenvolupament del tot feliç. Especialment a la segona part, en la qual una obra tan important i bella com el *Magnificat* tingué una interpretació molt reeixida per part de l'Orfeó Català. Així ho va reconèixer el públic, que li dedicà quasi vuit minuts d'aplaudiments, la qual cosa constitueix una mostra ben eloqüent de fins a quin punt sortí satisfet del

Els premis de la categoria A de piano foren concedits a Albert Guinovart (1r. premi), Dagmar M. Muñoz (premi Bach), Liu Hsiao-Lieng (premi Associació Catalana de Compositors). En piano, categoria B: José Ramón Méndez (2n. premi), Chen Ruei-Bin (premi Beethoven). En música de cambra, Vicent Falqué-Vicenç Prunés i Anna Mora-Albert Guinovart (1r. premi ex-aequo), Anna Mora-Albert Guinovart (premi de l'Associació Catalana de Compositors).

Es de remarcar l'alt nivell d'una gran part dels concursants, especialment dels que es presentaren a la categoria juvenil de piano. És un fet molt esperançador ja que denota un bon treball, fet amb rigor i qualitat musical.

concert. Director, solistes, cantaires i conjunt instrumental van haver de respondre així al clima d'entusiasme desvetllat pel seu treball. La crítica, de forma unànime, reconegué així mateix l'excel·lent actuació de l'Orfeó i, en la mateixa línia d'unanimitat, hom subratllà que el cor es troba en el bon camí de cara a convertir-se, en un període de temps no massa llarg, en una formació d'una gran solvència i categoria artística. Aquesta confirmació del bon camí constitueix sens dubte la nota més afalagadora del concert.

Creació del cor intermedi

Trenta-cinc nois i noies de 14 a 16 anys aplega ja el cor intermedi, que acaba de crear-se, d'acord amb la voluntat de l'Orfeó de crear una estructura artística que assoleixi totes les edats —infantil, juvenil i grans— i que permeti una continuïtat en la seva tasca. Aquest cor intermedi que ara ha començat la seva tasca, és dirigit per Joaquim Garrigosa, persona des de fa temps adscrita a la casa, on ha estat fundador i director de l'escola de música.

PELL DE BRAU

L'Enciclopèdia "Els Grans Temes de la Música" premiada per la revista "Ritmo"

La quinzena edició dels premis que atorga la revista "Ritmo", amb l'epígraf de "Els millors clàssics, 1984" ha distingit amb el premi especial de la direcció de la revista els cinc darrers volums de la "Enciclopedia Salvat de los grandes temas de la música", una amplíssima col·lecció d'enregistraments i fascicles que ha assolit un envejable èxit comercial, com a conseqüència d'oferir una qualitat molt alta, tant en els textos com en la selecció d'enregistraments.

El Rei Joan Carles, President del XXXV Congrés de la Confederació Internacional de Compositors

El Rei Joan Carles presidirà el XXXV Congrés de la Confederació Internacional d'Autors i Compositors —CISAC— que tindrà lloc a Madrid la tardor de l'any 1986. La decisió que Espanya sigui la seu d'aquest Congrés s'acordà de forma unànime durant el que se celebrà a Tòquio el novembre del 1984. Aquesta elecció es considera com la confirmació de la importància que la Societat General d'Autors d'Espanya té al si del CISAC, entitat creada l'any 1926 i que agrupa les societats d'autors de tot el món.

Andrés Segovia ha complert 92 anys

El gran guitarrista Andrés Segovia acaba de complir 92 anys. Pocs dies més tard del seu aniversari, empenia viatge a Estats Units. Segovia és a punt de treure al carrer el primer volum de les seves memòries. Junt amb els 92 anys, Segovia commemora enguany els 75 anys d'activitat concertística, la qual s'inicià a Granada. Dintre de poc ha d'estrenar una obra, escrita expressament per a ell, per Antón García Abril.

