



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 30

Abril 1987



El procés de
creació musical



Lucio Silla
un Mozart inèdit
al Liceu



Narcís Bonet:
creador i docent

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

Distribuïdors oficials de:

**SCHIMMEL
PLEYEL
GAVEAU
ERARD
KAWAI**



2^a ÈPOCA

ANY IV - NÚM. 30 - ABRIL 1987

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Maquetatge: Glòria Escrig
Correcció: Joan Costa
Fotografia: Pau Barceló

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

Publicidad en Medios
de Comunicación, S.A.
Travessera de Gràcia, 17-21, 3r, 4a
Tel. 209 71 19
08021 Barcelona

Impressió: Impressors de Badalona, S.A.L.
Fotocomposició: El Tinter, Stat. Coop.
Distribució: L'Arc de Berà, S.A.
Dipòsit Legal: B. 34.432/83

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: Roger Alier, Pere Artís, Josep Casanovas, Cesc, Carles Guinovart, Albert Lianas, Tomás Marco, Emilio Moreno, Lourdes Morgades, David Padrós, Miquel Serra i Raventós, Tamino.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

I, TANMATEIX, LA MÚSICA AVANÇA

L'afar de l'anunciada —extraoficialment— crisi al Departament de Cultura de la Generalitat a la fi s'ha saldat de la forma més discreta possible. Amb l'adscripció de l'activitat cinematogràfica a una Direcció General específica separant-la de la que l'unia al Teatre i a la Música, les quals es mantenen així unides en una sola branca administrativa. Es tracta d'un moviment de terres mínim i, per altra part, gens imparabile des del moment en què s'incorporà al Departament de Cultura, en qualitat de Cap de Servei de Cinema, la figura d'un conegut i prestigiós professional com és Josep Maria Forn.

Aquest reajustament, en tot cas, incideix en una línia de potenciació del factor professionalitat en la parcel·la suara individualitzada. Hom observa, tanmateix, que altres canvis o reajustaments que s'havien anunciat de forma, per descomptat, extraoficial, s'orientaven vers una direcció gairebé oposada. I això era així, en el cas concret del Teatre i Música, per a la responsabilitat de les quals activitats havien sonat noms mancats d'un autèntic historial en aquestes parcel·les. Sempre seguint la via especulativa, i sobre la base d'informacions solvents, sembla ser que es tractava de donar un cert tomb a la política —terme poder excessiu aquí— del Departament. Es volia esmerçar una actuació més viva, més motriu, més evident en iniciatives pròpies, substituïnt, per tant, l'actual capteniment, inclinat sobretot al suport i canalització de les energies sorgides individualment de les forces vives musicals i teatrals del país.

No pretenem ara escatir la bondat d'una política —novament el mot dit amb precaució— o d'una altra; d'una forma de procedir o d'una altra. Per descomptat, tampoc no jutjarem ni persones ni actuacions pretèrites. Tampoc, i conseqüentment, no entrem en consideracions sobre la justificació d'una crisi que, a la fi, no existí, o sobre la coherència o quasi inoportunitat de solucions d'un signe o d'un altre. Són qüestions que deixem de banda perquè, a la fi, allò que importa és que, amb canvis o sense canvis, tot plegat no s'encaminava, o no es veia que fos així, vers quelcom absolutament definitiu: l'assumpció d'una autèntica política musical. I aquí sí que cal acceptar el terme «política» sense reserves.

Dissortadament, el buit d'aquesta política no és patrimoni exclusiu del nostre govern autònom sinó que es manifesta a totes les institucions i àmbits polítics —municipal, autonòmic i estatal— amb responsabilitats en la matèria. L'absència de criteris solvents, de directrius bàsiques, constitueix una evidència immaculada. La desobjectivació, a curt i llarg termini, de tot allò que fa referència a la vida musical és quelcom diàfanament contrastat arreu.

Vivim en un context en el qual encara resta per solucionar quelcom tan bàsic com és l'absurda separació administrativa entre docència d'alt nivell i professionalització. Es compta amb patrimoni importants —conservatoris, orquestres, museus, figures rellevants, auditoris— sense que s'estableixin objectius definits pel que fa a la seva rendibilització, la qual, en massa casos, és preocupantment minsa. Apareixen i desapareixen iniciatives —públiques i privades— sense la base d'un canemàs programàtic en el qual inserir-se o fer-se notar. Fa la sensació que responen moltes vegades, sobretot, a empenes viscerales, quan no a capricis momentanis, i només escadusserament s'hi albira una mirada profunda i àmplia, un intent transcendentalitzador.

I tot això es produeix al marge de la participació activa dels autèntics coneixedors i experts en la matèria, dels protagonistes —actius o receptius— de la vida musical, els quals poden aportar l'autoritat, si més no científica, en la qüestió. Aquests, normalment, ni són convidats a fer sentir la seva veu ni, és obvi, demostren, en general, saber fer-la sentir amb eficàcia. No han sabut, per tant, constituir-se en instància autoritzada per a col·laborar, a través de l'establiment i defensa d'uns criteris concrets, en la tasca comuna de vertebrar una vida musical per al país profundament pensada i intel·ligentment orientada. La situació és, en aquestes condicions, angoixant.

EDITORIAL

I, tanmateix, la música avança 3

FIGURES I TEMPS



Davant l'estrena de *Lucio Silla* de Mozart a Barcelona (Roger Alier) 5
 Reflexions sobre el X Festival de Música Antiga de Barcelona (Emilio Moreno) 12
 Ensalada. Juguem a fer travesses (Tamino) 14
 Mikrokosmos. Emigrants (Pere Artís) 16

TEMA



CREATIVITAT I MÚSICA

La creativitat des d'un punt de vista psicològic: aproximacions tradicionals, funcionals i generativistes (Miquel Serra i Raventós) 17
 El compositor i el seu temps (Tomás Marco) 21
 Inspiració *versus* laboratori (Albert Llanas) 23
 La composició com a ofici i creació (Carles Guinovart) 28
 Viure de la creació musical (L.M.) 32
 Elements tècnics i morfològics en la música actual (David Padrós) 34

MÓN SONOR



La serenitat de Celibidache (J. Casanovas) 36
 RETRAT: Narcís Bonet, entre la creació i la pedagogia (Lourdes Morgades) . 39
 Scherzando (Cesc) 43
 Ara, abans d'ahir, demà 44
 Concerts, recitals, concerts, recitals 48

PORTADA.— *Niña al piano*, de Pablo Picasso.

Preu de la subscripció anual: 2.500 pessetes
 Subscripció anual Europa: 3.500 pessetes
 Subscripció anual Amèrica: 30 dòlars
 Preu d'aquest número solt: 325 pessetes



Lucio Silla a la Scala de Milà

Davant l'estrena de *Lucio Silla*, de Mozart, a Barcelona

El proper dijous, 30 d'abril, passarà a la història de l'òpera a Barcelona com la data de l'estrena d'un títol de Mozart de característiques insòlites, un fet que atorgarà a aquest esdeveniment un relleu especial.

Les estrenes de les òperes de Mozart ho han estat sempre, d'esdeveniments, a Barcelona; no tan sols per la seva importància, sinó per l'esforç que han suposat en el combat d'uns pocs contra la rutina i el conformisme de grans sectors del públic operòfil. Sense una intensa fe en l'extraordinària vàlua de les òperes mozartianes per part d'aquesta minoria (aquest repertori que el nostre públic de les diferents èpoques ha acceptat només a contrapèl), Mozart continuaria essent virtualment desconegut a les nostres latituds; almenys, en el camp de l'òpera.

Una breu història de les estrenes mozartianes

L'única òpera de Mozart que va arribar

espontàniament a Barcelona fou *Così fan tutte*, estrenada, com una òpera italiana més d'aquell temps, al Teatre de la Santa Creu, el 4 de novembre de 1798, i representada alguns cops més en els mesos següents, fins a un total de nou vegades, a més d'algunes altres funcions en què es representà un sol acte de l'òpera, en un programa mixt.

Calgué esperar cinquanta-un anys més per a l'arribada a Barcelona, i al mateix teatre (ara anomenat Principal) de *Don Giovanni*, representat sense gens d'èxit a la darreria del 1849. No fou fins que el Liceu la posà en escena un altre cop, el 1866, que *Don Giovanni*, començà a arrelar a Barcelona i, durant mig segle, fou l'únic títol mozartià que es va poder conèixer a la nostra ciutat. Prou que se'n queixava don Joan Maragall, qui fou el primer veritable mozartià català que hi va haver, quan escrivia entre trist i resignat que només havia pogut presenciar en un teatre aquesta òpera; les altres les havia hagut de conèixer... tocant-les al piano amb reduccions de les

partitures (!)...¹

El febrer de 1916, i gràcies a l'il·lustrat empresari del Liceu, Joan Mestres i Calvet, va arribar finalment a Barcelona *Le nozze di Figaro*. L'empresari Mestres va propiciar l'estrena dels grans títols mozartians al nostre teatre i, així, hi van aparèixer, successivament, *La flauta màgica* (el 1925), *El rapte en el serrall* (el 1928), *Così fan tutte* (el 1930; no s'havia tornat a fer des de les llunyaníssimes funcions del 1798-99) i *Idomeneo* (el 1943). Un altre il·lustre empresari, Joan Antoni Pamias, duqué al Liceu la darrera gran òpera mozartiana que hi mancava: *La clemenza di Tito* (1963) i es va preocupar perquè regularment hi hagués almenys un títol de Mozart a cada temporada, amb molt poques excepcions.

Per completar aquest modestíssim panorama (cal tenir present, però, que altres il·lustres ciutats europees tenen dates d'estrena encara més endarrerides que les nostres), cal esmentar l'estrena d'un *pasticcio*,

intitulat *Il ritorno di Don Pedro*, construït amb les partitures inacabades de Mozart de *Lo sposo deluso* i *L'oca del Cairo*, i representat amb tota propietat i cura per l'extraordinari equip musical del Club de Futbol Júnior, al Coliseum de Barcelona, la nit del 17 de desembre de 1956 (l'any del bicentenari mozartià). A part d'aquest pastitx i d'ocasionals posades en escena (sobretot per a infants) de *Bastien und Bastienne* i de *La finta semplice* (als anys cinquanta), tot l'història mozartià barceloní queda resumit aquí.

El valor de posar en escena —i d'escoltar— Lucio Silla

Llevat dels casos anecdòtics citats en darrer terme, queda clar que l'estrena de *Lucio Silla* té unes altres dimensions que les esmentades en l'apartat anterior. Tot i les dificultats que van suposar en el seu moment, les estrenes indicades eren d'òperes de maduresa de Mozart, els títols que avui

dia tothom admet ja com a grans, fins i tot *Idomeneo*, que no s'hi incloïa l'any 1943.

Lucio Silla és una òpera de joventut de Mozart i té unes característiques molt diferents de les del repertori ara ja més conegut i assimilat. Composta el 1772 per al Teatro Ducale di Milano, fou l'ocasió del tercer i darrer viatge de Mozart a Itàlia, i obtingué un considerable èxit que féu que es representés més de vint vegades en aquella temporada operística milanesa. Mozart la tingué sempre present, i anys més tard encara en feia cantar àries a les sopranos que actuaven ocasionalment amb ell. Però *Lucio Silla* no trigaria gaire a caure en l'oblit més complet, i no fou fins a unes representacions fetes a Praga, el 1929 (en llengua alemanya), que la partitura tornà a aparèixer a la llum pública. El 1964, aparegué per primer cop al Festival de Salzburg. Tres anys abans s'havia fet el primer enregistrament discogràfic d'aquesta òpera (atenció «col·leccionistes de veus»: Fio-

renza Cossotto hi cantava el paper de Cecilio), editat per Angelicum, de Milà.

Els anys 1970, l'obra ja es pot considerar com a recuperada; apareixen noves produccions de l'òpera per Europa, i també un nou i sensacional enregistrament discogràfic dirigit per Leopold Hager, amb un esplet de cantants de primer ordre.

Però, encara avui dia, posar en escena *Lucio Silla*, tot i que recentment ho ha fet la Scala de Milà amb molt d'èxit, requereix una forta dosi de valor, perquè l'òpera té distàncies amb la pràctica operística habitual que la fan gairebé insalvable per al públic d'avui.

En primer lloc, perquè és una obra encara plenament concebuda dins del més rígid estil d'*opera seria* barroca. No es pot comparar ni amb *Idomeneo* (1781) ni amb *La clemenza di Tito* (1791), obres d'un Mozart molt més madur, que va saber fondre l'encarcarada estructura argumental d'aquestes òperes serioses amb la seva personalitat més desenvolupada. A l'època que compongué *Lucio Silla*, Mozart tenia només setze anys, i no tenia encara les qualitats que calia per vèncer les rígides convencions de l'*opera seria* d'una manera convicent, tot i que ho va intentar.

Però els obstacles no radiquen únicament a assimilar les difícils arideses d'un argument tan allunyat de la nostra sensibilitat, sinó en la virtual impossibilitat d'arribar a sentir aquesta òpera amb tots els detalls musicals i extra-musicals que la feien atractiva per al públic del 1772 —prou atractiva com per merèixer les més de vint representacions que va obtenir, com ja he dit, a Milà².

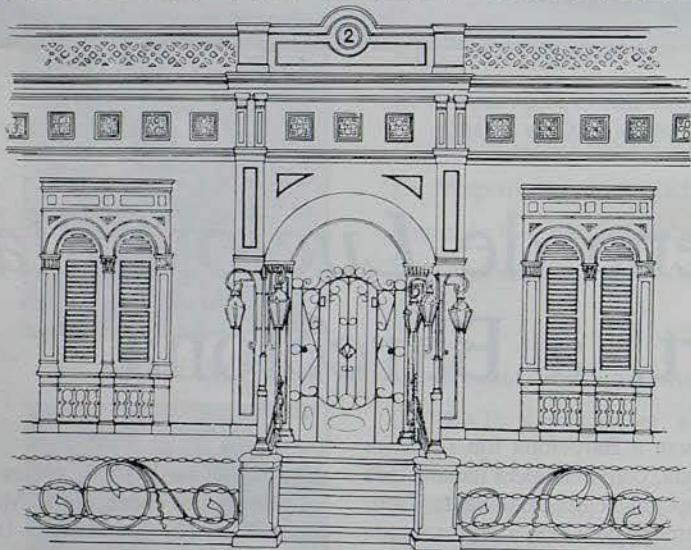
L'argument

Però, anem a pams. Un resum argumental ens servirà per començar a endinsar-nos en aquest difícil món de l'òpera divuitesca, i també detectar-hi les peculiaritats que Mozart hi va semblar com a principi de «rebel·lió» contra l'estàtica trama argumental.

El llibret, de Giovanni di Gamerra (1743-1803) —qui, més tard, va traduir *La flauta màgica* a l'italià— i revisat pel famós llibretista Metastasio (qui hi va afegir esmenes i una escena sencera), explica una fictícia història sentimental del dictador romà Lucius Cornelius Sil·la (o Sul·la) qui, l'any 82 aC, va imposar la seva tirania a Roma després d'haver lluitat acarnissadament contra Caius Marius.

Acte I.— En començar l'òpera, apareix Cecilio, un partidari de Marius que s'ha hagut d'exiliar de Roma i abandonar la muller, Giunia (filla del difunt Marius). Com tothom a Roma, Giunia creu mort el seu marit. Cecilio s'entrevista amb Cinna, home de confiança de Sil·la que, en realitat, està complotant en contra d'aquest. Cinna fa saber a Cecilio que Sil·la s'ha enamorat de Giunia i l'ha obligada a residir al seu palau, tot esperant que ella vulgui casar-s'hi. Cinna aconsella al seu amic que vagi a una galeria funerària subterrània, on Giunia va

AQUESTA NIT SOPEU A LA CARTA



SOPEU A VIA CLARIS

Descobriu els millors plats de la cuina internacional.
Descobriu un ambient singular al bell mig de Barcelona.

Tot un descobriment.
Descobriu, al Passatge Permanyer, torre no. 2, el restaurant VIA CLARIS.



Passatge Permanyer Torre 2 08009 Barcelona T. 318 36 08 - 318 37 20

sovent a pregar prop de la tomba del seu pare. Així Giunia sabrà que Cecilio és viu.

En un altre indret, Sil·la parla de Giunia amb el seu confident Aufidio. Aquest, més radical que el seu amo, aconsella duresa en el tracte envers Giunia. Però Sil·la vol intentar la persuasió un cop més, i demana a la seva pròpia germana, Celia, que convenci Giunia de l'amor que més li convé sentir. Celia (que estima Cinna en secret) accedeix, ja que voldria evitar la violència. Però quan entra Giunia, amb paraules de menyspreu deixa ben clar que mai no estimarà l'home que ha causat la mort de Marius i de Cecilio.

Cecilio va a la galeria funerària i es presenta al davant de Giunia, qui de moment el pren per un esperit. L'alegria del retrobament donarà noves forces a Giunia per resistir-se al tirà.

Acte II.— Sil·la vol matar Giunia, però Aufidio li aconsella que l'obligui a casar-se davant del Senat. Això reforçarà la posició de Sil·la, perquè semblarà un perdó i l'oblit general dels antagonismes entre el dictador i els seguidors de Marius. Quan Sil·la i Aufidio són fora, entra Cecilio disposat a matar el dictador, però Cinna el convenç que cal actuar amb prudència. Cecilio obeeix i Cinna es queda sol. Entra Celia, però ni ella ni Cinna no s'atreveixen a parlar del mutu amor. Després entra Giunia i Cinna li adverteix de la jugada política que prepara Sil·la, en obligar-la a casar-s'hi davant del Senat. Cinna recomana que Giunia s'hi casi i el mati al llit de nocces; però Giunia no accepta la violència.

Giunia i Cecilio es tornen a veure i s'acomiaden en previsió que la conspiració contra Sil·la fracassi. Entra després Celia i aconsella a Giunia que es casi amb Sil·la i oblidi antics odis. Giunia decideix acudir al Senat, però no a casar-se, sinó a organitzar una protesta, i a suïcidar-se si li surt malament.

A la reunió del Senat, Giunia denuncia la conducta de Sil·la, i l'engany de la conciliació que aquest pretén. Entra corrent Cecilio amb una arma a la mà, però és detingut. Cecilio és empresonat, però Sil·la no deixa d'observar l'amor que tenen Cecilio i Giunia l'un per l'altre.

Acte III.— Cinna i Celia visiten Cecilio a la presó. Celia promet tractar de vèncer l'odi de Sil·la per les seves víctimes. Entra Giunia per acomiadar-se de Cecilio, el qual és dut al suplici.

Però, davant del Senat, Sil·la, que ha reflexionat, proclama el perdó per a Cecilio i Giunia. Celia també es casarà amb Cinna. I tots els presents aclamen la magnanimitat de Sil·la.

Aquest argument, a part de convencional, té la característica disposició lineal de les òperes serioses barroques, que imposaven una sèrie de normes no escrites però virtualment obligatòries, com ara que cada personatge cantés les seves peces individualment (en tota l'òpera, només hi ha un duo i un trio, i encara és molt) i que, després de cantar la seva ària, cada personatge

LUCIO SILLA

Drama per Musica in tre Atti

von

W. A. MOZART.

Köch. Verz. N.º 135.

Ouverture.

Componirt 1772, vollendet im December in Mailand.

Molto Allegro.

Oboi.

Corni in D.

Trombe in D.

Timpani in D.A.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

COSÌ FAN TUTTE,

O SIA

LA SCUOLA DEGLI AMANTI.

DRAMMA GIOCOLO PER MUSICA

LA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO

nella molto Ile. Città di Barcellona,

l'anno 1798.

Gio. A. de Novles.



Con Permessò de' Superiori.

Per Francesco Genéras.

Partitura de Lucio Silla i portada del llibret publicat el 1798 arran de l'estrena de Così fan tutte al Teatre de la Santa Creu

FIGURES I TEMPS

ge sortís d'escena (costum òbviament imposat per la necessitat de repòs que tenien els intèrprets després de les llarguïssimes i complicades àries que els tocava de cantar.)

Els costums operístics del Setcents

Aquestes convencions són només una fracció de les que poblaven el món operístic del Setcents, explicades divertidament per Carlo Goldoni en les seves *Memòries*. Els papers de les òperes estaven molt jerarquitzats, de manera que el compositor havia d'anar amb un compte exquisit, perquè els personatges principals havien de tenir àries més nombroses i més brillants que no pas els cantants secundaris. En *Lucio Silla*, Mozart respecta escrupolosament aquesta norma, i atorga a cada cantant estrictament allò que li correspon segons la categoria.

Encapçalaven els repartiments, habitualment, una soprano *prima donna* i un *castrato*, seguits, generalment, en un rang lleugerament inferior, pel *primo tenore*. En l'òpera de Mozart que comentem, aquests papers corresponen, respectivament, als papers de Giunia, Cecilio i Lucio Silla. Però, a l'hora d'escriure l'òpera (cosa que, d'acord amb els costums de l'època, Mozart no va poder fer fins que tingué els cantants al davant, per tal de saber quins eren els seus recursos vocals... i les seves exigències), va resultar que el *primo tenore* previst, un tal Cordoni, es va posar malalt i va haver d'ésser substituït per Bassano Morgnani, un tenor que procedia del cor d'una església de Lodi i que només havia cantat un parell de cops com a *primo tenore*. Aquest cantant va arribar molt tard (nou dies abans de l'estrena) i, per aquesta raó i per la seva manca de prestigi, va quedar reduït a un nivell secundari, tot i que en teoria era el protagonista de l'obra³.