III Curs d'Interpretació Pianística de la Universitat Menéndez Pelayo

Del 2 al 13 de setembre d'enguany tindrà lloc a Santander el III Curs d'Interpretació Pianística, organitzat en col·laboració amb el Concurs Internacional de Piano Paloma O'Shea. És obert a pianistes d'arreu del món que tinguin un màxim de 32 anys a la data límit d'inscripció —15 de juny—; els professors són Alexander Jenner —Àustria— i Manuel Carra —Espanya—. Aquests cursos se celebren els anys en què no té lloc el Concurs esmentat i, de fet, en són com una preparació. S'hi presta una atenció especial a la música espanyola, que sempre és molt present en el repertori exigut pel certamen citat. Hom ha disposat beques per a alumnes que compleixin uns determinats requisits. Juntament amb el curs d'interpretació serà ofert un cicle de conferències sobre "Gràfia contemporània per a piano" impartit per Pedro Espinosa.

Beques per a l'ampliació d'estudis a l'estranger

El Ministeri de Cultura convoca 40 beques de perfeccionament i ampliació d'estudis musicals i art líric a l'estranger. La quantia d'aquestes beques no podrà ser superior a les 500.000 pessetes, i el seu nombre podrà ser ampliat en funció de les característiques de les sol·licituds presentades. Hi podran optar tots els espanyols que acreditin realitzacions, experiències o iniciació suficient en qualsevol de les activitats relacionades amb la música en les seves diferents especialitats, siguin artístiques o tècniques.

ARREU

Ha mort Eugene Ormandy

El gran director d'orquestra Eugene Ormandy acaba de morir al seu domicili de Filadèlfia, víctima d'una pneumònia que se li havia declarat pocs dies abans de la data de la mort, el 12 de març. El 23 de gener de l'any passat sofrí un lleu atac de cor que no l'impedí, però, que tretze dies després dirigís la Filharmònica de Filadèlfia per última vegada, orquestra a la qual dedicà 44 anys de la seva existència. Ricardo Muti, successor des del 1980 d'Ormandy a l'esmentada i prestigiosa formació nord-americana va manifestar:

"Encara que se n'ha anat, ell sempre tindrà un lloc a la nostra família".

Nascut a Hongria l'any 1899, inicià la seva carrera als tres anys d'edat. L'any 1936 començà a dirigir la Filharmònica de Filadèlfia al costat de Leopold Stokowsky, a qui dos anys més tard substituï com a titular fins la seva retirada el 1980. És considerat com el gran motor de la consagració internacional d'aquesta prestigiosa orquestra nord-americana, amb la qual donà diverses voltes al món, enregistrà centenars d'obres i aconseguí tres discos d'or i dos "Grammy".

Audició en Milà de 22 corals inèdits de Bach

El gran organista alemany Wilhelm Krumbach acaba d'oferir l'audició de 22 corals per a orgue, trobats fa tres anys en els fons de la Universitat de Yale. Aquests corals inèdits fins ara, formaven part de la col·lecció Rink, custodiada per l'esmentada universitat nord-americana. Rink fou un important organista del segle passat, però, sobretot, fou un gran col·leccionista, conservador i ensens transcriptor de l'obra de Bach.

A la seva mort, el fons que havia aplegat va ser venut —any 1852— al nord-americà Lowell Mason, qui el cedí a la Universitat de Yale.

En els primers cinc corals hi apareix el nom de Bach, però no hi és a la resta. Amb tot, Krumbach no dubta de la paternitat bachiana de tot el conjunt.

Congrés Internacional dels Cantaires, a Roma

El comitè de la Santa Seu per l'Any Europeu de la Música ha encomanat a l'Associazione Italiana Santa Cecilia l'organització del "Congrés Internacional dels Cantaires", que tindrà lloc a Roma del 26 al 29 de setembre d'enguany. En el curs de l'esmentat Congrés se celebraran seminaris sobre la història i l'organització dels grups corals, concerts i animació musical de la Litúrgia de les esglésies de Roma, el Concert de les Nacions, etcètera. El dia 29 de setembre, Joan Pau II celebrarà la missa en la qual prendran part milers de cantaires procedents d'arreu d'Europa. Per a inscripcions, cal adreçar-se a l'Associazione Italiana Santa Cecilia, Piazza S. Apollinare, 59 - 00186 Roma.

CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS BARCELONA

Abril 1985

22, dilluns, 21 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. Tomás Montilla, guitarra. Luís Heras, violoncel, Susanna Allande, piano. Obres de Milà, Tàrraga, Villa-Lobos, Parras, Albéniz (Pòdium de JJ.MM.).

23, dimarts, 19,30 h.

Institut Francès. Concert dedicat a joves compositors francesos (Fénelon, Florentz, Garcin).

23, dimarts, 22 h.

Església de S. Joan, de Gràcia. Coral Sant Jordi. "Concert de Sant Jordi".

25, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana. BBC Symphony Orchestra. Dir.: Sir John Pritchard. Obres de Strauss, Gerhard, Brahms (Ibercàmera).

25, dijous, 21 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. Big Band de l'Aula de Jazz. Dir.: Manuel Camp. (Una hora de música al Conservatori).

27, dissabte, 19 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. Montserrat Rios, piano. Obres de Mozart, Liszt, Debussy, Schumann, Prokofiev (Gran Pòdium de JJ.MM.).

27, dissabte, 19 h.

28, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Utto Ughi, violí. Dir.: Miguel Àngel Gómez Martínez. Obres de Dvorák, Sibelius.

28, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Jaume Francesch, violí. Mary Ruix Casaux, piano. Obres de Händel, Turina, Grieg (Diumúsica'85).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

28, diumenge, 19 h.

Palau de la Música Catalana. Banda Municipal de Barcelona. Antoni Besses, piano. Dir.: Albert Argudo. Obres de Besses, Messiaen, Gauffrian, Stravinsky.

29, dilluns, 21 h.

Església de Sta. Maria de Jesús, de Gràcia. Roland Muhr, orgue. Obres de Bach (Any Europeu de la Música).

29, dilluns, 21 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. C. M. Eroles, guitarra, Rosa Miró, piano, Montserrat Pallarés, piano. Obres de Milà, Albéniz, Beethoven, Chopin (Pòdium de JJ.MM.).

Maig 1985

2, dijous, 21 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. Ludovica Mosca, piano. Obres de Bach, Schubert, Padrós, Ravel (Una hora de música al Conservatori).

2, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Lluís Claret, violoncel. Obres de Bach (Ibercàmera).

5, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Iñaki Fresán, baríton. Manuel Cabero, piano. Obres de Caldara, Mozart, Schubert, Schumann, de la Torre, Donostia, Obradors, Remacha (Diumúscica'85).

6, dilluns, 21 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. Manuel Domingo, guitarra. Rosa M. Cortés, piano. Edmon Elgström, oboè. Lluís Roselló, piano. Obres de Harris, Capllonch, Poulenc (Pòdium de JJ.MM.).

6, dilluns, 21 h.

Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia. Hans Dieter Möller, orgue. Obres de Bach (Any Europeu de la Música).

9, dijous, 21 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. Diatessaron, Lluís Caso, flautes. Clara Hernández, viola d'arc. Mireia Hernández, clavicèmbal. Obres de Händel, Bach, Scarlatti (Una hora de música al Conservatori).

9, dijous, 21 h.

Centre Cultural de la Caixa de

Pensions. Camerata Trajectina. "Música al voltant de Guillem d'Orange" (Any Europeu de la Música).

11, dissabte, 19 h.

Conservatori Superior de Música. Alba Bohigas, flauta. Obres de Benda, Pergolesi, Mozart, Dopler, Donizetti (Gran Pòdium de JJ.MM.).

12, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Grup Bartók de Barcelona. Obres de Cervelló, Olives, Messiaen (Diumúscica'85).

13, dilluns, 21 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. Ll. Pérez Molina, piano. F. Borràs, flauta. Glòria Miquel, piano. Cecília Mas, flauta. Jofre Dodero, piano. Obres de Schumann, Poulenc, Fauré (Pòdium de JJ.MM.).

13, dilluns, 21 h.

Església de Sta. Maria de Jesús, de Gràcia. Albert Schumacher, orgue. Obres de Bach (Any Europeu de la Música).