Serà il·lustratiu per al lector veure, en forma de quadre, la manera com Mozart va repartir l'obra entre els cantants:

Giunia, *prima donna*: Àries núm. 4, 11, 16 i 22, duet núm. 7 i trio núm. 18.

Cecilio, *castrato*: Àries núm. 2, 9, 14 i 21 duet núm. 7 i trio núm. 18.

Celia, *seconda donna*: Àries núm. 3, 10, 15 i 19.

Sil·la, *primo tenore* «rebaixat»: Àries núm. 5 i 13, i trino núm. 18.

Cinna, *terza donna*: Àries núm. 1, 12 i 20.

Aufidio, *secondo tenore* (paper ínfim): Ària núm. 8.

Cor: dos passatges: n° 6 i n° 17.

Tots els personatges i el cor canten el n° 23, «Finale».

Una altra cosa, que és típica de l'època, és la manca de varietat en les veus emprades. Es valoraven molt més les veus agudes (soprano, *castrato*) que no pas les profundes; per això, té més consideració una tercera soprano que no pas un segon tenor, i manquen per complet les veus profundes masculines, barítons i baixos. Això, per als espectadors dels nostres temps, confereix a l'òpera d'aquesta època una monotonia que, en canvi, aleshores era molt valorada, per la in-



Mozart

sistència en les veus de registre agut. Precisament, per això, el paper masculí de Cinna, a falta de segon *castrato*, fou donat per Mozart a una altra soprano.

D'altra banda, el lector haurà observat la manca de números de conjunt que hi ha en l'obra: només un duo i un trio, a part del «Finale». Això era degut també a la jerarquització dels cantants: una *prima donna* no s'avenia a barrejar (llegeixi's «contaminar») la seva veu amb la d'una figura secundària; i tant els cantants com el públic consideraven que, si es tenia la sort de tenir un gran *castrato* o una gran soprano al teatre, valia la pena sentir-los com en més àries individuals millor, en comptes de perdre el temps escoltant les seves veus barrejades amb d'altres molt menys il·lustres.

La música de Lucio Silla

Escrivint dins de les convencions de l'*opera seria*, doncs, Mozart va dedicar ària darrera ària als seus personatges. Cada ària anava separada de la següent per un passatge més o menys llarg d'un tediós recitatiu, acompanyat només de baix continu (clavé sol, usualment). El recitatiu, blasmat

ja en aquesta època pel seu avorriment, era considerat necessari, però, per tal d'explicar el fil argumental, ja que les àries eren passatges en els quals els protagonistes reflexionaven sobre el bé i el mal, sobre el destí o sobre qualsevol altra cosa transcendental, però no essencial per al desenvolupament de l'argument. El cant florit i estereotipat de les àries feia molt difícil la comprensió dels textos cantats, i per això les coses essencials s'havien d'explicar amb els recitatius.

Ja feia temps, però, que en alguns moments especialment intensos de l'acció, s'acostumava a incorporar l'orquestra al recitatiu (*recitativo accompagnato*), un sistema que Gluck acabaria estenent a tota l'òpera per eliminar els avorrits recitatius amb clavé (o *recitativo secco*). Mozart s'apunta bastant sovint a aquest sistema, i així, per exemple, abans de la primera ària de Cecilio ja apareix un passatge *accompagnato* d'una notable força; i aquest procediment, Mozart l'emprarà abans de diverses altres àries importants, és a dir, les dels personatges més patètics de la història: Cecilio, Giunia i, malgrat el seu rang inferior, Lucio Sil·la. Si Mozart no fa això més sovint és perquè, a l'època, es considerava un

harmonia
mundi



IBÈRICA

N · O · V · E · T · A · T · S



J.S. Bach
Eis Motets BWV 225-230
La Chapelle Royale, Paris
Collegium Vocale, Gant
Philippe Herreweghe, director
HMC 1231.32 2 LP
HMC 901231 CD



W. Byrd
Pavanes i Gallardes
Davitt Moroney, clavicèmbal
HMC 1241.42 2 LP
HMC 901241 CD



A. Vivaldi
L'incoronazione di Dario (òpera en 3 actes)
J. Elwes, H. Ledroit, G. Lesne, A. Mellon, I. Poulenard, D. Visse, M. Verschaeve
Ensemble Baroque de Nice
Gilbert Bezzina, director
HMC 1235.37 3 LP
HMC 901235.37 3 CD



R. De Visée
Obra integral per a guitarra
Rafael Andia, guitarra barroca
HMC 1186.88 2 LP
HMC 901186 CD

Grans Pianistes Russos

Maria Iudina
Schubert
Impromptus Op. 90
Stravinski
Sonata per a piano
Serenata per a piano en La major
HMC 5170 LP
HMC 905170 CD
Samuel Feinberg
Txaikovski
Sonata núm. 2
Chopin
Masurques Op. 59 i Tarantel·la
Liszt
Vals Mefisto
HMC 5175 LP

Tatiana Nikolaeva
J.S. Bach
15 invencions per a dues veus
BWV 772-786
Sinfoniael (invencions per a tres veus)
HMC 5161 LP
HMC 905161 CD

Andrei Gavrilov
Txaikovski
Concert per a piano i orquestra en Si bemoll menor Op. 23
HMC 5166 LP

Dmitri Bashkirev
Brahms
Intermezzi Op. 118, Op. 76 i Op. 117
Capriccio Op. 76 núm. 2
Rapsòdia en Sol menor Op. 79
Sonata per a piano en Fa bemoll menor Op. 2
HMC 5167 LP

Heinrich Neuhaus
Beethoven
Sonates Op. 27/2, 78 i Op. 109 i 110
HMC 5163 LP



F. Liszt
Integral de les Rapsòdies Hongareses i de les Magyar Dalkok Melodies Nationales Hongareses
Setrak, piano
LDC 78801.04 4 LP



Música Jueva
Shostakovitch
Onze cants populars hebraics
Op. 79
Prokofiev
Obertura sobre temes jueus
Op. 34
Slonimski
Cantata «El càntic dels càntics»
LDC 78808 LP
LDC 278808 CD



J.B. de Bois Mortier
Les quatre estacions.
Cantata per a veu i continu
I. Poulenard, A. Mellon, I. Honeymann, G. Reinhart
LDC 78817.18 2 LP



A. Bruckner
Simfonia en Re menor (Revisió 1869), «Zero»
Simfonia en Fa menor (Revisió 1863), «Doble zero»
Orquestra Simfònica del Ministeri de Cultura de la U.R.S.S.
G. Rojdestvenski, director
LDC 78.851/2 2 LP
LDC 278.851/2 2 CD

Per a major informació sobre aquests catàlegs
hom podrà adreçar-se a:

Harmonia Mundi Ibèrica
Avda. del Vent, 24
08970 Sant Joan Despi

FIGURES I TEMPS

recurs molt expressiu i no hauria estat ben vist el seu ús constant en una Itàlia encara no gens influïda per les reformes de Gluck.

Les àries —que, com s'ha dit, representaven una reflexió personal de l'interpret— tenien la peculiaritat de tenir un text molt curt, que s'anava repetint reiteradament; Metastasio havia imposat aquest costum i, molt sovint, sobre una petita estrofa de quatre a vuit versos, de molt poques síl·labes, es construïa tota una ària d'una gran llargada, a base de repetir constantment el text.

Aquest és el cas de la primera ària de Cinna (la primera de l'òpera), on les vuit ratlles —quatre heptasil·lars i quatre octosil·lars— són el pretext per a 281 (!) compassos de música; (l'ària «Come scoglio», de *Così fan tutte*, per exemple, que no és pas una peça curta, té 128 compassos per a 14 versos).

Precisament, una de les coses que més cridarà l'atenció dels espectadors que assisteixin a les representacions de *Lucio Silla* serà la gran llargada de les àries. Mozart desestima en la majoria dels casos la forma estricta de l'ària d'*opera seria*, que era l'ària *da capo* (encara que n'utilitza alguna) en benefici de formes que recorden més la música instrumental, amb contrastos de seccions de ritmes i *tempi* diversos.

Però, sobretot, la cosa més notable és l'excel·lència de la línia vocal escrita per al personatge de Giunia. La noble dama romana és presentada amb una personalitat musical indubtable, feta de fortaleza i dignitat, sentiments que es tradueixen en un cant florit i ornamentat, que indica la noblesa del personatge. Però això també ens revela que la soprano protagonista, Anna de Amicis, era intèrpret de primera categoria. Leopold Mozart, el pare del compositor, va escriure a la seva dona que Mozart li havia dedicat «passatges que són inusuals, absolutament únics i extremadament difícils, i ella els canta notablement bé»⁴. S'ha dit que Giunia és un primer anunci dels grans personatges mozartians —Constanze i Donna Anna—; però, en realitat, té una personalitat diferent a la d'aquestes.

Els altres personatges oscil·len entre la serena gravetat de Cecilio (un *castrato*, equivalent poc més o menys a una tessitura de mezzo-soprano) i l'alada coloratura decorativa de Cinna, passant per la lleugeresa despreocupada i simpàtica de Celia. L'únic personatge que no té enfilalls de coloratura és Lucio Sil·la, a causa de la manca d'experiència del tenor que havia de cantar el paper. I el cor hi té un paper curt, però intens.

L'orquestra és tan reduïda com era costum a l'època: la corda, com a base, i oboès, trompetes, trompes i timbals; hi ha també un parell de flautes i un de fagots que intervenen en molt comptades ocasions. Algunes àries empenen només la corda. A part de les peces cantades, l'orquestra té un pasatge de lluïment en la bonica obertura, escrita com a simfonia italiana, és a dir, en tres moviments («Molto allegro» — «Andante» — «Molto allegro») i sense cap re-

lació temàtica amb les peces de l'òpera.

Problemes d'interpretació

Les interpretacions que es fan d'aquesta òpera, en aquest redescobriment mozartià de la segona meitat del segle XX, són purament arqueològiques, i això mateix podem dir dels enregistraments discogràfics existents. No és possible —ni ara, ni per ara— de transmetre amb aquesta música gairebé cap dels efectes directes que les representacions del 1772 van comunicar al públic del Teatro Ducale de Milà. La manera d'interpretar la música ha variat de tal manera que, avui, és impossible de tot punt aproximar-se a l'esperit que un dia va posseir aquesta música. Per començar, no hi assistirem ni amb el lleure, ni l'oci, ni la disposició d'esperit amb què el públic del segle XVIII es dirigia al teatre i s'hi estava; neurotizats per l'hora, arribarem a l'espectacle corrents i amb el neguit del trànsit, i ens hi asseurem inquietament, enganyats per un silenci respectuós, tot esperant el curt descans, que també viurem amb neguit, per acabar després pendents del moment d'acabar l'espectacle, que indubtablement es farà llarg per a molts (llevat que la versió que se'n faci talli dràsticament recitatius i àries «superflues»)⁵.

Veurem, això sí, l'espectacle amb la sala a les fosques, però sentirem cantar intèrprets moderns, en el millor dels casos allunyadíssims de l'estil de cant propi de l'època, que s'ha perdut irremeiablement. No ens podran fer participar, per tant, de les desconegudes emocions que suscitava la peculiar veu dels *castrati*, ni ens hi intercalaran una *aria del baule* d'una altra òpera de l'època (qui sap si de Jommelli, o de Florian L. Gassmann) ni —i això és la cosa més greu— hi introduiran, a la part final de les àries, les extensíssimes *cadenze*, en les quals els virtuoses podien passar diversos minuts sencers afegint a la partitura tots els trinats, grupets, escales i *volatine* que els venien de gust, i sobre els quals basaven la mítica adoració que els públics d'aleshores testimoniaven a les grans *prime donne* i als grans *castrati*.

Cal només escoltar el d'altra banda excel·lent enregistrament de *Lucio Silla*, dirigit per Leopold Hager, per adonar-se que els cantants passen inevitablement pel punt on hauria de començar la *cadenza* final sense deturar-s'hi, sense ni intentar-la tan sols.

Aquesta era, en el fons, la veritable atracció de l'espectacle: la vocalitat fastuosa i corpredora dels intèrprets. I, per això, els públics d'aleshores suportaven amb indiferència els arguments insípidos i mancats d'interès i originalitat, i els tediosos recitatius (durant els quals hom es distreia amb múltiples altres ocupacions, com també ho feien en les àries dels personatges secundaris).

Avui, el món operístic ha canviat moltíssim. Però tampoc no cal adoptar una actitud negativa. Al nostre món, *Lucio Silla* el podem gaudir molt imperfectament; pe-

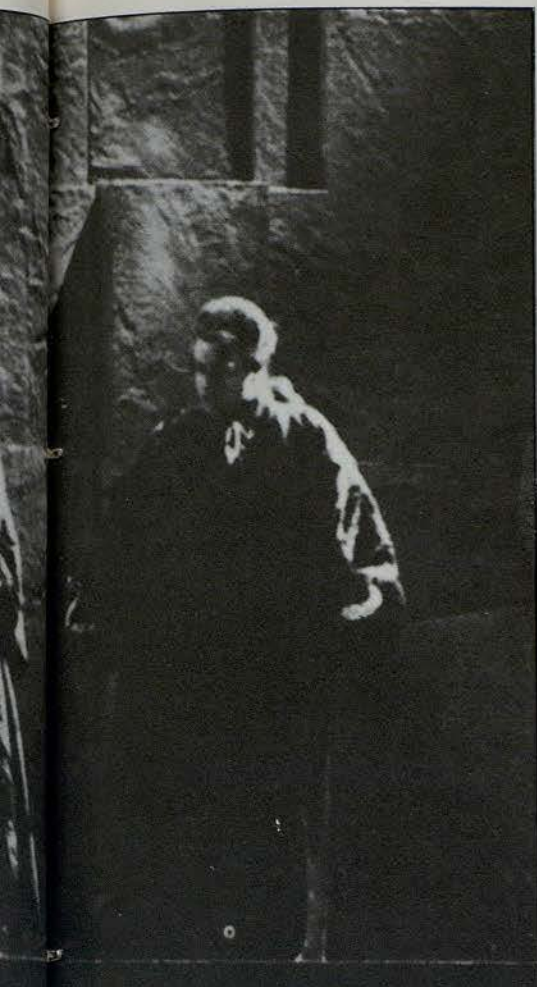


rò l'esperit de Mozart ja hi palpita ben viu. I l'experiència, malgrat tot, val la pena.

Alguns punts culminants

La partitura, a part de la simpàtica simfonia introductòria ja esmentada, oscil·la en interès segons el grau d'implicació que Mozart va sentir-se inclinat a tenir en allò que escrivia. La seva precocitat teatral el va orientar, inequívocament, a donar una personalitat especial a l'escena de la cambra funerària on es troben Giunia i Cecilio: és un clima únic que se cita sempre com a exemple de la matineria capacitat d'expressió musical de Mozart. L'escena, que es troba cap a la fi del primer acte, comença amb un recitatiu acompanyat de Cecilio, que crea l'ambient necessari per situar-nos en el lúgubre ambient (un pre-anunci claríssim d'escenes semblants de l'època romàntica). Després se sent arribar el cor (en la tonalitat relativament infreqüent de sol menor). El lament de Giunia interromp el cant del cor i, poc després, s'estableix un formós duo que acaba amb una *stretta*, en la qual té un paper primordial la coloratura.

Al marge d'això, cal observar amb atenció les àries de Giunia, especialment la primera —extensíssima, però admirable— i la segona, que duu el número 11, i que és d'extremada dificultat vocal, però no a tall d'exhibició, simplement, sinó amb finalitats expressives. L'ària número 13, de Lucio Sil·la, malgrat la relativa simplicitat de



la línia vocal, és també un passatge digne d'ésser escoltat. L'ària número 20, de Cínnia, té una brillantor especial, pel seu caràcter triomfant; i la dolçor de la següent, pertanyent a Cecilio, la fa també un punt d'interès.

Però, al marge dels punts assenyalats, tota la partitura traspua una inventiva i una gràcia que fan, de *Lucio Silla*, en certa manera, el pòrtic que conduirà a les grans obres mozartianes del decenni següent.

Roger Aliet

Notes

¹Maragall, Joan: «El drama musical de Mozart», a *XXV Conferències donades a l'Associació Wagneriana (1902-1906)*. Barcelona, Associació Wagneriana, 1908, pp. 241. Maragall en parla també en altres articles.

²Cfr. Köchel, Ludwig von: *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis der Werke W.A. Mozarts*, Leipzig, Veb Breitkopf und Härtel, 3^a ed. reimpr., 1975, p. 205. Hi ha els incipits de totes les àries i també els del ballet *Le gelosie del serraglio*, escrit per Mozart com a complement de l'espectacle, i conservat només en part.

³Osborne, Charles: *The Complete Operas of Mozart. A Critical Guide*. Londres, Victor Gollancz, Ltd., 1978, pp. 81-82.

⁴Carta de Leopold Mozart a la seva muller, el 12 de desembre de 1772. Citada per Osborne, Charles, op. cit., p. 82.

⁵La representació del dia de l'estrena, inclosos dos ballets, va durar sis hores. Cfr. Osborne, Charles, op. cit., p. 82.

D. JUAN TENORIO

6

EL DISOLUTO CASTIGADO.



DRAMA SEMI-SERIO EN DOS ACTES NADAL

MÚSICA BARCELONA

DEL MAESTRO MOZART.

PARA REPRESENTARSE EN EL GRAN TEATRO

DEL LICEO

FILARMÓNICO-DRAMÁTICO BARCELONÉS

de S. M. la Reina doña Isabel segunda,

en el año 1866.

BARCELONA.
IMPRENTA DE TOMAS GORCHS,
calle del Cármen, núm. 38.

MADRID.
Librería de los Sres. Vinda é hijos de
D. JOSE CUESTA,
calle de Carretas, núm. 9.

1866.

A l'esquerra, Lucio Silla a la Scala de Milà. Damunt, retrat de Mozart per Barbara Kraft. A sota, portada d'una edició de Don Joan de Mozart, arran de la representació al Liceu, el 1860

Reflexions sobre el X Festival de Música Antiga de Barcelona

Deu anys semblen ser molt de temps i, amb tot, amb prou feines són un sospir: deu anys són els que separen aquell primer Festival de Música Antiga de l'actual. I, mentrestant, allò que pogué semblar un projecte quasi utòpic s'ha convertit en una realitat amb un contingut que, aleshores, era difícilment imaginable. Perquè la «Música Antiga» (quin terme més vague per a designar d'una manera tan indefinida i obsoleta una activitat tan moderna!) també ha evolucionat molt en aquests dos lustres — no sols aquí, a casa, sinó arreu del món musical, fins al punt que, per posar un sol però també significatiu exemple, grups del prestigi i tradició de I Musici no s'atreveixen ja a tocar un programa de música barroca a Holanda, conscients que no acudirà ningú al seu concert, atès el desfament entre la interpretació i la visió que ells en tenen i la dels grups especialitzats, mal anomenats «barrocs», en aquell repertori.

A què és degut que pugui passar un fet així? Per una banda, lògicament, la difusió creixent de la «música antiga», mitjançant no tan sols els cada vegada més nombrosos concerts, sinó també gràcies a una indústria discogràfica que coneix molt bé els mercats i el terreny que cal trepitjar; i també, per un altre costat fonamental, perquè el nivell dels instrumentistes i cantants especialitzats d'avui no té res a veure amb el de deu anys enrera, ja que la nostra «música antiga» ha deixat de ser aquell *refugium peccatorum* de músics mediocres que no trobaven sortida amb els instruments «normals»; i, avui, qualsevol dels especialistes competeix en igualtat de condicions amb els altres músics. Efectivament, allò que fa amb prou feines un parell de lustres podia ser un somni més o menys il·lús, s'ha convertit avui en un fet habitual i quotidià a qualsevol sala de concerts del món, des de la més prestigiosa a la més insignificant: la presència, cada cop més nombrosa i en igualtat de condicions, dels especialistes en música antiga, dels «barrocs», junt a les figures més reputades de la —diguem-ne així— música «normal» convencional, sense escàndol de ningú (ja fa temps que l'instrument barroc deixà lloc a sobresalts similars als de la música contemporània en públics no advertits) i amb l'aquiescència dels crítics més exigents (per bé que encara quedien recalitrants excepcions).

Què és realment «música antiga»? Òbvia-

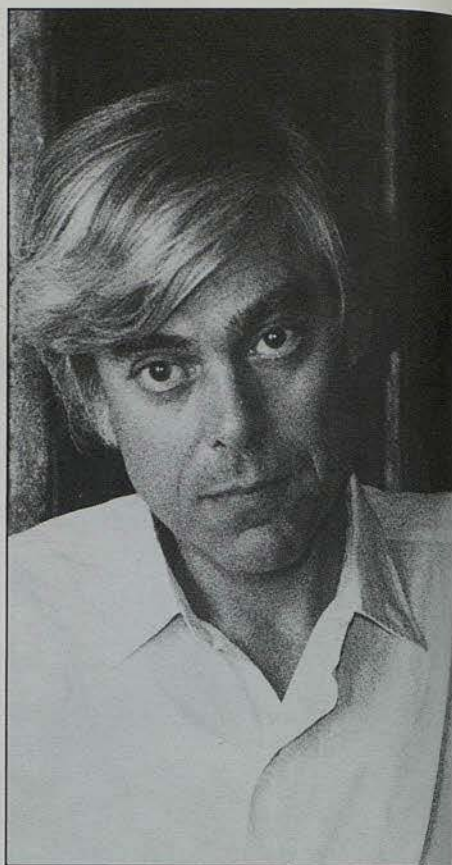
ment, no es tracta de la d'un període determinat, ja que de música antiga n'ha estat fent l'Orquestra del Segle XVIII, de Frans Brüggen, en la seva última gira europea del passat mes de març, amb la celeberrima *Simfonia Italiana*, de Mendelsohn (1830), com a plat fort del programa.

¿Són, doncs, música antiga les incursions cada cop més freqüents en la selva del segle XIX per part dels especialistes?

El problema, cal resoldre'l fora del repertori i fent esment especial en la forma de ser interpretat: la característica fonamental de la música antiga és l'intent de reconstruir una sonoritat que concordi amb el moment en què fou concebuda l'obra, tenint en compte una sèrie de factors (*instrumentarium*, època, nacionalitat, estil propi del compositor, etc.) que, elements aliens a ells, tals com les influències d'estils successius (i, de vegades, anteriors) a la pròpia evolució dels mateixos instruments, arriben a desvirtuar a modes de capes i estrats sobre l'obra en si, com si es tractés d'una patina que amagués la veritable sonoritat original de l'obra.

Aquest és, potser, el veritable sentit de la mal anomenada «música antiga»: la reconstrucció (amb l'instrument adequat i una òptica concordant amb la del compositor i el seu moment) d'un repertori, sigui quina sigui la seva època, d'una manera eclèctica i el més allunyada possible de qualsevol intromissió d'estils i instruments inapropiats, intromissió tan diacrònica com sincrònica si tenim en compte que, per exemple, cap als mateixos anys, allò que feia Bach a Alemanya no tenia res a veure amb el treball de Couperin a la cort francesa. I, així, no ens ha de resultar estrany que, en el seu moment, igualment que hom ha arribat al primer Romanticisme per part de l'òptica «historicista», s'arribi a tocar Debussy (i qui sap si més aviat del que ens pensem) «històricament», i qui diu Debussy diu Prokofiev!.

Del 4 al 29 del proper maig, Barcelona tindrà l'oportunitat d'equiparar-se a altres ciutats (com Amsterdam, Londres o París) gràcies als deu concerts que el Festival de Música Antiga, patrocinat per la Fundació Caixa de Pensions, ha preparat en aquesta desena edició. Potser sigui aquesta una aparència fictícia perquè (s'ha de dir tot) Barcelona no té l'entitat d'aquelles ni en la freqüència dels concerts de música antiga que

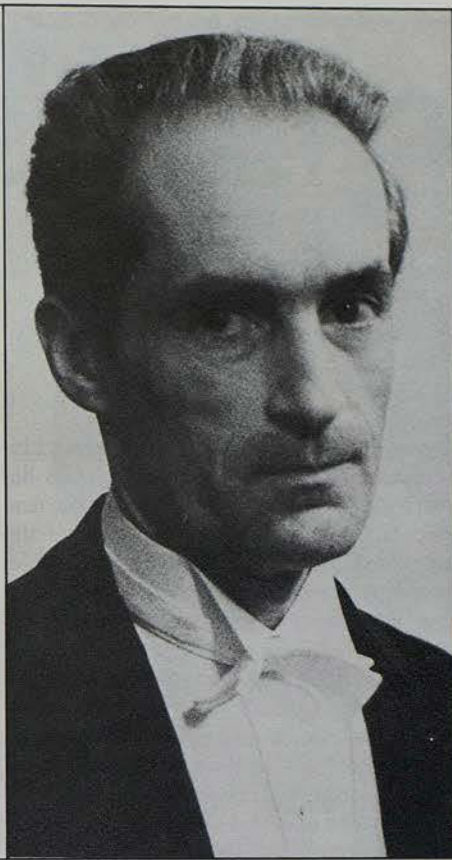


se celebren aquí ni en l'abundància de músics que s'hi dediquen (per bé que aquí resideix una de les figures més rellevants i de més pes en el context internacional: Jordi Savall); però, d'aquesta manera, Barcelona podrà viure un ambient que ja és habitual en altres ciutats de potser menys pes cultural, però d'una més gran i més rica vida musical.

Leonhardt, Brüggen i Bijlsma, tres noms estel·lars

Molts són els concerts (tots!) que en aquest Festival presenten *a priori* un gran atractiu; amb tot, potser el més esperat és el que el 6 de maig reunirà al Palau de la Música Catalana tres dels noms més grans de la música antiga actual: Leonhardt, Brüggen i Bijlsma, un trio llegendari i mestres d'un elevadíssim percentatge dels músics actuals, amb la petita incongruència d'haver d'escoltar com a acompanyant, en un festival dedicat als instruments de corda pinçada, el clavecinista més gran de tots els temps en un programa d'un enorme interès, ja que està dedicat a aquesta música considerada del gènere «intocable» per als músics no especialitzats: el XVII italià, música quasi en un «arcano» per la seva notació i pel coneixement obligat de les praxis executives i ornamentístiques que requereix l'època, per realçar les seves innegables frescor i vitalitat, les quals surten tan malparades quan la interpretació no és correcta.

Albert Romaní, reputat clavecinista de casa, encara que pels seus estudis és de formació eminentment holandesa, interpreta-



Frans Brüggen, Anner Bijlsma i Gustav Leonhardt, centren l'interès del X Festival de Música Antiga

rà un programa (el 21 de maig) sobre una còpia d'un model de dos teclats recentment acabada a Barcelona per Joan Martí, el centre del qual és la figura de Haydn i amb obres en les quals el clavecí és ja l'instrument que comença a cedir el seu lloc i a compartir-lo amb el *fortepiano*, als inicis quasi del XIX, i en les seves interessantíssimes últimes bocades, vertader cant del cigne d'un instrument que, poc després, desapareixerà quasi definitivament dels àmbits musicals.

Els altres instruments de corda pinçada també hi estaran representats en altres concerts. El dedicat a l'arpa, interpretat pel britànic Andrew Lawrence King (29 de maig), qui desenvoluparà un programa de música italiana i espanyola, amb l'interès afegit —per l'estranyesa amb què s'escolta un instrument antic d'aquest gènere— de poder sentir música ibèrica pensada per a l'arpa, d'enorme difusió en el Renaixement i Barroc musicals espanyols; un repertori que rarament es pot escoltar interpretat amb l'instrument al qual anava dedicat.

Dos noms de prestigi, pels seus innumbrables discos i per la trajectòria que tenen, són els de Paul O'Dette (13 de maig) i Hopkinson Smith (19 de maig), els quals amb el llaüt renaixentista i la viola de mà, i el llaüt barroc i la tiorba, respectivament, faran un bon repàs al repertori d'aquests instruments.

Rof Lislevand, format a Basilea igual que O'Dette, diplomat a la Schola Cantorum Basiliensis, i Smith, ell mateix professor de tan prestigiós institut suís, completaran, el 23 de maig, la panoràmica visió dels ins-

truments pinçats, amb un recital de guitarra barroca.

Ja una mica fóra del tema, hi ha el concert que la Boston Camerata ofereix el 15 de maig. La Boston Camerata és un grup de llarga tradició i de bon reconeixement en els Estats Units, que ha comptat entre els seus membres amb el bo i millor dels especialistes de la Costa Est americana; malgrat tot, el grup ha patit en els darrers temps moltes variacions en la persona dels seus components, de manera que l'agrupació que es presenta a Barcelona és una incògnita, ja que gairebé cap dels músics membres originaris del conjunt no és al grup actual. El programa és ben atractiu: «*La música de la Reina: cançons i danses de l'Anglaterra Elisabetiana*», època de les de més esplendor de la música anglesa.

Una aportació gran de la gent de casa

L'aportació en aquest festival de la gent de casa és gran: quatre dels deu concerts, quasi la meitat, i bona prova que quelcom es mou a la nostra ciutat. A part del ja esmentat concert d'Albert Romaní, el dia 4 de maig (i primer concert de la sèrie) la coneguda formació orquestral francesa que dirigeix Jean Claude Malgoire, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, comptarà amb la col·laboració de la Coral Càrmina, de Jordi Casas (fundadora fa deu anys, amb el Collegium Musicum de Catalunya del present Festival), per a la interpretació de les famoses *Vespres de la Beata Verge* de Claudio Monteverdi, una de les més interessants entre les obres del repertori reli-

giós italià de finals del XVI i principis del XVII, en la qual el lloc de l'orquestra, quant a modernitat de concepte i assoliments, és molt per davant de la seva època, sense descomptar el tractament vocal, ja de per si genial, en Monteverdi, però, en aquestes *Vespres*, particularment il·luminat.

El dia 11 de maig, el Collegium Musicum de Catalunya, grup de ja llarga presència a la vida musical catalana, oferirà un concert amb música orquestral d'autors —en la seva majoria catalans— de finals del segle XVIII (Martín i Soler, Carles Baguer, Joan Baptista Pla, Anselm Viola i l'italià de Lucca, Luigi Boccherini, tan madrileny de cor), amb la col·laboració com a solista de Josep Borràs, reputat fagotista, potser més conegut a fora de les nostres fronteres que al país. Si el programa és atractiu per la raresa de tan inusuals pàgines en la vida musical catalana, un altre punt mereix ser destacat en aquest concert: l'intent del Collegium Musicum en una política de concentració cultural; problema de difícil solució en un país on la música antiga no té encara tanta difusió com en altres, el de reunir un màxim possible d'especialistes de casa (14 d'un conjunt de 17) per aquest programa.

Nova producció de Philippe Herreweghe

Finalment, el dia 17 de maig, el Festival presentarà una ambiciosa producció, en la qual, sota la direcció del prestigiós director belga Philippe Herreweghe, conegut especialista i fundador de grups de tanta fama com la Chapelle Royale, de París, o el Collegium Vocale, de Gant, s'interpretaran obres també d'autors catalans de la primera meitat del XVIII, com Anselm Soler, Cerverols i, sobretot, la famosa missa *Scala Aretina*, de Francesc Valls, cèlebre en el seu temps per la polèmica que s'obrí, al seu dia, en els medis teòrics per (en aquells moments) l'atrevit ús de la dissonància, un fet que va fer córrer rius de tinta (i fins i tot de sang intel·lectual) per les impremtes, i no només per les nacionals.

En produir aquest concert, la Fundació Caixa de Pensions també ha volgut dur una política de recursos propis i, dins del possible, tant en el conjunt vocal, com en l'instrumental, com en els solistes, ha procurat reunir els més destacats de Catalunya, en un digníssim esforç de valoració dels músics catalans.

Esperem que aquest Festival, amb un en-cert apriorístic de programació, serveixi no només de cara a la galeria internacional (com a mirall d'una activitat encara minoritària a la nostra ciutat), sinó que pugui potenciar la música antiga en un lloc una mica més elevat del que ara ocupa en la nostra vida musical catalana.

Emilio Moreno

Jugar a fer travesses

El mes de febrer musical català ha estat prou intens i viu. Malgrat la seva obligament curta talla, s'ha mostrat llarg en activitat variada. I, així, la vida musical ha tingut ocasió de fer-se evident tant en la multiplicitat de formes en què es pot manifestar externament —concert, recital, òpera, etcètera— com en aspectes que afecten el substrat polític inevitable a l'entorn de qualsevol activitat. Un mes, per tant, suggeriu per multicèfalament actiu; un mes carregat d'història —de petita i gran història—; de tensions, de nervis i també d'esclats espectaculars; d'esperances i de temors. De vida, en definitiva.

El protagonisme, soterrat però especialment important, s'ha produït entre els subtils cortinatges de l'alta política. Els rumors de canvis a la Direcció General de Música, Teatre i Cinema, de la Generalitat de Catalunya, han ocupat bona part de l'aten-

ció de les oïdes més sensibles, atentes i interessades del ram, per veure com es decantaven els esdeveniments: quin signe acabava tenint una travessa que en principi oferia més d'una variant. De forma inevitable, la premsa alimentava el nerviosisme al compàs de la «descoberta de noms» que apareixien com a «probables-possibles»; a referències que apuntaven el signe vers una direcció o una altra.

Com sol passar, alguns dels directament afectats manifestaven no saber de què anava la música. Res de nou i inhabitual, per altra part, en aquestes situacions. Que la cosa tenia consistència ho demostrava la circulació d'un document amb adhesions ben representatives, les quals, explícitament a cavall d'allò conegut i implícitament dels altres signes de la travessa, preferien jugar sobre segur i abonaven amb convicció no gens dissimulada la suspensió indefinida de

la contesa. Opció que, finalment, ha prevalgut, entre la satisfacció inevitable d'uns i el silenci discret d'altres, mentre a l'aire restava una residual atmosfera enrarida.

Però el febrer, un febrer plujós i benèfic per a camps, muntanyes i atmosferes urbanes, ha estat molt més que això. Ha estat una successió d'altres fets rellevants, entre el quasi anonimat i la realitat més perceptible i massivament viscuda. Entre els més sonors, cal situar aquest enfervorit homenatge que la ciutadania veuerfida liceística ha tributat a la mezzo-soprano piemontesa Fiorenza Cossotto. Els qui abans eren «tebaldistes», ara mantenen en la Cossotto aquella visceralitat afectiva única que, de vegades, envaeix els ànims tan primàriament sensibles d'un sector especialment viu i actiu dels nostres liceistes. És, aquesta, una raça sense parió, que marca de forma molt definida el nostre ambient musical. I com que l'*Adriana Lecouvreur* que va oferir la Fiorenza i la seva col·lega Mirella Freni va ser absolutament important, la festa —amb lliurament de guardó inclòs— no podia resultar més feliç. Feliços els espectadors, i feliç aquesta dona de tarannà senzill i de categoria artística excepcional que és la senyora Vinco. I les flors que ho envaïren tot —fins fer aparèixer el risc de lesionar els mateixos cantants, de tanta empena con eren projectades— queden com a testimoni lúdic, i també definidament «ramblista», de la gran festa.

Flors en honor d'Ayestaran

Flors també, però per a un homenatge de signe contrari: les que va situar a l'hemicle del Palau una deliciosa nena abillada segons la manera tradicional basca, en el concert que oferiren l'Orfeón Donostiarra i els Virtuosos de Moscou. Damunt la *ikurriña*, un ram quiet i silenciós que fou testimoni del recordatori que hom féu d'Antxon Ayestaran, el director del Donostiarra feia poc traspasat. Mentrestant la batuta del soviètic Vladimir Spivakov conduïa «l'aromàtica» *Ària de la Tercera Suite en Re* de J. S. Bach. Els cantaires, al fons de l'hemicle acusaven visiblement aquells instants.

Després, a l'hora del concert, la *Missa de la Coronació*, de Mozart tindria una tra-



Alicia de Larrocha



ducció massa grandiloqüent, especialment «soviètica». Característica que també acusa la molt «eslava», i per tant poc llatina, traducció que de *Les quatre estacions* havia fet pocs dies abans el conjunt. Per al balanç dels, per altra part excel·lents, virtuoses moscovites queden, però, moments prou importants, entre els quals, i en un lloc privilegiat, el regal del *Concert número 12, per a piano i orquestra*, de Mozart, en el qual la portuguesa Maria Joao Pires va conquerir el reconeixement tan i tan merescut del públic. La menuda i desimbolta pianista es va imposar netament. També, del pas dels Virtuosos, quedarà el record d'una obra ben remarcable del nostre Jordi Cervelló. Els seus *Dos moviments per a orquestra de corda* van mostrar la saviesa i l'ofici del nostre músic, i el seu domini del llenguatge de la corda. I van rebre una traducció modèlica.

Mentre es confirmava l'absència, *sotto voce* anunciada de feia temps, de l'argentina Martha Argerich —un resultat de travesa sense sorpreses—, Euroconcert ens portava una autèntica diva del violí; la romanesa Silvia Marcovici. Posat altiu, figura ben apta per a tasques molt més frívols i indumentària per a *voyeurs*, el nou pas d'aquesta excel·lent virtuosa quedarà marcat per l'empremta de la seva personalitat tan acusada, pel seu so segur i ferm, i per la forma tan personal i plena d'interès de servir-nos Beethoven, Debussy —esplèndid, especialment— i Brahms.

El mes de febrer ha vist també com s'escolava el Festival de Música Romàntica, emmig d'unes últimes aportacions d'excel·lent categoria, entre les quals cal destacar la del quartet format per James Griffett —tenor—, Paul Eswood —contratenor—, Timothy Walker —guitarra— i Judith Righway —piano—, que oferiren un recital esplèndid, injustament poc compartit, atesa la manca de públic. També Joan Moll, una referència cabdal de la música il·lenca, serví amb categoria el programa amb Beethoven, Dussek i Weber que li fou encomanat. Paral·lelament, un curs sobre la temàtica del cicle agombolava un aplec de noms d'absoluta solvència, que situaven de forma definitiva l'abast pedagògic del conjunt de l'oferta presentada a redós del Festival.

L'Orquestra de la Ciutat de Barcelona oferia una mica de tot, en un tot molt pianístic. I en aquest «de tot» —valgui la insistència totalitzadora— una actuació a Salou, amb el pianista Miquel Farré i el director polonès Jan Krenz que omplí de gom a gom el local. Felíç iniciativa aquesta de «comarcalitzar», encara que sigui tímida, l'acció de la nostra OCB. I iniciativa que està aconseguint una resposta, de moment, eufòrica.

Aquest concert, ja posteriorment al Palau, assolí també un bon reconeixement. Miquel Farré és un músic sobretot sòlid, afermat, i ensem de criteris originals i creatius. I tot això es concretà en una molt consistent versió del *Concert*, de Schu-

mann, sota el guiatge eficient de Krenz.

L'OCB, amb Lazar Berman —un dels grans noms del virtuosisme pianístic soviètic del moment— oferí posteriorment una altra doble aportació important, com abans ho havia fet amb Joaquín Achúcarro i la batuta, especialment estimada pels membres de l'OCB, de Leopold Hager. El mes pianístic el completà Nelson Freire, amb Decker, en un altre bon concert. La presència com a instrument solista de l'oboè, en el primer concert de març, descongestionava feliçment de pianisme la tongada de febrer.

La càmera indiscreta

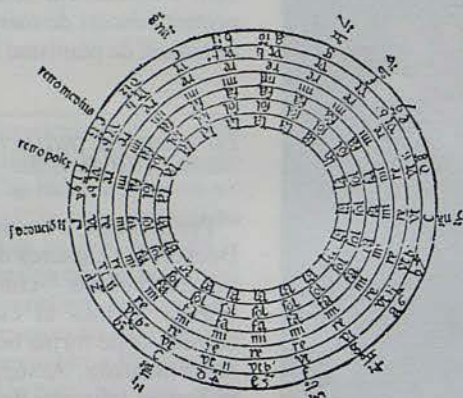
Per cert que, a l'esmentat concert Freire-Decker, les càmeres de la nostra TV3, feliçment presents —com ja és habitual— una vegada al mes al cicle de l'OCB, van recrear-se de forma ben perceptible en una instrumentista. Assumís o no una entrada important, el rostre de la recentment incorporada flauta solista, Magdalena Martínez, sovintejava la seva presència a la pantalla. En molts casos, amb la flauta reposant a la seva falda, en espera de la pròxima intervenció, mentre l'atac de les trompes o de la corda passava visualment desapercbut. Atès que el rostre de la nova incorporada s'ho mereix, el comentari no té res de retret envers la realització de la transmissió televisiva. Ningú no ha rebutat encara científicament que la música no pugui «entrar» també per la vista. Potser quelcom d'això opina també l'abans esmentada Sílvia Marcovici. (Amb perdó!)

El piano posava la nota de distinció, el *touch of class* absolutament excepcional, en el concert de presentació de l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Alícia de Larrocha situava, així, no sols la seva gran talla artística, sinó la seva disposició a donar suport a la singladura d'una formació jove en si mateixa i jove per la seva composició. La vetllada es mogué en un clima de satisfacció ben palesa. S'obre ara, també aquí, una travessa per endevinar el futur. O, potser millor, serà també deixar de pensar-hi i fer que el temps, inexorable i justicier, *defineixi* el signe del nadó i, així, no l'hem de pressionar ni responsabilitzar excessivament.

On sí que el *matx* sembla ja inevitable és al Conservatori Municipal de Música. El *matx*, l'encontre, sembla arribar ja a la seva resolució final. El termini per dipositar les butlletes s'escurça. Cal que el resultat final sigui el millor. Els noms, mentrestant, han començat a circular. Que no manqui aquell encert tan i tan difícil, en una situació tan absolutament envitricollada a què s'ha arribat. El destinatari de l'encert de la butlleta cal que esdevingui aquella impossible pedra filosofal, i farà molta falta. I si cal, i no s'ho ha de prendre malament, el felicitem per avançar!