15, dimecres, 21 h.

Palau de la Música Catalana. The Taverner Choir. The Taverner Players. Dir.: André Parrott. *L'Orfeo*, de Monteverdi (VII Festival de Música Antiga).

16, dijous, 21 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. Quartet Sonor. M. Serrat, piano. Obres de Turina, Fauré, Mozart (Una hora de música al Conservatori).

18, dissabte, 19 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. Adolf Pla, piano. Obres de Brahms, Ravel, Granados (Gran Pòdium de JJ.MM.).

19, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Anna M. Cardona, piano. Obres de Beethoven, Prokofiev, Pueyo, Ravel, Chopin (Diumúscica'85).

20, dilluns, 21 h.

Saló del Tinell. The Taverner Player, "Música de l'època de Ferran i Isabel" (VIII Festival de Música Antiga).

20, dilluns, 21 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. G. Pérez Quer, guitarra. L. Pérez Molina, piano. J. M. Villareal,

violí. L. Heras, violoncel. J. Ferrer, piano. Obres de Barrios, Liszt, Albéniz, Beethoven (Pòdium de JJ.MM.).

21, dimarts, 21 h.

Capella de Sta. Àgata. Pere Ros, viola d'arc. Wolfgang Praxmarer, tiorba i llaut. Obres d'Ortiz, Kapsberger, Forqueray (VIII Festival de Música Antiga).

22, dimecres, 21 h.

Saló del Tinell. Sequentia Köln. "Cançons d'amor i de plany a la França medieval" (VIII Festival de Música Antiga).

23, dijous, 21 h.

Capella de Sta. Àgata. Bernat Bailbé, orgue. Obres de Cabezon, Correa de Arauxo, Aguilera de Heredia, Pablo Bruna (VIII Festival de Música Antiga).

23, dijous, 21 h.

Conservatori Superior de Música de Barcelona. Quintet de Vent "Ciutat de Barcelona". Obres de Beethoven, Haydn, Pueyo (Una hora de música al Conservatori).

26, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Carme Bustamante, soprano. Manuel García Morante, piano. Obres de Mozart, Strauss, Respighi, Debussy, Ravel (Diumúscica'85).

27, dilluns, 21 h.**28, dimarts, 21 h.**

Saló del Tinell. Anner Bylsma, violoncel. Obres de Bach (VIII Festival de Música Antiga).

29, dimecres, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Dallas Symphony Orchestra. James Galway, flauta. Dir.: Eduardo Mata. Obres de Schubert, Lees, Mahler (Ibercàmera).

29, dimecres, 21 h.

Capella de Sta. Àgata. Josep Benet, tenor. Eugène Ferré, llaut. "Lute Songs, Airs de Cour" (VIII Festival de Música Antiga).

Juny 1985

2, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Assumpció Moner, piano. Obres de Scarlatti, Albéniz, Beethoven, Falla, Liszt (Diumúscica'85).

3, dilluns, 21 h.

Església de Sta. Maria de Jesús, de Gràcia. Montserrat Torrent, orgue. Obres de Bach (Any Europeu de la Música).

9, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Néstor Eidler, violí. Mark Friedhoff, violoncel. Eulàlia Solé, piano. Obres de Mozart, Soler, Schubert (Diumúscica'85).

17, dilluns, 21 h.

Església de Sta. Maria de Jesús, de Gràcia. Vicent Ros, orgue. Obres de Bach (Any Europeu de la Música).

BADALONA

25, abril, 12 h.

Església de Sta. Maria. Montserrat López, oboè. Eugenia Sequeira, fagot. Eriko Kagawa, Piano. Obres de la c. Ph. E. Bach, Schunsmann, Dutilleux, Saint-Saëns.

OSONA

VIC

30, abril, 21'30 h.

Teatre Municipal L'Atlàntida. Agrupació Polifònica de Vilafranca, Cor Montserrat, Coral Belles Arts. Coral Canigó. Dir.: Manuel Cabue. "Passió segons sant Joan" de Bach.