VII CURS DE MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA

Director: Romà Escalas



LA SEU D'URGELL 1987

5 - 14 setembre

LA INTERPRETACIÓ ENTRE 1600-1750

<i>Interpretació Vocal</i>	Montserrat Figueras
<i>Tècnica Vocal</i>	Jordi Albareda
<i>Flauta Dolça</i>	Romà Escalas
<i>Cornetto</i>	Jean Pierre Canihac
<i>Xirimia i Baixó</i>	Lorenzo Alpert
<i>Viola da gamba</i>	Jordi Savall
<i>Violí barroc</i>	Fabio Biondi
<i>Llaüt i viola de mà</i>	José Miguel Moreno
<i>Clavicèmbal</i>	
<i>i Baix Continu</i>	Rinaldo Alessandrini

Conjunt vocal i instrumental,
director: **Jordi Savall**

Termini d'inscripció: 15 de juliol

Informació i inscripcions: Servei de Música de la
Generalitat de Catalunya. Rambla Santa Mònica, 8,
08002 - Barcelona. Tel.: (93) 318 50 04

Departament de Cultura



Generalitat de Catalunya

MIKROKOSMOS

Emigrants

«Emigrant. Que emigra». «Emigrar. Deixar el propi país per anar en un altre» (*Diccionari de la llengua catalana*).

El diccionari normatiu no menciona, en la definició tot just apuntada (ni ha de fer-ho, és clar), les causes per les quals hom emigra; en l'àmbit musical que ens escau de comentar, figuren primordialment les de signe artístic-laboral.

Històricament —i el fet és demostrable— Catalunya ha estat un país d'*emigrants musicals*. Representants qualificats de, pràcticament, totes les especialitats (des de la direcció fins a la interpretació en les seves múltiples branques, des de la pedagogia a la composició), han esmerçat i esmercen, en unes latituds que no són les nostres, unes il·lusions vocacionals i unes energies professionals que reverteixen en profit de tercers.

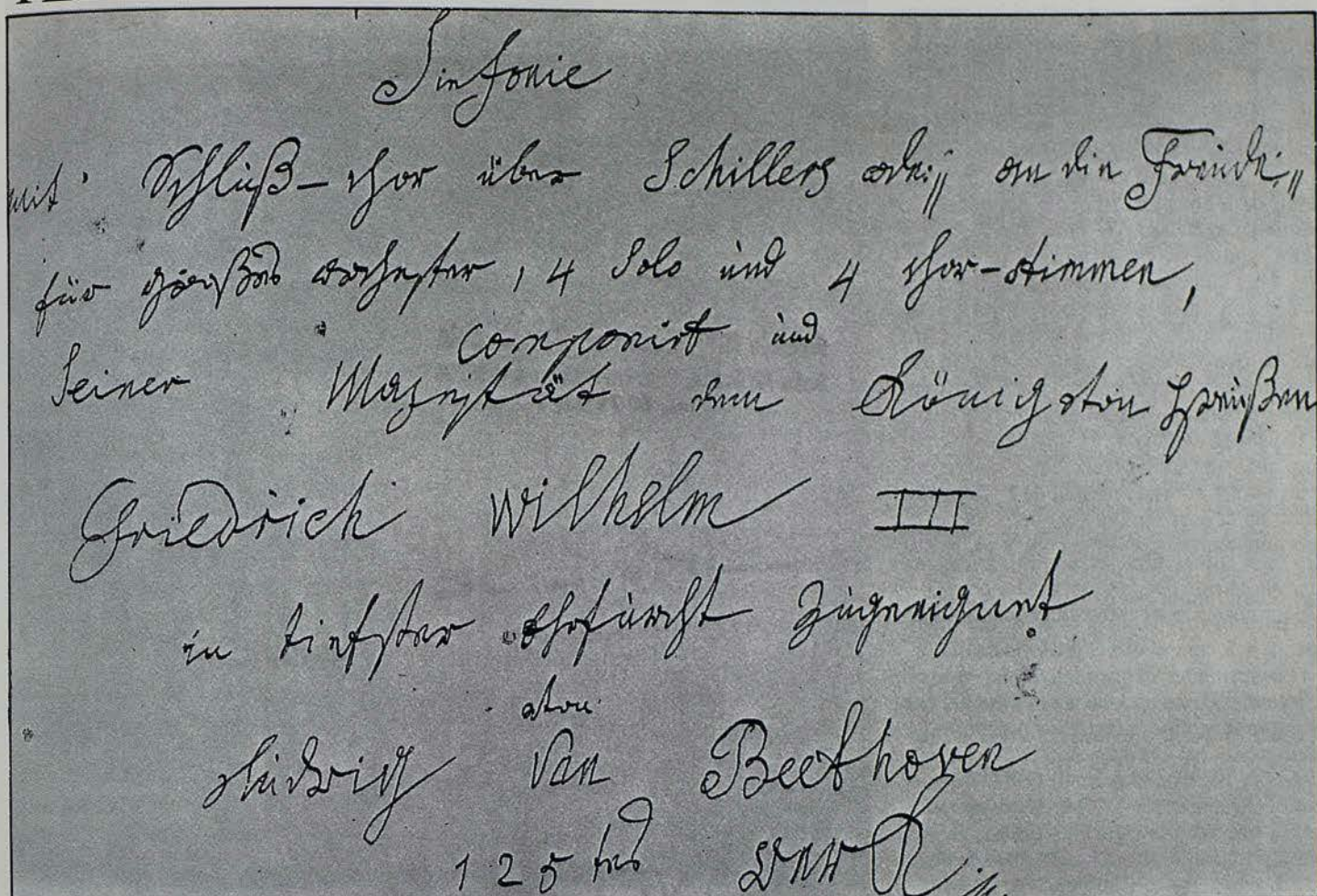
Deliberadament —i no solament per evidents raons d'espai— no esmento la rastellera de noms que, al llarg dels temps, i fins abans d'ahir, justifica l'asserció efectuada, i que (ateses les condicions sociològiques, docents i artístiques del país) converteix l'al·ludida *emigració* en, gairebé, un *èxode*.

Sí que citaré, només, per ser el més recent —ahir—, el de qui s'ha afegit a la nòmina: Jordi Casas, fundador i director de la Coral Càrmina, cridat a la titularitat del Cor de RTVE.

Una situació anòmala, la nostra: ens cal el concurs de tots i, en canvi, alguns dels millors se'ns en van.

Algú sap què passa? ¿És que l'apocalíptica afirmació de Gaziell —«Catalunya és una devoradora d'homes»— encara té vigència?

Pere Artís



Portada de la partitura autògrafa de la Novena Simfonia de Beethoven

CREATIVITAT I MÚSICA

La creativitat des d'un punt de vista psicològic:

aproximacions tradicionals, funcionalistes i generativistes

L'home, abans de preguntar-se sobre el «per què» psicològic de l'art, ha realitzat durant segles aquesta activitat esmunyedissa a qualsevol tipus d'anàlisi, però viscuda de forma intensa i universal. En cap consideració sobre el fet artístic no es pot oblidar aquesta limitació car, un cop més, la reproducció humana supera la seva capacitat de reflexió sobre la mateixa.

Quan els psicòlegs parlem de creativitat, malauradament, hem de referir-nos a un sentit molt més restringit d'allò que normalment s'entén per aquest procés. En psicologia, es parla més aviat d'«innovació», de «descoberta», o d'ús peculiar de la significació; i ho fem en termes de criteris que són difícils de generalitzar entre activitats o arts. En l'únic que sembla haver-hi acord, és que es tracta d'una aproximació especial,

independent, flexible, original i renovadora, per solucionar un problema, disposant d'habilitats suficients per aconseguir una expressió que, addicionalment, supera les solucions comunes. Més enllà d'aquesta definició prospectiva és difícil coincidir i, en conseqüència, aportar una teoria sòlida i aplicable.

Tornant a un plantejament més gènic, és fàcil de relacionar l'experiència estètica amb moments privilegiats, tant per la dimensió sensorial (coneixement inclòs) com emocional. Però aquesta excepcionalitat no és suficient per identificar allò que ha mantingut al llarg dels segles aquests tipus d'activitat, aparentment inútil, en termes biològics. (La «inutilitat biològica» no és acceptada pels autors, que veuen l'art com una extensió socio-cultural de les situacions

individuals de plaer; des del seu punt de vista, l'única diferència rau en una substitució d'estímul).

La psicologia de l'estètica, tradicionalment, ha tractat de respondre al fet artístic centrant-se en tres aspectes:

- 1) El procés de la creació artística, amb els seus condicionaments individuals, socials o històrics.
- 2) L'anàlisi de les obres, llur classificació, les normes o sistemes de signes en què s'expressen.
- 3) Els efectes de les obres en els receptors.

Probablement, l'aspecte que interessarà més al lector és el primer, i serà el que tractarem amb més extensió en aquest breu esbós.

Els mètodes d'indagació que tradicional-

ment ha emprat la psicologia han estat, principalment, la verificació de models mitjançant l'estadística: aquests estudis, bàsicament, han consistit en valoracions comparades en relació a les preferències de poblacions, escollides d'acord amb certes peculiaritats; també s'han fet diversos intents de fer una anàlisi de les habilitats que semblen relacionar-se amb l'art. (Recordem, aquí, el vell test musical de Seashore, on l'autor pretén avaluar la capacitat musical a partir de respostes o proves de tonalitat, duració, intensitat i ritme.) L'altre mètode és l'experiment psicofísic, o psicofisiològic, on es pretén de verificar relacions hipotètiques entre estímuls, habilitats i reaccions en la gent. (Com a exemple, es pot citar un estudi recent, fet al nostre Departament, sobre la realitat de l'oïda absoluta, en el qual sembla ser que, si bé no es pot mantenir el concepte com a tal, sí que és cert que, amb un mateix aprenentatge, un reduït nombre de persones són capaces de percebre amb una perfecció sorprenent, de + - 3 cps, els tons purs presentats.)

Lògicament, els resultats d'aquest tipus d'estudis no han aportat cap informació que sigui rellevant per a les seves preguntes fonamentals; tan sols han ofert dades parcials descriptives que no permeten un abordatge teòric suficient del fet. (No es vol dir, amb això, que les informacions obtingudes no siguin importants, sinó que, senzillament, encara no permeten una síntesi segura ni fàcilment divulgable.) Reconeixes aquestes limitacions, no per això s'ha de tancar el tema de la psicologia experimental (avui bastant més interessant) de l'activitat artística. Aquí no ens referirem a aquest àmbit, sinó que farem un breu panorama d'algunes de les idees relatives a la producció i la comprensió, que tenen interès i que potser poden ser útils.

El problema de la gènesi del manteniment de l'activitat estètica

Deixant de banda la dimensió històrica i social, l'enfocament de la creació artística se centra en el problema de la gènesi i del manteniment de l'activitat estètica. Per què hom confegeix una obra? Per què interessa? La resposta és múltiple, però inclou sempre el fet que l'artista i l'espectador hagin estat introduïts en aquesta manera especial de significar. És a dir, que, arrelada en la situació comunicativa, la persona troba motius suficients per aprendre una tècnica que li permeti treballar en un text o una obra pensada per a ser compresa i gaudida per un auditori. Potser cal recordar, aquí, que la gènesi de tota comunicació rau en la percepció d'un desequilibri en l'estat de les coses (amb el propi autor o amb un grup al qual pertany), i que la modificació pretesa es realitza mitjançant la producció d'un significat que té la propietat de modificar l'estat de coses inicials. Així, l'autor organitza (segons unes normes compartides) les



Portada de Theatro Instrumentorum, un dels llibres del Syntagma Musicum de Praetorius

seves intencions a l'entorn d'un tema, i les ofereix per tal d'aconseguir una solució en cooperació d'aquella necessitat percebuda. Vista així la gènesi de l'obra d'art, s'assimila a l'esquema de la comunicació natural, afegint-hi només l'ús d'unes formes especials d'expressar uns continguts.

Amb raó se'ns dirà que l'art no es pot reduir a les funcions elementals de la comunicació i que es tracta d'una funció molt més elaborada. Potser satisfaria més de dir que, en l'art, ens trobem enfront d'un discurs al qual necessàriament s'han d'incorporar uns elements retòrics que estan dirigits a produir la sorpresa, l'admiració o el plaer. És possible que una concepció d'aquest tipus podria ser suficient per a una visió tècnica o aplicada de l'art. Però, certament, no abraça suficientment el fenomen artístic. Més interessant és plantejar-se si l'art no s'hauria d'enfocar com a un tipus

de producció en la qual és central la pròpia manera de fer-la. En altres mots, plantejar-se fins a quin punt l'art no és una activitat metacomunicativa, en la qual l'autor no només es planteja expressar-se, sinó fer-ho de tal manera que, utilitzant mínimament les convencions, pugui assolir un nivell nou de significació. Un nivell, en el qual el triangle intenció, contingut i forma respongui a unes noves peculiaritats personals.

Vist així, el plantejament es modifica radicalment, i se situa en el nucli psicològic més complex. Es tracta de considerar l'art, no tant com un fet comunicatiu, sinó com un fet de consciència; entenent per aquesta l'organització cognoscitiva i afectiva permanent de l'individu. Situant l'art com a un fet de l'expressió privilegiada de la consciència, sembla poder-se respondre millor la pregunta a l'entorn de la seva gènesi. Enfront de la insuficiència significativa dels



mitjans col·lectius de comunicació, la persona intenta produir unes significacions, o uns signes, que permetin, tant a l'autor com qui en gaudeix, una forma diferent de percebre (en el sentit més ple del terme) les necessitats i solucions del coneixement i el sentiment humà.

La manera com hem teoritzat el fet artístic és difícilment investigable; però sembla útil com a projecte a esbrinar. Un projecte així hauria d'investigar quines són les opcions que autor i receptor escullen, per resoldre en cada cas com se soluciona el triangle mencionat anteriorment, i comparar les diversitats resultants. Com és fàcil de comprendre, un projecte així és inviable, per la manca de recursos conceptuals prou estables per poder-hi establir criteris estructurals i funcionals que expliquin les peculiaritats pròpies de les significacions preteses. Si, en altres sistemes, com és el cas del llenguatge, aquesta anàlisi ja és difícil, ¿com no ho serà en el cas de l'art, on precisament hi ha creativitat a cada nivell on s'articula l'expressió?

La comunicació no és una dimensió essencial de l'activitat artística

Si ara passem a fer una consideració d'algunes idees vigents, veurem com les proposades són, avui per avui, les més interessants que s'ofereixen. En primer lloc, es pot discutir que es limiti l'activitat artística a una comunicació d'emocions o de continguts. Si bé la comunicació n'és una dimensió necessària, no n'és l'essencial. Tampoc no sembla suficient la proposta que la peculiaritat de l'art rau en fornir una experiència resumida en el temps, concentrada pel fet de ser altament elaborada, i que no requereix l'activitat normal; ans que és una síntesi de coneixement i sentiment. En altres termes, en la vertadera interacció artística, ens trobem amb unes «aspiracions i retencions típiques de l'acció, però fetes de tal manera que ens alliberem de la seva execució concreta» (Wundt). Freud, per a

REVISTA MUSICAL CATALANA

Consorcis del Palau de la Música Catalana

i del Gran Teatre del Liceu

C/ Amadeu Vives, 1 - 08003 Barcelona

Butlleta 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 _____

Núm. compte _____ Núm. llibreta _____

Agència _____

Adreça agència _____

Població _____

Signatura _____

Butlleta 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 mitjançant

☐ taló bancari adjunt

☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

qui la simbolització és un fet crucial, relaciona l'interès artístic amb la funció que veu en el joc infantil: és una situació en la qual es permet, sense cap dificultat ni cap perill per al jo (ja que el material és representatiu), el pas del conscient a l'inconscient, i és precisament això que produeix el plaer i la saludable funció catàrtica (d'aclariment). Relacionada amb l'anterior, hi ha la consideració que la necessitat de l'activitat artística és una forma de compensació: «Tot art té, en el seu origen, una emoció forta que no troba sortida natural en les necessitats biològiques o en el treball quotidià» (C. Burt).

Hem vist com aquestes (i la majoria de) teories incorporen el fet de l'expressió informativa i hedonística a l'activitat artística. Hem dit, també, que la Psicologia, amb els seus mètodes, rudimentaris encara, no ha aportat sinó alguns fets interessants des d'un punt de vista psicofísic o estadístic. Però també hem afegit que, sense oblidar moltes aportacions que se centren en aspectes importants, el plantejament més prometedori es fa en termes de la recerca d'una manera nova i més penetrant de significar allò que comprèn, de tal manera que l'autor ofereix una nova manera d'entendre i sentir el seu propi pensament o el món que ens envolta.

Una simfonia de Beethoven, a quina realitat del món pot referir-se?

Per cloure aquestes reflexions, pot tenir interès referir-se, finalment, a una de les propostes teòriques més recents en relació a l'anàlisi de com se significa estèticament en música. L'aportem aquí (tot i que no la compartim) més per il·lustrar un punt de vista actual que no pas per fer-ne una exposició completa i crítica.

Quin és el punt de partida? Els autors (Lerdahl i Jackendoff) es plantegen quin és el tipus de contingut que és escollit i pretesament tramès. Seguidament addueixen que l'organització mental del contingut és projectada en el món, però s'ha de considerar que es tracta d'un producte mental, sovint molt llunyà del que pugui ser analitzat en el món físic. Si prenem l'exemple d'una



Pitàgores mostrant les implicacions entre música i matemàtiques

Simfonia de Beethoven, a quina realitat del món pot referir-se? En principi, a alguna cosa tan feble com alguna estructura sonora elemental; però, molt més, probablement, a altres productes humans, com és el cas de la tradició musical. La cosa important és que aquests continguts s'organitzen segons unes regles que només són expressables en part. Entre les més simples, per exemple, les d'agrupació melòdica, es pot observar com l'oïdor imposa una agrupació jeràrquicament establerta segons regles de preferències de «bones formes» de sons contigus. Aquestes regles de referència es manifesten en la necessitat de coherència significant per mitjà de recursos com són la simetria, el paral·lelisme, l'exemplament, etc., que semblen «mentalment naturals». Segons els autors, aquestes regles han de ser conceptuals i innates (...), altrament no es podria entendre com és possible la universalitat de la significació. La creativitat, llavors, s'ha de veure com l'actualització d'una capacitat combinatòria regida per regles que, en darrer terme, són de tipus fisiològic. Com es pot observar, aquest enfocament és un desplaçament de la teoria gramatical generativa a la producció musical incloent-la en una teoria general del coneixement, que es reclama voluntàriament mentalista i innatista.

Enfront d'una explicació com l'anterior, podrien plantejar-se de nou les qüestions del perquè de l'existència de l'activitat artística i considerar on aboca l'ona actual de teories formalistes. En primer lloc, s'ha d'acceptar el gran avanç fet en rigor teòric i, sobretot, crític. Però, d'altra banda, s'ha

de reconèixer que, almenys en la seva expressió actual, són menys rellevants que els intents funcionalistes que s'han presentat anteriorment. Aquests darrers, si més no, intenten una anàlisi del fet artístic de forma més rellevant respecte de les qüestions bàsiques que preocupen. Una altra cosa podrà ser fins a quin punt ajudaran a penetrar millor l'organització formal i funcional de l'obra.

Miquel Serra i Raventós
(Departament de Psicologia bàsica de la Universitat de Barcelona)

Lectures d'interès

- Arnheim, R., 1954, *Art and Visual Perception*, University of California Press. Traducció castellana a Alianza, Madrid.
- Berlyne, D. E., 1971, *Aesthetics and Psychobiology*, New York: Appleton-Century Crofts.
- Berlyne, D. E., 1972, *Experimental Aesthetics*. En P. C. Dodwell, Ed., *New Horizons in Psychology 2*, Middlesex: Pinguin.
- Frances, R., 1958, *La perception de la musique*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Frances, R., 1968, *Psychologie de l'esthétique*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Lerdahl, F., i Jackendoff, R., 1982, *A generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Meyer, L. B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press.
- Tyson, M., 1966, «Creativity» a B. M., Foss, Ed. *New Horizons in Psychology*, Middlesex: Pinguin. Traducció castellana a Fontanella, Barcelona.
- Vernon, P. E. Ed., 1970, *Creativity. Selected Readings*, Middlesex: Pinguin.
- Vigotski, L. S., 1970, *Psicología del Arte*, Barcelona, Seix y Barral.

La más importante
editorial de publicaciones española
de obras musicales de estudio
y de concierto

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICION IBÉRICA

El compositor i el seu temps

L'afirmació que el compositor i tota la música pertany al seu temps és una veritat més clara que l'aigua, la qual, com totes les del seu gènere, es torna molt menys clara quan és analitzada una mica. Perquè, si tots estem, en principi, d'acord en això, no sempre actuem, pensem i opinem d'aquesta manera. El problema potser rau en el fet que tota activitat cultural —i la música ho és, encara que això sigui tan poc evident a Espanya— és per ella mateixa diacrònica (quelcom que cal tenir en compte) i que la majoria de les persones, inclosos alguns creadors, no viuen mai totalment en el seu temps.

No cal aprofundir gaire en Heidegger per descobrir la dimensió temporal de l'ésser humà. I alhora cal no oblidar que l'home, a més d'un ésser temporal, és també un ésser cultural. I d'aquí vénen moltes de les seves dificultats temporals. Com a ésser cultural, necessita sempre d'un aprenentatge i d'una assimilació, les quals coses fa sempre sobre elements que necessàriament pertanyen ja al passat i que, per consegüent, frenen, es vulgui o no, la percepció total del seu propi temps.

No hi ha, per tant, res més natural que el fet que la creació artística —la musical o la de qualsevol altre gènere— només sigui completament assimilada després del seu temps. Es podrà objectar que algunes manifestacions del passat aconseguen una resposta immediata de la seva societat. Però caldria recordar que allò es produïa en un context molt tancat i determinat, del qual quedava quasi totalment exclosa la resta de població. Bach escrivia per als feligresos de Leipzig (que tampoc no l'entenien plenament), i Haydn, per al reduït grup d'amics dels Esterhazy, que seguien molt de prop i pas a pas la seva evolució compositiva. Això potser no ha variat en petits cercles; però l'obra artística es dirigeix plenament a tota la societat i l'assimilació no és tan fàcil, especialment en èpoques on la informació substitueix cada vegada més el coneixement.

Ens trobem davant la paradoxa irresoluble que tota música és per al seu temps, però que no és plenament entesa sinó després. Nosaltres, per exemple, comprem millor Mozart que els seus contemporanis; però, ensems, no podem de cap de les maneres tenir la mentalitat ni les circumstàncies d'aquella gent. Un fet, pel qual la nostra



Paul Hindemith

comprensió és potser més profunda, però fonamentalment diferent. D'on es desprèn que, una comprensió total de Mozart, era tan inviable aleshores com ara, encara que per motius diferents.

No es pot parlar d'un gran art desconnectat del seu temps

El problema és molt menys greu si hom pensa que tota obra d'art és ambivalent o, millor dit, polivalent. Això explica que *Èdip rei*, *Las Meninas* o *La Passió segons Sant Mateu* valguin per a avui com per al seu temps, sempre i quan es consideri que, per a nosaltres, són un xic diferents del que foren per als atenencs clàssics, per a la família de Felip IV i per als bons burgesos de Leipzig. Allò que hi queda és el substrat com a gran obra d'art, quelcom que parla a l'home essencial de sempre i no a l'home temporal de cada època, encara que sigui aquest qui hagi de traduir-lo al seu moment.

Dit tot això, es farà clar que, per a mi, no pot parlar-se d'un gran art desconnectat del seu temps. Tota música pertany a la se-

va època, i és perfectament datable. Qualsevol música vàlida d'altres èpoques, pot —sotmesa a un estudi rigorós— datar-se amb una exactitud inferior als deu anys. El mateix Stravinsky va creure, un moment, que podia fer-se música en abstracte, deslligada del seu temps; però les seves obres són (i de quina manera!) igualment datables.

Això no priva que pugui haver-hi música anacrònica; però observem que aquest anacronisme es refereix sempre al fet que sembla escrita «abans», i no mai «després» de quan realment ho fou. Fins i tot, es pot donar el cas de compositors d'una certa vàlua que van girar-se d'esquena al seu temps. Fux, a la Viena de Haydn, Reinecke, en el temps de Brahms, o Pfitzner, al de Hindemith i Schönberg, poden ser-ho. Ho paguen al preu de ser engolits pel temps que ells negaven. Fins i tot, els eclèctics ho són d'un temps determinat, i no d'un altre.

Això no vol dir que l'esperit del temps hagi de traduir-se d'una manera unívoca, ja que per la mateixa diacronia de la creació artística poden conviure diverses maneres de veure el temps. Una teoria única, estètica o tècnica, mai no pot resumir tot

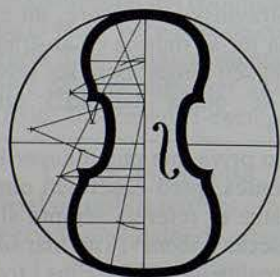
el seu temps, encara que tingui l'obligació de creure-ho així. Avui sabem que una obra de Stravinsky, o de Bartók, Poulenc, Schönberg o Hindemith de la mateixa època pertanyen al seu temps —que és el mateix per a totes— i el tradueix, potser perquè cadascuna d'elles ho fa sobre un aspecte o visió d'aquest temps. I, encara que al seu moment puguin semblar tendències tan diferents que s'exclouen, no ho són en la perspectiva dels anys.

De tot això, es podria desprendre una conclusió certament còmoda per al creador musical: que tot gran art és reflex del seu temps i que, per tant, el compositor en tindria prou en fer gran música, sense ocupar-se de res més.

En principi, és veritat que tota la gran música és música del seu temps; però les coses són menys fàcils, perquè la determinació de què és gran música és molt fàcil quan els fenòmens han passat, però molt menys quan estan passant. I pot ser que el concepte que a cada moment s'en tingui, estigui ancorat en el passat —remot o immediat— amb la qual cosa es faria una música que ja no és del seu temps, i en comptes de música gran, en seria una imitació en cartó pedra.

No es pot demanar al compositor que faci una reflexió sobre el seu temps

Certament, és utòpic, i possiblement inútil, demanar a un compositor que, en posarse a escriure una obra, hagi de realitzar una atenta reflexió sobre el seu temps i l'esperit que hi impera. El compositor, allò que ha de tenir és talent (que no s'adquireix) i una bona formació professional (la qual, sí que es pot adquirir). I, a partir d'aquí, intentar crear una música nova o diferent, ja que «crear» significa precisament això; i no hi ha creació en repetir allò que ja està fet,



XAVIER VIDAL i ROCA
L U T H I E R

Construcció i reparació d'instruments d'arc
— instruments antics —

C/. Elisabets, 2-4 Pral. 1.ª

Telèfon 317 94 57 / 08001-Barcelona



Las Meninas

encara que la creació hagi de partir del moment al qual s'ha arribat. El problema de la creació no és tant d'originalitat sinó de novetat. No es tracta de ser únic: cal ser diferent.

Però si l'obligació del compositor és simplement la de compondre música, com millor sàpiga i pugui, la seva obligació com a home sí que l'implica amb el seu temps, la qual cosa és tant com dir amb la seva societat. La dimensió temporal del creador es dona com a home, i és inútil de pensar que la música és només un problema purament musical o tècnic, perquè la pròpia consideració del fet musical o tècnic està directament influïda pel temps i per l'època.

La música és, així, un art doblement temporal. Per una banda, perquè la seva matèria de treball és el temps, en tanta mesura almenys com els sons; en una altra, perquè és un art social i no pot deslligar-se del seu temps. Molts dels compositors actuals són conscients d'ambdues coses; i si la primera afecta sobretot els problemes purament compositius, la segona entra clarament en la dimensió social de l'artista individual. Alguns creuen que és una via segura, per a reflectir el propi temps, el simple fet d'escollir una tècnica determinada, la qual s'ha declarat representativa de la respectiva època. Certament, les tècniques pertanyen a un temps, però no poden ser unívokes; i, a

més, no garanteixen per elles soles la validesa artística del producte. Amb la mateixa tècnica es poden compondre obres bones i dolentes, o, fins i tot, obres que pertanyen al seu temps i obres que són anacròniques.

Crec que la via més segura per a inserir una creació en el seu temps, a part del talent que hom tingui, no pertany a la mateixa dimensió musical sinó a la humana del compositor. És ell qui, com a home, ha de ser conscient del pensament i els problemes de la seva època; i és ell, com a home, qui ha de ser interpel·lat per ells. No es compon música en el moment d'enfrontar-se a la partitura en blanc. El procés de composició —o de qualsevol creació— és un procés d'assimilació de vivències, reflexions, experiències i formació humana que, després, d'alguna manera, afloraran a la composició. Es tracta d'un problema d'integració social de la persona, perquè el creador és, a més i sobretot, un ésser humà.

Per això, la garantia temporal d'una música no rau tampoc en el fet que tracti o no, directament, problemes del seu temps. Per això, les músiques polítiques, socials o de textos compromesos donen resultats molt diferents, ja que el valor com a música mai no el confereix un text o una bona intenció. La qual cosa no vol dir que negui valor a algunes d'aquestes músiques; però sí

el tenen no és, precisament, per aquestes raons.

No és missió del compositor, com a tal, ser polític, o pedagog, o militant d'ideologies de qualsevol mena. Però com que el compositor és un home, com a home sí que pot ser-ho. Potser això l'ajudi (o potser no!) a compondre, però són fenòmens diferents. Allò que l'ajudarà, és ser un home del seu temps en tots els aspectes, i que això es pugui reflectir d'alguna manera a la seva música.

La música del futur no existeix

La tardana assimilació de la música d'una època, de la qual ja hem parlat, ha fet encunyar expressions tan ambigües com la de «música del futur». No ens enganyem! La música del futur no existeix, en la mesura que aquest futur no ha arribat. Fins i tot, encara que poguéssim per art de màgia saber quina serà aquesta música i fer-la ara, deixaria automàticament de ser música futura per a convertir-se en present. El compositor no pot fer res més que música del seu temps o «pastitxos» anacrònics; mai, música del futur. Una altra cosa és que tardí més o menys a ser assimilada, o que una altra època l'entengui millor (i sempre de forma diferent); però ja, aleshores, serà música del passat.

Allò que s'esdevé és que vivim, avui, en una societat bàsicament esquizofrènica, amb elements del present als quals s'apliquen idees del passat. No es pot viure amb la cibernètica, el codi genètic o les partícules subatòmiques i aplicar-hi la filosofia d'Aristòtil. Però això és, en realitat, allò que fa quasi tothom. Els mals que poden afligir la comprensió d'una música del seu temps són els mateixos que ocorren amb cent mil coses diàries que ens envolten, que emprem i que bàsicament no entenem —encara que no ens n'adonem— perquè hi apliquem un univers mental del passat. Però passa que es pot emprar un satèl·lit de comunicacions, una medicina o un aparell qualsevol sense entendre'ls (i consegüentment, sense compartir-ne el món), en base a una utilitat pràctica immediata. I, a la música, no li veuen cap utilitat, fet pel qual se la pot rebutjar olímpicament, de la mateixa manera que hom rebutja —o ignora— tota la ciència que cau fora d'una aplicació tecnològica immediata.

I ho fem malament! Perquè la música, com tot art, neix del seu temps i és un testimoni del seu temps. Però també ajuda a entendre'l, aquell temps, per unes vies sensorials que no són ni el discurs verbal lògic ni les aplicacions pràctiques, i que és igualment ineficaç com a mètode de coneixement. És més, gosaria afirmar que no hi ha comprensió possible d'una època, sense incloure-hi el seu art. I la música és una part indissoluble d'aquell art.

Tomás Marco



Improvisació XXXI, de Kandinsky

Inspiració versus laboratori

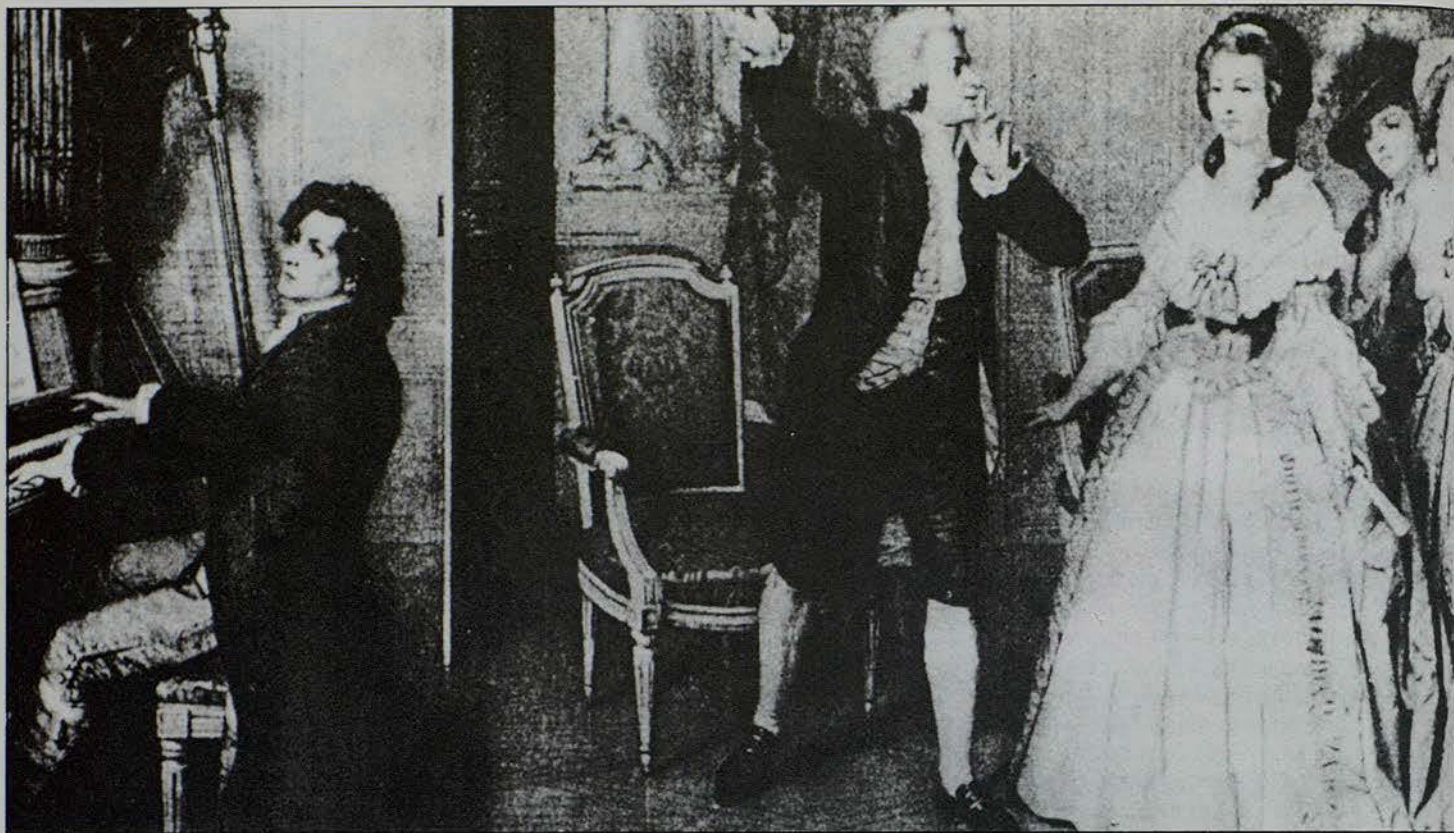
«La subjectivitat d'un artista no consisteix que la seva experiència sigui fonamentalment diferent a la d'altres homes de la seva època o de la seva classe, sinó que és més forta, més conscient i més concentrada»

Ernst Fischer (1899-1972).

Tot i admetent que la inspiració sol ser el pont que s'estén entre l'energia creadora i la seva materialització en obra d'art (no entrarem ara en l'origen d'aquesta energia, ja que suposem que entre els lectors hi haurà, segons llurs pròpies conviccions, posi-

cions no necessàriament convergents), i tot recordant, a més, que en l'art és on, veritablement, l'home cerca amb més deler la llibertat —encara que a vegades aquesta llibertat pot convertir-se en presó—, estem ja en condicions d'iniciar el procés dialèctic orientat a la delimitació del contingut de la veu «inspiració» i, si cal, dirigit vers la seva desmitificació.

La primera cosa que cal subratllar és que, sense cap dubte, la inspiració és una activitat humana, vital i, per tant, acció positiva oposada als impulsos destructius (negatius). Tant des del punt de vista fisiològic (primer temps de la respiració) com des del



Beethoven toca a casa de Mozart

filosòfic (força de la naturalesa desconeguda que no sabem si és provocada per un agent exterior a l'ésser o per un agent interior o subjectiu, que exerceix una influència estimulant ja sigui sobre la sensibilitat o sobre l'intel·lecte o, generalment, sobre ambdós), és indiscutible aquest caràcter d'acció positiva que, amb tot, té un component negatiu (mortal) quan acaba el seu temps d'acció... A tot acte d'inspiració succeeix un acte d'expiració ja que és extret l'aire prèviament aspirat (fisiològicament), o la idea s'ha convertit en forma concreta, mediatitzada (obra). Tal com afirmava Aristòtil, la idea (potència) s'ha transformat en forma (acte), i això ha estat possible en virtut de la cinètica de l'energia creadora, induïda positivament per la inspiració. És molt suggerent, al respecte, aquella frase de connotacions no necessàriament romàntiques: «tot artista mor a cada obra d'art»; ja que essent inevitable relacionar tot acte creatiu amb cert sentiment d'angoixa, aquest desapareix o s'atenua una vegada acabada l'acció creativa. I, la cosa més interessant, és que aquesta angoixa ve motivada per raons psíquiques (teoria freudiana de la psicoanàlisi; «la creació artística és una forma d'alleugerir la tensió psíquica», Alois Hába) i per elements temporals i derivats del propi procés, i per altres materials, emprats en l'acció creativa. És per això que el veritable artista sempre es mou per una necessitat interior (Kandinsky) que duu el seu esperit inquiet a la «recerca» permanent (Schönberg) i que, al mateix temps, el submergeix en una terrible inseguretat («... tots els compositors que valen quelcom, realment tots, s'han vist afectats

també per una fonda inseguretat», T.W. Adorno).

El veritable artista sempre es mou per una necessitat interior

Reprenent el fil conductor, per establir ja la connexió amb la idea que encapçala aquest breu escrit, és el moment d'afirmar que la inspiració no és patrimoni acotat de l'artista, sinó tot el contrari: és democràticament accessible a qualsevol ésser humà: la seva gradació depèn, això sí, de diversos factors que conformen aquella subjectivitat esmentada per Fischer: receptivitat, selectivitat, profunditat, intuïció, sensibilitat, esperit analògic, etc.

El laboratori del creador es conforma amb dos elements o, millor dit, grups diferenciats d'elements: els mitjans o materials i els mètodes o procediments. Dins del primer grup, el compositor actual n'ha vist incrementat considerablement el còmput global en afegir als transmesos per herència cultural els successius avenços en música i en altres branques de les arts i les ciències. Malgrat el risc d'avorrir al lector, detallarem molt breument el muntant d'aquest primer tipus de mitjans: material escalístic i harmònic que lentament tendeix a un més gran aprofitament de l'àmbit de freqüències audibles (de 16 a 16.000 Hz. aproximadament), que pot estar estructurat de forma modal, tonal (bimodal), politonal, cromàtic integral, serial i microtonal; material rítmic sobre temps mètric o temps relatiu; nous instruments (nous timbres i noves textures); més gran coneixement del fenomen

acústic (espacialitat del so, direccionalitat, etc.); aportació tècnica (electrònica, sintetitzadors, ordinadors, etc.) i aplicacions d'algunes ciències relativament noves com la psicoacústica i la sociologia musical. El segon grup es compon, *grosso modo*, de procediments derivats de dues concepcions diferents i contraposades, encara que —com ho veurem— són coexistents i van unides en moltes ocasions: la concepció prèvia, que duu a l'elecció i selecció dels materials, i l'experimentació amb uns determinats mitjans que, per elaboració i posterior selecció, aniran conformant la idea compositiva.

Les aplicacions a la creació d'algunes ciències relativament noves

Curiosament, és en aquest punt crític —el dels procediments— on sorgeix una subtil relació entre laboratori i inspiració. Comentàvem abans que la inspiració podia ser provocada per un agent exterior o un d'interior, i veiem ara que, segons quin sigui el cas, aquesta motivació implicarà l'elecció d'un o altre tipus de procediments compositius. Els agents interns suggeriran la idea, i el compositor elegirà els materials necessaris i afins per a l'elaboració de la seva obra. Els agents externs (el so, en el cas de la música) suggeriran o no «quelcom» al compositor; però, en tot cas, li estimularan l'intel·lecte per conformar la seva obra, d'acord a unes premisses o objectius concrets. Allò més curiós és constatar que, en el cas extrem de comparar els resultats d'ambdues vies d'inspiració o procediments, aquests poden guardar entre si molts

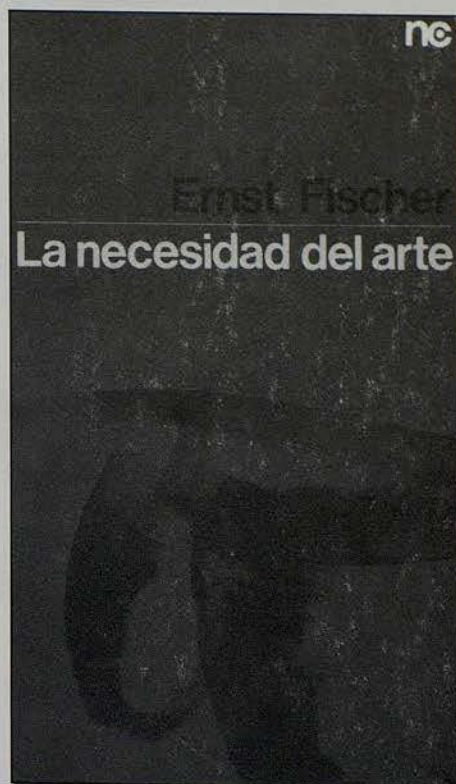
elements comuns. La literatura musical ens il·lustra amb innombrables exemples d'aquesta realitat, a la llista de la qual podrien afegir-se'n molts més, insospitats, si el musicòleg o el biògraf pogués irrompre en la intimitat mental i emocional del compositor en el moment de la gestació i realització de l'obra (una tasca impossible, òbviament, i que m'atreveixo a augurar no gens senzilla, en el cas que fos factible).

Pot dir-se que la primera forma és la que ha caracteritzat la major part dels treballs de música acústica tot al llarg de la història, mentre que la segona presenta grans concomitàncies amb la manera de pensar en música en el nostre temps i, sobretot, de la música electroacústica. Encara seria perillósíssim ometre —sempre dins el context de la música, diguem-ne, «culta occidental»— l'evident caràcter especulatiu (no diem únicament) de la polifonia franco-flamenca del s.XV, de formes com la fuga, el cànon i el *ricercare*, i de música més pretèrita, com l'egípcia i la grega, amb un abundant ús de determinades proporcions numèriques i, fins i tot, d'interval microtonals.