VALLÈS OCCIDENTAL

SABADELL

23, abril, 21 h.

Parròquia de Sant Feliu. Agrupació Polifònica de Vilafranca, Cor Montserrat, Coral Belles Arts, Coral Canigó. Dir.: Manuel Cabero. "Passió segons sant Joan" de Bach.

TERRASSA

28, abril, 18 h.

Basílica del Sant Esperit. Agrupació Polifònica de Vilafranca, Cor Montserrat, Coral Belles Arts, Coral Canigó. Dir.: Manuel Cabero. "Passió segons sant Joan" de Bach.



Lluís Claret: concerts de Haydn i Boccherini

Editat per PDI (Produccions Discogràfiques Independents) i produït per Josep Maria Prat —referència PDIE 30532— Gravat Digital— acaba de sortir al mercat aquest disc en el qual, el nostre violoncel·lista Lluís Claret interpreta, amb l'English Chamber Orchestra i amb la direcció de Georges Malcom, el *Concert número 3 en sol major per a violoncel i orquestra*, de Boccherini, i el *Concert per a violoncel i orquestra*, de Haydn.

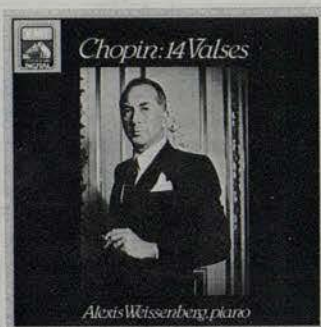
Amb aquesta producció ambiciosa, Lluís Claret continua en una línia de creació d'un opus discogràfic propi que dona suport a la seva carrera decididament encarada al gran concertisme internacional.

Aquest disc té diversos mèrits, el primer dels quals és, com hem dit, l'ambició. Claret ha volgut i ha aconseguit fer les coses bé. S'ha acompanyat d'un conjunt instrumental prestigiós al qual, en aquesta oportunitat, dirigeix un músic important. L'enregistrament ha estat fet a Anglaterra i amb un coixí tècnic del tot idoni. Finalment, hom ha triat dues obres importants, definitives dins la literatura per a violoncel. Els concerts, de Boccherini i Haydn, constitueixen referències cabdals i, per tant, ajuden a fer atractiva aquesta excel·lent producció.

Una producció que finalment té el mèrit d'un treball artístic rigorós i madur. Lluís Claret supera el context ambiental fred d'un estudi discogràfic per oferir unes versions pulcres i formalment exactes. Hi ha, en el seu treball, un procés previ molt evident de "comprensió" dels trets essencials de cadascuna de les obres. Es podria parlar potser d'una certa preocupació aca-

dèmica i d'un cert afany pel treball ben arrodonit que sura per damunt del nervi alliberat. Hi ha també, en el disc, una enorme serietat i un gran rigor. Orquestra i solista apareixen perfectament identificats, fosos i units íntimament, palesant així aquell rigor i aquella serietat que ho envaeix tot i que fa d'aquest enregistrament un producte molt digne, el qual constitueix una aportació molt important al patrimoni discogràfic català. Amb ell, PDI inicia la seva aportació a l'apartat de la música clàssica, a la qual esperem que aportï noves realitzacions importants.

J. C.



CHOPIN: 14 valsos. Alexis Weissenberg, pianista.
EMI- LA VOZ DE SU AMO, 067 1731071 T. Digital.

La imaginació popular ens ha llegat sovint una imatge falsejada de l'autèntica personalitat de Chopin, objecte de valoracions extremes en qualsevol sentit. En realitat, i deixant de banda la seva sublimació més o menys mitificada, pròpia d'una curiosa atracció actual envers la sensibilitat romàntica o la seva condició de pedra de toc per a un tipus concret de virtuosisme pianístic, la figura del compositor polonès és prou transcendental en la història del romanticisme musical, en base a una copiosa sèrie de valors exclusivament musicals que, lluny de qualsevol signe de decadència, posen en evidència la diversitat del seu talent i la varietat de les seves actituds anímiques, genuïnament de la seva època. Efectivament, Chopin pot ésser un poeta bucòlic, un visionari al·lucinant, un confident complagut en el seu dolor, però també un tècnic lúcide de genial intuïció per a un

avançat sentit harmònic i per a una nova tècnica específica del piano que, més tard, hauria d'incitar la imaginació dels impressionistes.