El caràcter especulatiu de moltes formes històriques de la música

Encara ens permetrem dues observacions, al respecte. La possibilitat d'establir un caràcter més o menys cíclic històricament, segons la tendència a la utilització d'un o altre procediment; el primer, generalment més vinculat a èpoques conservadores; el segon a èpoques de revolució, encara que hi hagi una excepció molt important en l'època, sobretot, del primer romanticisme —molt matisable, per cert—. I la interacció i coexistència en totes les èpoques —més o menys decantada vers una o altra banda— d'ambdues postures. Per allò d'il·lustrar amb un exemple concret, prenguem la forma «Simfonia clàssica» en quatre moviments: «Allegro» (ràpid), «Adagio» (lent), «Minué o Scherzo», i «Rondó». El professor D. Butler Fry ens recorda que, segons ell, hi ha tres tipus de música segons que aquesta es dirigeixi al cap (intel·lecte), al cor (element sensible) o als peus (element primari, ritme). ¿No és, potser, la forma simfònica un homenatge a aquesta classificació aparentment gratuïta? Classificació que, d'altra banda, és perfectament vàlida sempre que no s'entengui que el predomini d'una direccionalitat exclogui totalment les altres dues. El primer temps, generalment en forma de «Sonata», es dirigeix primordialment a l'intel·lecte; el segon, a l'element sensible, amb l'ús de belles melodies i harmonies; al tercer, està dominat per l'element rítmic «quasi» dansant; i el quart ve a ser una rememoració, o amigable unió, dels tres primers.

La interacció entre inspiració i laboratori ha determinat —en els darrers anys— una certa matisació del fet compositiu en música que s'articula cap a una concepció de



compositor/artesà. Després de Webern, la gran majoria de compositors significatius s'han interessat cap a una extracció per elaboració (d'aquí ve allò de l'artesanat) de la possibilitat d'un material previ i, fins i tot —en casos extrems—, posant-se al servei de les possibilitats que els exigia l'esmentat material, fugint fins a cert punt de la idea d'il·luminació o infusió de saba divina. Naturalment, aquest artesanat és al servei —o en funció— de quelcom, però de naturalesa no necessàriament extramusical. «La música és l'exercici inconscient del càlcul», deia el matemàtic Leibnitz..., que ara potser s'ha convertit en l'exercici conscient del mateix.

Allò que és cert, és que la música ha de

descontaminar-se de tots els virus que l'han afectada per assolir la seva veritable categoria de llenguatge original. I ha de desmitificar-se la figura del compositor, allunyant la idea que aquest és un ésser diferent dels del seu temps. I ja que hem començat amb una cita de Fischer, podríem acabar amb una altra cita d'ell mateix, molt més breu i concisa, que indica molt clarament que, per damunt de problemes secundaris —però no per això menys importants—, l'art ha de ser sempre reflex d'una societat o d'una època: de la seva època. Diu: «En una societat decadent, l'art, si és veritable, ha de reflectir la decadència».

Albert Llanas

FUNDACIÓ PAU CASALS

Convocatoria d'una

BECA D'AMPLIACIÓ D'ESTUDIS DE VIOLONCEL

per al curs 1987-88

Presentació de sol·licituds fins al 30 de juny del 1987

Bases i informació:
Passeig de Gràcia, 77, pral.
08008 BARCELONA

Original Salzburger Nougat Schokolade Liqueur



*Gentilino Licor de Nueces y Chocolate.
Sólo en los Mejores Restaurantes y Establecimientos.*

Importador exclusivo para España: Cinsa. c/. Arturo Soria, 99. Tels.: 416 30 19/416 26 66 - 28043 MADRID

Festivales Musicales de Salzburgo

Mozart®
Liqueur

En 1756 Mozart nace en Salzburgo.

En 1920 a iniciativa del poeta Hugo Von Hofmannsthal,
se celebró en su actual forma, El Primer Festival Musical
de Salzburgo, dedicado al gran compositor.

Desde entonces, estos festivales de ópera, conciertos y teatro han
adquirido fama universal.

Mozart-Liqueur, con motivo de su lanzamiento comercial en España, tiene
el placer de informar a su distinguida clientela, que mensualmente sorteará, hasta
el mes de junio inclusive, dos invitaciones ante notario, para visitar los festivales
musicales de Salzburgo. (La invitación comprende, avión, hotel, estancia y tickets).

Para participar en este sorteo mensual, recorte, necesariamente, el cupón de abajo.

Rellénelo.

Envíelo a Gran Premio Mozart

C/ Hermosilla, 20 - 4º Derecha - 28001 Madrid

Conjuntamente con la imagen esférica de Mozart, adjunta a cada botella.

Una carta sólo es válida para un sorteo mensual. El sorteo se
efectuará todos los meses, el día 6 del mes siguiente al vencido
y el ganador se dará a conocer por la revista,
el importador exclusivo para España
y el notario.

BRINDAMOS POR SU BUENA SUERTE



GRAN PREMIO MOZART • C/ Hermosilla, 20 - 4º D. - 28001 Madrid

Nombre y Apellidos _____

Domicilio _____

Población _____

C.P. _____

La composició com a ofici i creació

Una temàtica sobre l'ofici de compositor es pot orientar de diferents maneres, bé sigui fent referència als llargs anys d'estudis exigits als Conservatoris, a la complexitat de les matèries a estudiar, o a la difícil entrada (després dels 15 o 20 anys de preparació per aconseguir la legalitat del títol) en el món professional on hi ha tan poques oportunitats. Si des d'un punt de vista laboral les sortides, en altres camps fora de la música ja són difícils, les del compositor són pràcticament inexistents.

Un escrit sobre l'ofici de compositor també podria ser orientat en el seu vessant artístic, més íntim que social, i posant l'accent sobre la inquietud que anima el compositor en la seva tasca, al marge de qual-sevol altra consideració.

El primer aspecte és més expositiu, denunciant d'una realitat existent, mentre que l'altre, el que toca potser l'essència de l'acte creador, és molt més subjectiu, delicat i intangible. I, precisament per això, és el més obert, subtil i, també, interessant.

Anys d'aprenentatge

Els estudis de composició, els que són necessaris per aconseguir el títol —dintre de la legislació vigent— demanen un total de 42 assignatures repartides de la següent ma-

nera: cinc cursos de *Solfeig*, cinc de *Piano*, quatre d'*Harmonia*, dos de *Contrapunt*, un de *Fuga*, un de *Formes musicals*, quatre d'*Orquestració-Instrumentació* que es fan simultàniament amb els quatre de *Composició* pròpiament dita; dos de *Música de cambra*, dos de *Conjunt coral*, dos de *Conjunt instrumental*, un d'*Acústica*, un de *Pedagogia*, un de *Musicologia* o *Folklore*, dos de *Pràctiques de professorat*. A més del batxillerat obligatori, hi ha matèries dites complementàries com la *Història de la Cultura i de l'Art*, dos anys d'*Història de la Música* i dos anys d'*Estètica* aplicada a la Música.

Realment, és una empresa extremadament llarga! I, això, només per obtenir els elements que podríem dir-ne de base... Però, cal preguntar-se: és imprescindible passar per tota aquesta disciplina quan han existit compositors tan grans amb una vida molt curta? Mozart morí als 36 anys; Chopin, als 39; Schubert, als 31... Amb altres paraules: l'artista, necessita un títol?

Per descomptat, el títol no garanteix necessàriament l'artista, sinó, simplement, que la persona ha fet uns llargs estudis.

D'altra banda, aquell que es creu amb aptituds, aquell que se sent artista, potser, si no treballa amb profunditat i entusiasme, es queda en projecte a realitzar, en llavor sense fructificar. D'això es dedueix que, bé sigui dintre o fora del Conservatori, allò que és del tot imprescindible és treballar de ferm.

El veritable artista és el que cerca incansablement, sense regatejar esforços, impulsat per la febre de la seva pròpia vocació. El compositor, com el filòsof o el científic, és un etern pensador, constantment preocupat pels mil detalls de la seva obra i per la necessitat d'una contínua recerca, d'una incessant evolució. És així que l'ofici de compositor reclama una perpètua investigació sobre les lleis de la música i llur possible aplicació i interpretació.

«La música», ho deia Goethe, «és una arquitectura líquida; o, inversament, l'arquitectura, una música petrificada». La interpretació d'aquestes dues arts suggereix unes lleis similars (lleis matemàtiques, d'estructura, proporció, ritme, equilibri, tensió, etc.); però mentre a l'arquitecte se li demana una responsabilitat professional, un coneixement fonamental de les lleis de l'arquitectura, al músic se'l considera fàcilment compositor, des d'un angle purament social, pel sol fet d'ennegir paper pautat. És



Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona



Franz Schubert

així perquè moltes composicions s'esfondrien, tristament, si fossin edificis musicals; obres de cinc minuts feixugues, que resulten terriblement llargues, perquè els manca un sentit de la sintaxi musical, una tensió progressiva, una dialèctica del contrast o el valor imponderable —sigui quin sigui— de l'obra ben feta.

Apropament a les lleis de la Música

A partir d'aquí, allò que es pot entendre per ofici és l'estudi de les lleis que sostenen la música: l'estudi de la seva essència, de com, aquesta essència, n'ha configurat fenomenològicament la història, i de com aquesta història ha seguit una trajectòria absolutament coherent.

La música, entesa com a obra d'art, neix, doncs —o hi pot néixer—, del descobriment de la matèria sonora, de la seva substància i constitució; així, el músic, el compositor, a partir d'aquestes dades, assumint-ne el moment històric, només n'ha de treure les conseqüències estètiques.

El compositor és, doncs —com el científic—, un etern investigador, un alquimista que transforma en art la ciència de la música, que hi juga i la manipula, segons els dictats de la seva intuïció, a partir d'un profund coneixement de les possibilitats que li ofereix en tant que material.

És importantíssim, doncs, saber combi-

nar l'aspecte tècnic del fet sonor amb un gran sentit de la intuïció artística (aquell sisè sentit que, moltes vegades, omple tot el misteri de l'obra d'art). Un compositor autèntic ha de posseir, doncs, un gran bagatge tècnic per arribar a desenvolupar lliurement el seu art.

I aquest bagatge tècnic, que considerem imprescindible, és el que, en alguna mesura pretenen donar els Conservatoris, malgrat la rígida legislació encara vigent.

Si insisteixo tant en la necessitat d'una preparació tècnica és en contra d'un cert «amateurisme» en la noció mateixa de compositor, el qual considera aquest com a un il·luminat escoltant la veu de la musa.

Perspectives i motius de creativitat

Quines són les perspectives del compositor, en el panorama professional? De què viu el compositor?

Aquest és el capítol més trist de la nostra història: el compositor no pot viure, ni de lluny, tan sols d'escriure música. Desgraciadament, no hi ha un mercat d'oferta i demanda. El gran públic no sol·licita noves produccions musicals, sinó que més aviat vol recrear-se en la música que ja coneix, que no li demana esforç i que ja li és familiar; vol anar a toc segur. Això és molt evident, sobretot en la programació dels grans cicles de concerts (pensats per atraure

grans públics), on és ben palesa —salvant alguna tímida excepció— la gran manca de música del segle XX. D'aquesta manera s'acaba vivint al bany maria; en un cercle tancat que gairebé no ha sortit encara del Romanticisme; en un conservadorisme que no aspira a cap mena de renovació. Aleshores, en aquest context, el compositor actual se sent un ésser marginat, treballant en una música que, almenys al nostre país, no té sortida. I que, si interessa a algú, és sols a una petita minoria.

Doncs, aleshores, per què escriu música, el compositor?... Sobretot, crec, perquè li neix d'un impuls vocacional i, potser —fins i tot—, irracional... Perquè, potser, és una actitud de testimoniatge. O bé per la necessitat de l'impuls creador, o per la mateixa necessitat de l'art (aquesta força interior sobrepassa, per ella sola, tota altra consideració). I, també, perquè la música, malgrat tot, té encara idealment un poder immens de comunicació amb la societat a la qual va dirigida.

Per què escriu música, el compositor?... Potser ni ell mateix ho sap; potser, per arribar a contactar amb aquesta societat que li fa resistència, intentant convèncer-la. La veu musical del compositor pot ésser sovint una veu profètica, que denuncia excessos —com en el cas del *Dies Irae* de Penderecki—, al mateix temps que expressa un sentit de la bellesa; pot ésser també la veu d'un líder estètic (ho sàpiga o no)

que, amb la música, persegueix un ideal. Scriabin pretenia incidir en els destins del món, amb la seva música hipnòtica, a base d'harmonies místiques i obsessives, d'una força màgica.

Problema de captació, de comunicació i de comprensió que, en última instància, és el problema de tota obra d'art.

Procés creador (ciència i art)

No és però una positura apriorística, la que pren tot sovint el músic davant l'obra que ha d'escriure, sinó, més aviat, ell tracta d'establir un diàleg entre les possibilitats del material a emprar (plantilla instrumental, plantejament tècnic) i les forces ocultes del propi inconscient. Per exemple, en el transcurs de la gestació d'una obra, els elements potser prenen vida pròpia en un moment determinat: s'autopropulsen, s'indpenditzen del compositor, prescindint quasi de la ment que els ha creats. El compositor deixa d'imposar les seves idees i es deixa portar per la força d'un llenguatge que ha d'acomplir el procés iniciat.

Aquesta relació del «creador» amb la seva criatura fa pensar en aquella inspirada «nivola» d'Unamuno anomenada *Niebla*, en la qual el protagonista s'enfronta al propi escriptor i li exigeix la llibertat, la possibilitat d'ésser ell mateix, amb voluntat pròpia, i no un ens de ficció, sense voluntat ni existència.

DIUMÚSICA

Diumenges Musicals

Abril

26/ QUARTET SONOR
JAUME FRANCESCH, violí
MERCÉ SERRAT, violí
AURELI VILA, viola
PERE BUSQUETS, violoncel
amb EMILIO MATEU, viola
i JOAN MANUEL ROMANÍ, violoncel

Programa: *Sextets*, de Brahms.

Diumenges a les 18 h.
CASAL DEL METGE
Via LAIETANA, 31

INFORMACIÓ

JOVENTUTS MUSICALS
DE BARCELONA
Pau Claris, 139 4^a, 1^a.
Tel. 2153657 i 2152918

jmb Joventuts Musicals
de Barcelona

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

És meravellós el moment en què el compositor sent que és conduït per la seva pròpia idea, i així es veu quasi anul·lat en la marxa d'un procés que, necessàriament, ha d'acomplir-se per arribar a donar un sentit. D'aquesta manera, el compositor, una vegada engegat el procés creador, es converteix en realitzador: és un instrument comandat pels éssers musicals que ell mateix ha creat.

És aleshores quan el llenguatge resulta viu i coherent, perquè es mou amb la lògica del seu propi impuls i aconsegueix les lleis que emanen de la seva pròpia substància. I aquesta lògica conseqüent, aquestes lleis subjacents són, finalment, les que donen a la composició la seva bellesa i comunicabilitat.

Ciència i Art

Hem de tenir present la importància d'una relació entre els mitjans emprats i la intenció estètica, entre la substància del material sonor i el sentit artístic, i establir potser una relació de causa i efecte, una adequació més artística com més perfecta sigui la simbiosi entre les intencions últimes i els seus components. De fet, seria una intercomunicació del món de la ciència (el qual, per definició, sembla objectiu) i el món de l'art (interpretatiu i subjectiu).

«El Correu de la Unesco» edità, fa uns anys, un interessantíssim monogràfic —amb motiu del centenari— sobre A. Einstein. D'un dels articles, de Pierre Thuillier, que porta el títol significatiu de «Ciència i subjectivitat», n'extreiem les següents consideracions:

«La ciència, considerada com un conjunt acabat de coneixements, és la creació humana més impersonal; però, considerada com un projecte que es realitza progressivament, és tan subjectiva i es troba tan condicionada psicològicament com una altra empresa humana qualsevol».

I més endavant:

«La ciència és essencialment «objectiva» o, almenys, no té valor sinó en la mesura en què és «objectiva». Llavors, ¿per què cal atribuir deliberadament un lloc important a la «subjectivitat» del científic, encara que aquest es digui Einstein? Dit d'una altra manera, seria inútil fins i tot perillós confondre l'art amb la ciència. Els artistes no intenten descriure la realitat tal com és, sinó que la interpreten, la reconstrueixen segons les exigències de llur sensibilitat i de llur imaginació. En canvi, els científics —hom ens insinua— actuen d'una altra manera: fan callar llur «subjectivitat» i només escolten la «veu dels fets». Sembla que és així, basant-se en un mètode rigorós, com aconsegueixen d'establir unes «lleis de la natura» absolutament exactes».

Finalment, el parer d'Einstein es pot resumir així:

«(...) tot i que el científic aspira a establir una imatge «racional» del món, no té accés a una Raó única i absoluta que li proporcioni, de manera purament lògica, els conceptes i principis que li calen. És apel·lant als propis recursos i a les pròpies experiències (en el sentit més lat del terme) com els homes intenten forjar unes eines intel·lectuals més o menys adequades a la «realitat». La gènesi de les teories científiques no és, per tant, exclusivament una qüestió de lògica i d'epistemologia, sinó també de psicologia, de sociologia i d'antropologia cultural. Les societats dites avançades propaguen una imatge de la ciència que, sobretot, en posa de manifest els aspectes rigorosos, lògics, «objectius». Però Einstein, tant amb les seves declaracions com amb la seva pròpia activitat científica, ens brinda una avinentesa excel·lent per a percebre el revers d'aquesta imatge, amb tot el que comporta d'emocions, impulsos imaginatius, conviccions filosòfiques i àdhuc passió «mística» (...).

Deduïm, doncs, que per a Einstein la ciència és un art en el qual té un paper importantíssim l'element subjectiu. Fins i tot, s'atreveix a dir: «Els fonaments de la física teòrica han de ser inventats lliurement». I, no és això mateix, allò que, d'alguna manera fa el compositor? No inventa uns principis, als quals haurà d'ésser conseqüent?

Paral·lelament, Einstein és un artista de

la ciència; però n'és un artista tan profund i tan autèntic que la Natura mateixa sembla plegar-se a la seva interpretació...(!) Amb la relativitat la ciència s'ha acostat molt als postulats de l'art. Art, ciència, creativitat... es confonen en allò més insondable de la Natura i de l'Home. I així, penetrant en el misteri podríem continuar ad infinitum...

Coda

Resumint, podem dir que hem anotat simplement uns quants punts relatius a la creativitat i a la seva problemàtica inserida en la nostra múltiple circumstància: política (cultura popular, que no invita a un art evolucionista i especulatiu), econòmica (manca d'infraestructures culturals serioses, a llarg termini) i de país (manca d'estímuls, d'orquestrats, d'ajudes als postgraduats, de reconeixement a la cultura —i, per tant, a la música— d'un valor de primer ordre).

També una llei recent, que desqualifica la tasca del músic —sobretot pel que fa a l'ensenyament— en equiparar el catedràtic de Conservatori a un nivell de 2on Ensenyament, mentre el professor resta igualat, simplement, al d'EGB...

Tot això fa pensar que no s'ha comprès res de la veritable funció de la música, i que se li vol assignar no pas un paper altament educador, sinó simplement un, inadequat, d'entreteniment.

Al costat d'aquest aspecte social —de minoria incompresa— ve tot l'altre vessant que toca a les complexitats de la creació. Paraula que, per definició, vol dir *anti-mediocritat* i afany de descobriment; i això només és aconseguible a través de la investigació musical i artística —perquè, l'art (crec que ha quedat clar) necessita, com la ciència, la contínua recerca. La informació musical, a gran nivell, és aquí summament escassa; l'estudiós es veu obligat a aprendre idiomes per accedir a les darreres aportacions tècniques i estètiques, després d'adquirir llibres cars, carregats de taxes pels drets de duana, en no estar protegits com un bé necessari.

De fet, no hi ha massa llibres tècnics traduïts per a nosaltres. Cal fer una política de traducció de llibres especialitzats que estiguin a l'abast de l'estudiant català, que l'invitin a aprofundir en la seva matèria. Perquè el músic de futur no és un home que només passarà llargues hores davant el seu instrument, sinó un estudiós que llegeix, confronta teories, analitza, interpreta...

Per tot aquest munt de circumstàncies poc propícies, escriure música, aquí, és cada cop més dur i difícil. Sort que la música, i la creativitat musical en ella mateixa, té prou compensacions d'un altre ordre que inviten, malgrat tot, a prosseguir...

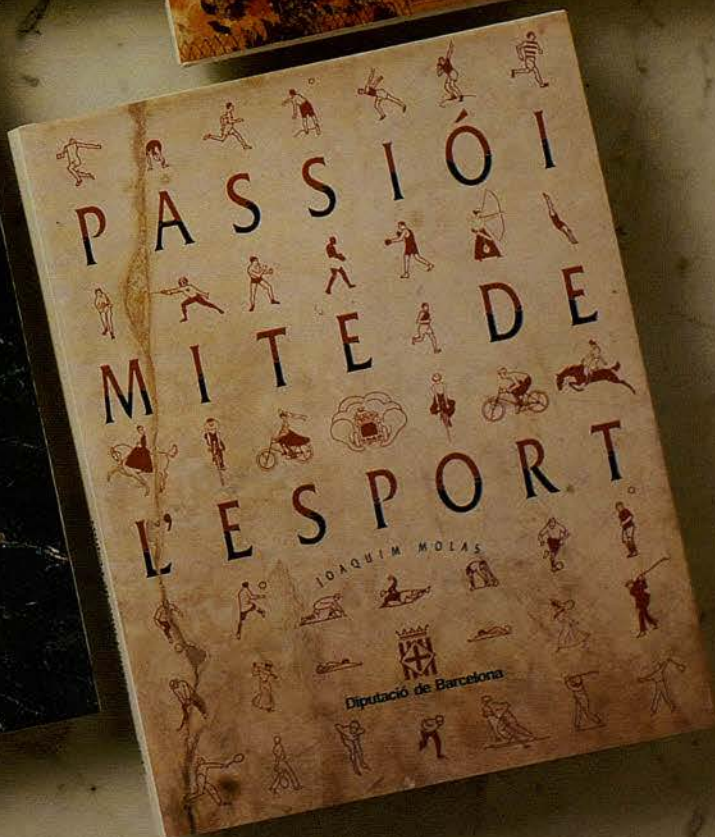
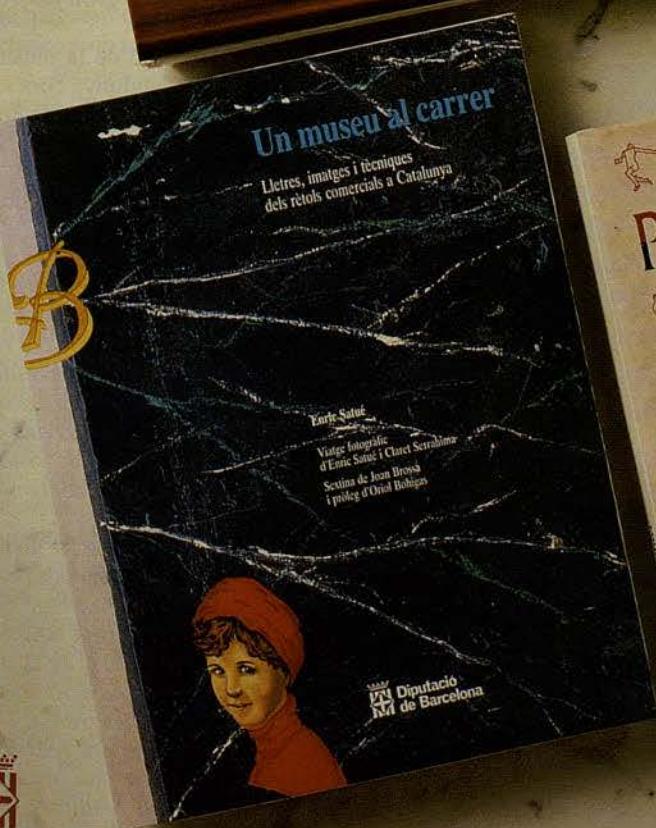
Carles Guinovart
(Catedràtic de Composició al
Conservatori Superior Municipal de Música
de Barcelona)



Johann Wolfgang Goethe



Singulars, representatius, documentals i apassionants.



COUNTERFORT



Diputació
de Barcelona

Viure de la creació musical

Viure de la creació artística és, sens dubte, el somni de tot creador. Que això arribi a ser un fet pot costar més o menys temps i esforç, però a la fi, un grup més o menys important, depenent de cada camp artístic, ho aconsegueix. Hi ha però, uns creadors molt determinats que, llevat de les excepcions que sempre confirmen les regles, i deixant de banda aquells que viuen a països de l'òrbita socialista, mai no arriben a poder-hi viure: són els compositors.

L'art de la composició difícilment arriba a rendibilitzar-se econòmicament. Per a Xavier Benguerel, compositor català nascut a Barcelona l'any 1931, la música «no es pot comercialitzar». Això fa que el compositor no en tregui més que un petit benefici, mentre que, els diners necessaris per a la subsistència diària, se'ls ha de guanyar exercint una altra feina. Aquesta, gairebé sempre té relació amb la música, i els casos més comuns són la pedagogia, la interpretació o la direcció d'orquestra. El compositor també exerceix moltes vegades de periodista, i fa les crítiques musicals dels

concerts. Hi ha, però, d'altres compositors que es guanyen la vida treballant en feines totalment alienes a la música. Exemples d'això han estat Joaquim Homs, que fins que es va retirar exercia d'enginyer industrial, o el recentment traspasat Manuel Blancafort.

Cap dels cinc compositors consultats en fer aquest article no havia pensat mai que podria arribar a guanyar-se la vida amb la composició. Això, però, és un fet comú arreu. «Els compositors catalans no tenim una problemàtica específica. Les nostres dificultats són les mateixes que les dels compositors d'altres nacionalitats», diu Xavier Benguerel. Tot i que està d'acord amb aquesta teoria, el jove compositor Ernest Martínez Izquierdo assegura que: «Si bé és cert que viure de la música és quasi impossible, a l'Estat espanyol encara ho és més».

Aquesta actitud pessimista dels creadors musicals és fruit del total desinterès per a la música contemporània que hi ha avui dia.

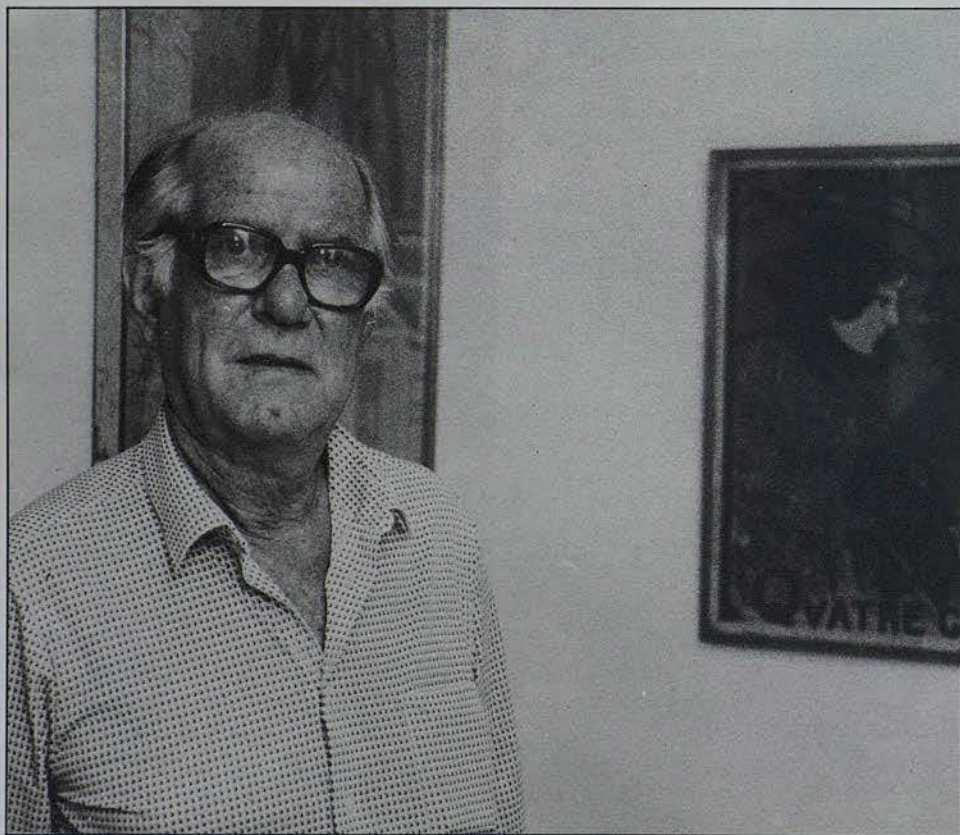
«A la societat, no li interessa gens la música que fem actualment», diu Bengue-

rel. «Això fa que, per primera vegada en la història de la música, la creació contemporània no sigui escoltada. Únicament s'escolta la del passat». Un dels motius pels quals això s'esdevé és, segons aquest compositor, el fet que la música contemporània està mancada de melodia. «El so s'ha transformat, i moltes vegades és soroll. Al públic li és difícil d'emportar-se un record concret de què ha escoltat. L'auditor queda, en definitiva, desconcertat. Però, aquest no és un fenomen aïllat», continua dient Benguerel, «és el signe d'una època en decadència, com la que vivim. Estem constantment anorreats per la tècnica i la ciència».

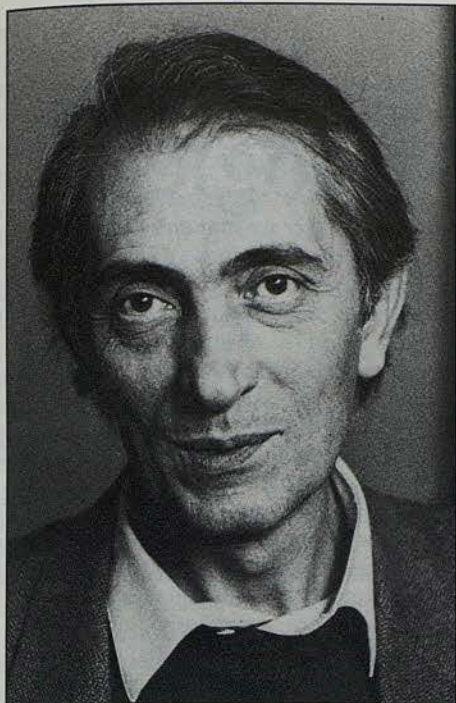
Aquesta tècnica i aquesta ciència tenen però, els seus avantatges. «El compositor», explica Benguerel, «disposa avui dia d'una immensa riquesa de timbres, mai no somiada. Pot escoltar, sense cap tipus de dificultat, la música que s'està fent al seu costat, la qual cosa li permet d'enriquir els seus coneixements i, a més a més, la interpretació ha arribat a cotes de gran perfeccionisme».

Els canals de difusió de la música contemporània, tant a Catalunya com a l'Estat espanyol, avui són limitats. La ràdio i la televisió, els mitjans audiovisuals de gran abast, ignoren gairebé l'existència de música actual, perquè no agrada al públic; per la seva banda, a aquest no li agrada perquè no en sent. És com un peix que es mossega la cua, Ernest Martínez creu que la poca difusió de la música contemporània és un fet expressament volgut. «Als qui tenen el poder, no específicament el polític, sinó l'econòmic, no els interessa que això agradi. Amb les tècniques de màrketig que actualment s'utilitzen es pot fer vendre allò que es vulgui, i la música contemporània no n'és cap excepció».

Tot i que la possibilitat de fer arribar una obra actual el públic és limitada, el veterà compositor Xavier Montsalvatge considera que la situació ha millorat notablement, si aquesta es compara amb la de fa cinquanta anys. «Quan vaig començar a escriure música, cap allà als anys trenta, la situació musical a Catalunya era realment trista. No hi havia més que una orquestra, la de Pau Casals, i poca cosa més. Intentar estrenar obres simfòniques era quasi impossible. De concursos, no n'hi havia més que un parell i els encàrrecs no existien. En de-



Xavier Montsalvatge



Francesc Taverna-Bech

finitiva, les oportunitats que aleshores tenia un compositor per estrenar eren nul·les. Avui, tanmateix, es fan més concerts, la qual cosa vol dir que les oportunitats també són majors».

Tot i havent-hi més concerts, la programació d'obres contemporànies és escassa. «El camí més fàcil per a ser interpretat és tenir algun amic solista o director d'orquestra», diu Ernest Martínez, «i l'estat ideal és ser compositor i director alhora; això permet de fer intercanvis amb d'altres col·legues». Hi ha persones amb contactes que tenen cura que les obres dels compositors que paguen els seus serveis siguin interpretades amb una certa regularitat per orquestres, solistes o conjunts instrumentals. Aquesta figura és desconeguda del tot a la Península.

Un dels fets que es considera que repercutiria favorablement en la difusió i interpretació d'obres contemporànies és la desgravació fiscal a aquelles empreses que ajudessin la cultura amb els seus diners. «Sense dubte» diu Ernest Martínez, «això repercutiria favorablement en els creadors musicals. Les orquestres, amb l'ajut d'empreses i institucions privades, augmentarien en nombre i, consegüentment, les interpretacions també. Les nostres oportunitats augmentarien sensiblement».

Actualment, qui subvenciona, directament o indirectament la música és l'Estat, sigui en forma de govern autònom, corporació local, diputació o govern central. Són les institucions públiques les que exerceixen de mecenes, tot programant directament, mantenint orquestres, subvencionant cicles musicals o fent encàrrecs. Aquest darrer sistema és el que afecta directament els creadors musicals. Ells hi creuen o no, segons que rebin més o menys encàrrecs. Aquests no són però, gaire nombrosos, i sempre solen anar adreçats cap als noms consagrats. A Catalunya se'n fan pocs,



Carles Guinovart

d'encàrrecs. El més conegut és el de l'Ajuntament de Barcelona, cada any, per a ser estrenat al Festival Internacional de Barcelona. Per a fer aquest encàrrec es consulta l'Associació Catalana de Compositors. «És per l'única cosa que ens fa servir l'Ajuntament», diu Francesc Taverna-Bech, secretari de l'Associació. «Cada any ens demanen tres noms, als quals se'ls podria fer l'encàrrec, i els facilitem una terna».

Les retribucions dels encàrrecs són variables, i depenen de cada entitat i de les possibilitats que aquestes tinguin. El fet que l'obra estigui ben o mal pagada dependrà, en última instància, del propi compositor. «Si estàs poc temps en la creació de l'obra, surt a compte», diu Xavier Montsalvatge. «Contràriament, si trigues a acabar-la no en treus benefici ja que, en les obres simfòniques, les millors pagades, es necessita una bona inversió de diners per a fer les partícels».

Tret de la música per a pel·lícules, que està totalment subordinada, el compositor no se sent condicionat per l'encàrrec més que d'una manera formal: el termini de lliurament. I, fins i tot això, és un al·licient a l'hora de crear. «Jo no he rebut el primer encàrrec fins el febrer d'aquest any, diu Ernest Martínez, i ha suposat un estímul; si no l'hagués tingut potser no hauria compost res».

Amb un panorama tan poc afalagador, el professor que forma el futur compositor s'ha de fer amb el valor suficient com per mantenir la seva autoritat moral a les classes. «Es fa difícil», diu Carles Guinovart, catedràtic de composició del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, «ser exigent amb l'alumne i demanar-li una completa consagració, un lliurament absolut, si després li serà molt difícil obrir-se camí».

L. M.

4rt. CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL

del 21 de juliol al 27 d'agost de 1986

QUADRE DE MATÈRIES I PROFESSORS

Piano:

Emmanuel Ferrer (França/Espanya) 21/7 al 7/8
Luiz de Moura Castro (Brasil/EUA) 21/7 al 7/8
Peter Pertis (Hongria/EUA) Curs especial 21/7 al 31/7

Violí:

Néstor Eidler (Argentina/Espanya) 21/7 al 7/8
Vartan Manoogian (Iraq/EUA) 21/7 al 7/8

Viola:

Matthias Maurer (Suïssa/Holanda) 21/7 al 7/8

Violoncel:

Herre Jan Stegenga (Holanda) 21/7 al 7/8

Cant:

Juliette Bise (Suïssa) 21/7 al 31/7

Guitarra:

Óscar Cáceres (Uruguai/França) 21/7 al 7/8

Percussió:

Xavier Joaquín (Barcelona/Espanya) 21/7 al 7/8

Orgue:

Montserrat Torrent (Barcelona/Espanya) 21/7 al 31/7

Flauta:

Alexandre Magnin (Suïssa) 21/7 al 31/7

Anàlisi musical:

Carles Guinovart (Barcelona/Espanya) 21/7 al 7/8

Mètode Aberastury:

Néstor Eidler (Argentina/Espanya) 21/7 al 7/8

Música de cambra:

Arthur Winograd (EUA) 21/7 al 7/8

Pedagogia musical:

Jacques Chapuis (Suïssa/França) 21/7 al 30/7

Tècnica bàsica del piano, per a professors i alumnes:

Luiz de Moura Castro (Brasil/EUA) 13/7 al 18/7

Tècnica bàsica del violí per a professors i alumnes:

Vartan Manoogian (Iraq/EUA) 13/7 al 18/7

Teoria històrica de la música espanyola:

Seminari

Álvaro Zaldivar (Espanya) 15/7 al 20/7

MODALITATS I PREUS DE MATRÍCULA

Inscripció	5.000 ptes.
Actius	22.000 ptes.
Oients	12.000 ptes.
Curs reduït (actius)	14.000 ptes.
Curs reduït (oients)	7.000 ptes.
Anàlisi musical (classe col·lectiva)	18.000 ptes.
Mètode «Aberastury»	7.000 ptes.
Teoria històrica de la música espanyola	5.000 ptes.
Tècnica bàsica (piano i violí)	7.000 ptes.
Tècnica bàsica (piano i violí) (oients)	3.000 ptes.
Pedagogia musical	16.000 ptes.
Música de cambra	22.000 ptes.

INFORMACIÓ: «IV CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA», Pujada de la Mercè 12.

17004-GIRONA (Espanya)

Tel.: 972-20 64 04

Organització i Patrocini: Ajuntament de Girona
Amb la col·laboració de: Diputació de Girona,
Departament d' Cultura de la Generalitat de Catalunya,
i Centro Musical Yamaha

Direcció artística: Carles Guinovart
Direcció tècnica: Miquel Sunyer

Elements tècnics i morfològics en la música actual

Podríem dir que el procés de desenvolupament que la música ha tingut en el nostre segle no es pot comprendre si no tenim en compte els que han tingut lloc en el pla social, en l'artístic en general i també en el tecnològic; un procés extraordinàriament accelerat, si el comparem amb el que s'havia produït en èpoques anteriors. Les arts han experimentat un alliberament paral·lel al que s'ha produït en els moviments socials: el trencament d'unes estructures que semblaven inamovibles. En la música, ha representat l'abandó de la tonalitat i de les formes clàssiques, amb la consegüent recerca de nous sistemes, l'afany d'experimentació i l'ús de noves tècniques instrumentals, fins a arribar a les últimes conseqüències i a l'esgotament aparent de les possibilitats.

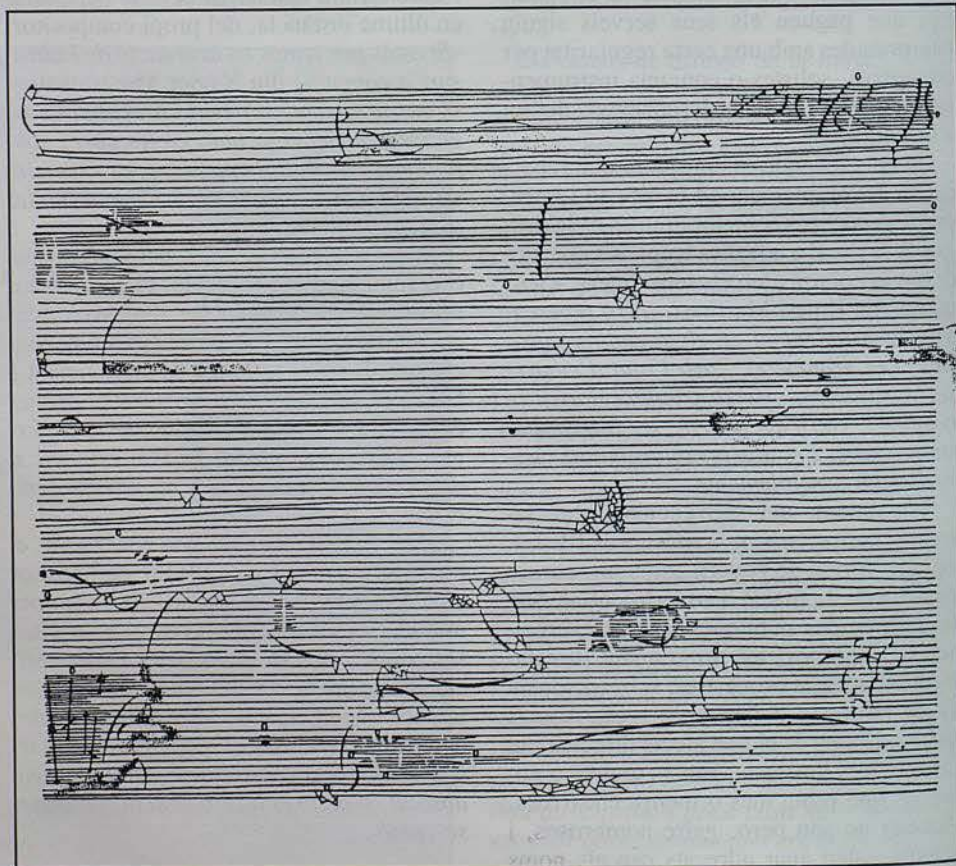
Des del punt de vista de l'organització del material, cal veure la troballa de la tècnica dodecatònica, per part de Schönberg, com una alternativa a la tonalitat clàssica que havia aconseguit, per dir-ho així, el seu paper i estava en vies de desaparèixer. La sèrie dodecatònica no és, però, cap garantia de qualitat, ni pot, per ella mateixa, assegurar el bon resultat d'una empresa creadora, ni tampoc aconseguir el sosteniment de tota l'estructura d'una composició; creure el contrari voldria dir creure que les escales majors i menors clàssiques posseïen aquestes facultats. Malgrat tot, hem de constatar que, en el desenvolupament que va tenir lloc posteriorment i que va portar a les tècniques serials, amb l'ús consegüent i estricte —gairebé automàtic— de les sèries aplicades a tots els paràmetres i altres elements estructurals, la sèrie bàsica va adquirir una importància primordial, ja que d'ella depenia pràcticament l'organització de tot el material i el resultat final de l'obra, quasi fins a l'últim detall. Aquesta tècnica, que va dominar sobretot a la dècada dels 50, va tenir com a punt de partida la música d'Anton von Webern i va ésser usada per primera vegada de manera consegüent per Olivier Messiaen, en l'obra per a piano *Mode de valeurs et d'intensités*, de l'any 1949, la qual tècnica, curiosament, no va emprar en cap més obra posterior.