La seva sèrie de valsos, un gènere de tradició que, en el terreny de la música culta ha adoptat, del classicisme a Ravel, tantes i tant diverses caracteritzacions, respon a una concepció estilitzada, minuciosament elaborada des del punt de vista tècnic i, doncs, no a un esbós circumstancial de saló. Presenta la ingràvida elegància ornamental, l'arabesc, però també arriba sovint a una expressió àlgida i subjectiva inconfusible.

Aspectes, tots ells, que la interpretació de Weissenberg remarca adientment, en una realització tècnica òbviament d'una claredat i contundència sonora que no defuig una expressivitat moderna ni una flexibilitat remarcable —un "rubato" excepcionalment musical. Es tracta, cal dir-ho, d'un repertori que s'escau a la personalitat de "star" que, des d'un prisma de la més gran musicalitat, representa la figura de Weissenberg en el conjunt dels grans pianistes d'avui.

L'enregistrament, del 1983, reproduceix la sonoritat del piano en un àmbit sonor ampli i una perfecta ressonància natural, a la vegada amb contundència i sensibilitat. Tot això, a més, amb un excel·lent premsatge.

L.M.



BÉLA BARTÓK:
Concert per a orquestra.
Suite de danses.
Chicago Symphony Orchestra.
Director: Sir Georg Solti.
DECCA SXDL 7536. Digital.

Dues obres simfòniques de Bartók que han trobat un lloc habitual, en tant que clàssiques,

en el repertori simfònic estandarditzat. La primera data de la darrera època americana del compositor (1943) i aplega una marcada pluralitat d'elements estilístics de diversa procedència, potser fruit del desarrelament d'un músic exiliat, en circumstàncies difícils. Tots ells, però, són integrats en una laboriosa síntesi que sembla voler continuar, com s'ha dit, els darrers postulats de la forma beethoveniana. Això, amb l'inconfusible segell d'un llenguatge essencialment personal, en una presentació instrumental que inclou tant la més refinada subtilitat com un cert e irresistible efectisme, element determinant en relació al paper de pedra de toc que l'obra representa per a calibrar les qualitats tècniques d'un conjunt orquestral i per la precisió i el temperament d'un director. La *Suite de danses* representa, en canvi, una més primerenca producció de maduresa (1923), la qual ens mostra fins a quin punt el compositor ha assimilat com a propis els trets més essencials de l'estil del folklore centreuropeu, incorporats a la seva pròpia activitat creadora, en tant que "folklore inventat", segons la felicitat expressió, després generalitzada, de Serge Moreux. Constitueix una obra mestra d'un atractiu menys multitudinari, si bé no menys objectivament significatiu.

Georg Solti palesa, d'una manera evident en la seva labor conductora per a aquest enregistrament, d'una banda, les seves fondes i velles afinitats personals amb l'estil bartokià i, d'altra, una natura temperamental, agressiva i vital, que troba una resposta molt afí a aquestes característiques en l'Orquestra Simfònica de Chicago, la personalitat de la qual ell contribuï a forjar en gran part, sobreposada a les peculiars qualitats tècniques i sonores dels conjunts americans més sobresortints. En tot cas, tant la interpretació com la seva excel·lent traducció discogràfica mostren una vitalitat i una generositat sonora estimulants, més encaminada als grans efectes dinàmics que als detalls de minuciositat impressionista de l'orquestració bartokiana. Tot això, però, amb una força encomanadissa irresistible.

L.M.

Toda la Gran Música
está en



Equipos de HI-FI y COMPACT DISC,
el mayor surtido en música clásica
con personal especializado.

La Gran Tienda

Balmes 335 al 343 (frente al metro Padua)





PIANOS - ORGANOS

INSTRUMENTOS MUSICALES



*La Mayor Organización
al Servicio de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERA DEL VALLES
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82