La música serial —o del *serialisme integral*, com també s'acostuma a anomenar— ha representat la possibilitat de poder controlar i estructurar d'una manera coherent i fins a les últimes conseqüències els elements constitutius de la música, i d'arribar

a una síntesi total. D'altra banda, però, aquesta programació quasi absoluta també representava un perill per a la llibertat del compositor, que estava limitat en la possibilitat de prendre decisions; el material estava fins a tal punt organitzat i previst el desplegament, que l'autor quasi només havia de seguir les pautes que li donaven els esquemes, abandonant-se a un automatisme. El resultat, doncs, era solament previsible sempre que s'haguessin calculat les conseqüències a què podien portar les propostes inicials; a més d'això, era indispensable que el compositor hagués «sentit» prèviament l'obra, sense la qual cosa els resultats sonors serien totalment imprevisibles. Aquesta música, qualificada gràficament de puntillista per les seves característiques, va representar òbviament una intensificació en l'ús de l'element matemàtic. S'hi va emprar ben sovint l'anomenat «quadrat màgic», format per elements numèrics que, ordenats adequadament, donen lloc a simetries, permutacions i altres combinacions molt pròpies de les tècniques se-

rials. Un bon exemple, ja clàssic, de l'ús d'aquest element de base el trobem en les *Structures* (1952), per a dos pianos, de Pierre Boulez.

Bé que l'element matemàtic ha estat emprat a bastament pels compositors dels últims decennis, podríem citar-ne un que és, en certa manera, un prototip dintre d'aquesta tendència: Iannis Xenakis, arquitecte i músic, complementa hàbilment ambdós terrenys i deriva els esquemes de les seves obres de fórmules matemàtiques o físiques, encara que també ho combina amb reflexions al problema de la casualitat, a la vegada que entra de ple en el terreny de la teoria de les probabilitats. Per a poder calcular exactament aquestes teories, Xenakis ha treballat, com tants d'altres, amb ordinadors. Ell mateix defineix de la següent manera la seva posició: «El paper del compositor d'avui consisteix, en primer lloc, a inventar nous esquemes intel·lectuals i prototips operatius; i, només en segon terme, a vetllar per la seva materialització sonora». Malgrat tot, la música de Xenakis



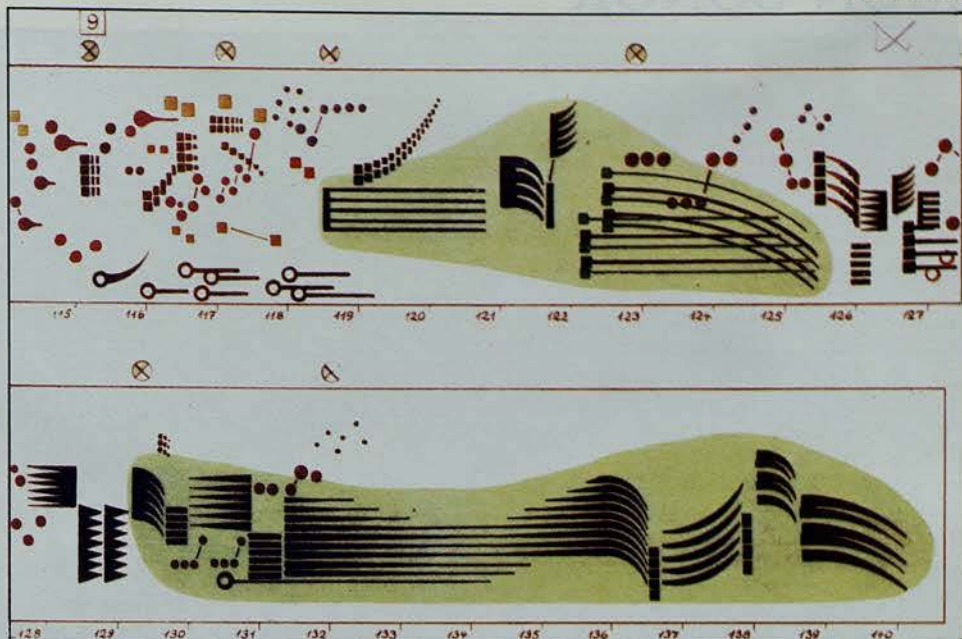
Sylvano Bussotti: Cinc peces per a piano per a David Tutor

no és extremament abstracta, com es podria pensar, tenint en compte els seus mètodes, sinó que posseeix una expressió profunda i un amb prou feines dissimulat romanticisme. Aquest podria ser un exemple, doncs, de com, amb una tècnica de composició marcadament tecnificada, es pot aconseguir una música vital i comunicativa encara que no pas fàcil, sinó, tot el contrari, d'una considerable complexitat. En una entrevista al compositor, aquest, interpellat sobre el tema de la creixent complexitat de la música d'avui, s'expressava en el sentit que és necessari que l'oient tingui prou preparació i evolució d'acord amb les exigències, cada vegada majors, que ens demana la música d'ara. Aquest és, sens dubte, un punt de vista ben respectable, encara que difícil de realitzar. En certa manera, almenys en alguns sectors, en els últims anys aquestes exigències han estat un xic matisades. Les tendències de molts compositors —i això és un fet simptomàtic— evolucionen cap a una major simplicitat en les formes. Així tenim els corrents anomenats «Neue Einfachkeit», «New Simplicity», «Neo-Romantik», «Pop-Art», «minimal art», «post-avantguardisme». Curiosament, el corrent anomenat «nova música» ha esdevingut el concepte més vague i més antiquat de tots.

S'endevina una contrapartida a la tecnificació creixent

Tornant al tema de l'aspecte casual en la música, caldria dir que es tracta d'un element prou emprat en la música dels últims decennis, en el qual s'endevina clarament una contrapartida a la tecnificació creixent. Hi trobem obres de l'època serial i postserial, en les quals, en moments determinats, es trenca la disciplina estricta pròpia d'aquestes obres per donar pas a un fragment que té com a característica una certa llibertat, ja sigui d'ordre rítmic, o dinàmic, o fent alguna combinació especial. Una altra possibilitat és la que tendeix a una major llibertat a tot el llarg de la peça, amb la qual cosa entrem ja en el terreny de l'«obra oberta». A aquesta tendència corresponen *Zyklus*, per a un percussionista (1959), i el *Klavierstück XI* (1961), de Karlheinz Stockhausen. Un pas més endavant en l'evolució, i ja trobem una obra de les característiques d'*Aus den sieben Tagen* (1968), del mateix Stockhausen, en la qual la improvisació parteix d'uns textos poètics amb tendència esotèrica; o sigui, que la interpretació és intuïtiva i sense una base de notació musical.

És precisament a partir d'aquesta època quan es comença a experimentar en el camp de la improvisació total, feta en grup: un nou camí, amb possibilitats noves i pràcticament inextingibles, en el qual els resultats sonors són tan irrepetibles com imprevisibles. Els nord-americans, menys arrellats a cap tradició, troben un plaer especial a experimentar amb elements d'improvisa-



Fragment A9 de la partitura gràfica feta per Rainer Weihinger de l'obra de G. Ligeti *Artikulation*

ció; ells són els iniciadors de les partitures en forma de gràfics. En elles, el grau de llibertat varia, però quasi sempre el resultat de la interpretació s'acosta més o menys al previst per l'autor, qui, malgrat allò que hom pugui creure, té una idea força clara de què vol aconseguir.

Igualment inescapables semblen les possibilitats de la música electrònica. Aquestes s'han multiplicat a mesura que els aparells s'han anat perfeccionant; tot i així, les característiques de les obres que s'han creat fins ara són sempre molt semblants, exceptuant alguns casos. Cal remarcar, però, el fet curiós de la influència mútua que ha existit entre la música instrumental i l'electrònica. Així, la música instrumental, amb l'impuls de les noves troballes electròniques, ha desenvolupat al màxim les possibilitats sonores i tímbriques, fins a arribar a la desnaturalització del so, imitant, en certa manera, la produïda pels instruments

electrònics. D'altra banda, la música electrònica ha adoptat elements propis de la música instrumental, com per exemple el del llenguatge serial, el qual s'ha pogut portar, en aquest terreny, a la pràctica amb una total exactitud, ateses les possibilitats pròpies d'aquests aparells.

Com podem veure, les possibilitats del compositor d'avui són molt àmplies i variades: però aquesta varietat i heterogeneïtat de formes fa també que la tria dels elements adequats per a portar a terme el propi llenguatge sigui igualment difícil, si ho comparem amb èpoques precedents, en les quals hi havia una major unitat de llenguatge. Avui, en una època plena de dubtes i d'incertituds, en un moment en què les possibilitats de crear quelcom d'original i personal semblen exhaurides, la recerca, així i tot, continua.

David Padrós

XXXIIIè CONCURS INTERNACIONAL D'EXECUCIÓ MUSICAL MARIA CANALS DE BARCELONA

del 23 de març al 7 d'abril de 1987

PIANO . CANT . MÚSICA DE CAMBRA-DUOS: piano-violí . piano-violoncel
262 concursants inscrits dels països:

Alemanya - Argentina - Austràlia - Àustria - Bèlgica - Brasil - Bulgària - Canadà - Colòmbia
Corea - Corea del Sud - Espanya - E.U.A. - Finlàndia - França - Gran Bretanya
Holanda - Israel - Itàlia - Iugoslàvia - Japó - Mèxic - Noruega - Polònia - Portugal - Romania
Suècia - Suïssa - Turquia - Uruguai - U.R.S.S. - Veneçuela - Xina.

CASAL DEL METGE
del 23 de març al 4 d'abril

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
diumenge, dia 5 d'abril, a les 16.00 h.

SALÓ DE CENT de l'Excel·lentíssim Ajuntament de Barcelona
dimarts, dia 7 d'abril, a les 9.00 h.
Concert de Calusura



La serenitat de Celibidache

No es tractava precisament d'un desconegut a Barcelona i, això no obstant, aquesta presència de Celibidache al Palau serà llargament recordada i, fins i tot, difícilment superable per qualsevol altre concert de la present temporada.

Fins i tot el programa semblava propiciar un èxit de gira normal pel seu caràcter de repertori tan usual: la *Quarta*, de Schumann i els *Quadres*, de Mussorgski-Ravel. Però la realitat ha estat que hem escoltat un director amb una qualitat de serenitat i de maduresa com mai no ho havíem fet. Potser ha gaudit, per a això, del conjunt ideal, la Filharmònica de Munic, una excel·lent orquestra, disposada incondicionalment a servir totes les exigències del mestre, cosa que no sé si s'hauria assolit amb una altra de més renom i no disposada a abdicar de la seva pròpia personalitat.

Celibidache haurà assolit, ara, un dels instants més gloriosos i reeixits de la seva

filosofia i del seu concepte de la fenomenologia sonores que, pel que haurem vist i escoltat, sembla recolzar en dos aspectes destacats: un primer, de contenció temporal amb l'elecció d'uns *tempi* ralentits; un altre, amb una no menys significativa contenció en les dinàmiques. Un i altre, amb conseqüències transcendentals.

La contenció temporal que no té res a veure amb el «temps robats»

La contenció temporal de Celibidache no té res a veure amb el «temps robats» de què ja parlava Mozart (el dels grans frasejadors que, sense trair la regularitat mètrica, fan cantar les línies amb una fluència melòdica natural i sense sotmetre's al rigor implacable de la durada escrita de les notes). No; no és exactament una qüestió de l'anome-

nada «mà esquerra», que fa cantar amb elasticitat mentre la dreta serva una regularitat implacable. Celibidache ho va menar tot amb un pensament més lent del que estem acostumats, i el resultat ha estat una producció de raríssima serenitat. Era totalment com s'esdevé en el cinema quan es projecta un film a un lleuger *ralenti*. Un pensament de serenitat suficient per produir aquesta sensació de gran relaxament, de temps sonor irreal, que no aplegi la nostra audició. Deu ser realment difícil de fer-ho així, sense que el conjunt es «desfibrí», es desmunti rítmicament, o perdi el gran arc del fraseig natural.

A aquesta fórmula temporal, hi ajunta allò que ja és més habitual en el director romanès: la mateixa contenció quant a la densitat sonora. Tot iniciant la seva actuació, sense haver passat no pas més d'un parell de compassos reclama ja imperiosament, gairebé desconsideradament, la meitat de

la sonoritat que està emetent l'orquestra. Dic «desconsideradament» perquè el conjunt ja està tocant al límit real de la seva suavitat. Però també compta (i tant!) el seu gest davant del públic, a qui posa a l'aguait d'una versió no gens convencional. En aquesta matèria de la densitat sonora, de la dinàmica, no passa ja el mateix que amb els *tempi*, que tenen un valor i una medicació absoluts, sinó que, en part, es tracta de valors relatius. Ens acostumem a una audició a un nivell de ics decibels i, per tant, els forts sorgeixen naturals, encara sons i sense estridències. Malgrat, però, aquesta qüestió de relativitat de la potència i l'esclat mitjà de l'orquestra del cas, hi ha una qüestió referent a la suavitat quant a l'emissió de tots els instruments, que es manifesten llavors amb la seva màxima pastositat i morbidesa.

Cercar la creació d'una atmosfera de caire impressionista a cada instant

Tant és així que, quan conflueixen i s'alien ambdós aspectes esmentats és quan sorgeix aquest quasi miracle de Celibidache. Si ens proposem, però, de tocar de peus a terra i analitzar una mica més fredament la seva fórmula —en el fons, més d'execució que d'interpretació pròpiament dita—, veurem, per exemple, com allò amb què juga sempre és amb la creació d'una atmosfera de caire impressionista a cada instant. Era, per exemple, allò que en diríem «definitiva», la interpretació de la *Quarta* de Schumann? És possible que no; però, quant a l'atmosfera romàntica schumanniana, era d'un sortilegi indescriptible. Segurament Celibidache és director per ser permanentment invitat per una breu temporada per cada orquestra, perquè és molt probable que, a un cert termini, els músics i el públic acabin per enyorar altres fórmules interpretatives, no tan vellutades i amb un altre concepte del *pathos*.

De fet, Celibidache podria haver estat l'ocasió per desgranar una altra vegada tot el misteri de la música i la seva interpretació. Hi ha, per exemple, matèria per al·ludir al tema de la separació entre la música simfònica i la de cambra, una distinció que aquest director fa qüestionar. Tot tornant encara a Schumann, jo diria que essencialment va ser una execució de sonoritat «cambrística», gràcies a l'esmentada suavitat de l'atmosfera, dintre de la qual la instrumentació dels solistes de vent ressonava en tota la possible significació. La pinzellada aguda, i ensems subtil, del compositor només pot realment fer-se amb tota la significació en un clima sonor semblant. Una fórmula igual, aplicada als *Quadres*, de Mussorgski, ens va furnir una audició literalment perfecta, sempre amb més atmosfera que color, i defugint les gratuïtes estridències. Efectivament, un gran triomf per a Celibidache, i també per a aquest fantàstic conjunt alemany que ha donat la màxima



mostra de disciplina i ductilitat capaç de ser oferta per una orquestra.

No podem cloure aquest comentari sense fer una remarca especial a la presentació de l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música. Un conjunt que, doctament dirigit per J.J. Olives, mostra ensems tots els problemes d'una novella formació i tots els anhels de futur. Estranyament, el comentari enllaça amb part d'allò que acabem de dir. Olives s'ha mostrat agosarat, amb un programa clàssic, amb la terrible prova de Haydn, Mozart i Schubert; però ha demostrat que, també, la qüestió primordial d'una orquestra és la qualitat. Ell l'està cercant des

del primer instant en el marc d'aquella suavitat i contenció. No és solament la natural timidesa i reserva pròpies d'uns joves que es presenten disposats a no incórrer en les mil trampes que aquests clàssics posen als intèrprets, sinó el propòsit ferm de vetllar per la màxima puresa sonora. De fet és un conjunt que també és un programa, una certa esperança. No cal dir la classe d'Alícia de Larrocha, que va col·laborar tan desinteressadament amb el seu piano mozartà a l'efemèride.

Que la perseverança i la intel·ligència de la pianista els serveixi de model.

Josep Casanovas

A MITJA NIT, CONCERT

Realitza: M^a Dolors Busquets

Cada dissabte, a les 12 de la nit,
escolteu-lo des de qualsevol punt de Catalunya

Cadena
13
La Ràdio
Comercial en Català



Vila de Sarrià: mil anys
Foix de Sarrià: cent anys

Junts hem fet molt camí,
i el continuarem fent

Major de Sarrià, 57
Tel. 203 07 14

Pl. de Sarrià, 9 i 10
Tel. 203 04 73

RETRAT

NARCÍS
BONETentre la creació
i la docència

En la seva faceta de compositor, un diccionari enciclopèdic català ha dit d'ell que és «l'últim representant del moviment neoclàssic al nostre país», definició que el fa somriure i que no dubta a qualificar d'etiqueta.

—L'única cosa que compta— diu —és que l'obra sigui bona, perquè el temps passa, i únicament les obres ben fetes són les que queden.

Ell és Narcís Bonet, un home amb dos grans amors —la Música i Catalunya—, el primer dels quals no ha dubtat a posar al servei de l'altre, sempre que ha fet falta.

Nascut al si d'una família amb tradició arquitectònica («que respirava un clima intel·lectual i més o menys artístic»), precisa Narcís Bonet, durant la seva infantesa, va viure en un ambient que ell mateix no dubta a qualificar de «privilegiat». Figures del món intel·lectual i artístic dels anys trenta i quaranta, com el violinista Joan Massià, el pedagog Joan Llongueres, el director d'orquestra Eduard Toldrà, la soprano Conxita Badia, el guitarrista Emili Pujol, el dramaturg i escriptor Josep Maria de Sagarra, el poeta Carles Riba i molts d'altres, freqüentaven tot sovint casa seva. Molts d'aquests noms han deixat la seva petjada en aquest compositor, ja sigui a través de la docència o, senzillament, mitjançant una convivència. Narcís Bonet, guarda de tots

un bon nombre de records, que li agrada d'explicar amb profusió de detalls.

A tretze anys va fer la seva presentació en públic, al Palau de la Música, com a compositor i pianista. Tres anys més tard, marxava cap a París, per estudiar, al Conservatori Nord-americà de Fontainebleau amb Nadia Boulanger. Fou alumne, també, d'Igor Markevitch, en la disciplina de direcció d'orquestra, i en va ser col·laborador mentre aquell era director de la Orquestra de Radiotelevisión Española.

A l'actualitat, resideix a París, ciutat en la qual ha passat gairebé la meitat del seu temps, i on treballa i es guanya la vida, encara que confessa estar «sempre a punt per si faig falta a Catalunya», diu.

Adéu al Conservatori
nord-americà de Fontainebleau

L'any passat va deixar la direcció del Conservatori nord-americà de Fontainebleau, després de set anys, i ara és el director de l'Association Amicale de l'École Normale de Musique de Paris, on s'encarrega d'organitzar activitats musicals paral·leles a les classes, com per exemple «Les Concerts de Midi & Demi», que cada dimarts i dijous se celebren a dos quarts d'una del migdia, a la Sala Cortot, auditori de

l'École. Uns alumnes amb diploma superior i uns professors són els encarregats d'interpretar els concerts que el propi Narcís Bonet presenta.

Un dels motius pels quals va deixar la direcció del Conservatori nord-americà de Fontainebleau va ser per poder tenir temps per a compondre.

—Fa gairebé vuit anys que no escric res—diu—; ara que tinc més temps, vull tornar a compondre.

Bonet recorda haver compost des que va començar a estudiar música.

—Quan vaig començar a posar les mans sobre el piano —explica—, es va establir un diàleg entre l'instrument i jo. Es pot dir que des d'aquell mateix moment vaig començar a compondre, encara que la utilització d'aquesta paraula és una mica exagerada, potser.

Quan tenia nou i deu anys va començar a fer les seves primeres cançons per a piano. Tot complaent-se en l'evocació, diu: —Recordo que, com que en aquella època els meus mitjans d'escriptura no eren suficients per traduir en un paper la música que imaginava i que tocava, el mestre Eduard Toldrà, amb una paciència franciscana, traduïa en una partitura allò que jo tocava al piano. És d'aquesta manera com vaig començar a aprendre les primeres normes d'escriptura musical.

MÓN SONOR

— Després d'haver demostrat a tots la seva gran afecció per la música, quan va decidir que només volia estudiar per a ser músic?

— *La veritat és que jo no vaig decidir ser músic, de la mateixa manera que no vaig triar de tenir els cabells negres o rossos, o els ulls clars o foscos. Era una cosa evident. Els meus pares, que se'n van adonar, hi van demostrar una actitud totalment favorable i no em calgué de plantejar-m'ho mai. Van ser ells els qui em van facilitar el fet de poder anar a estudiar fora d'Espanya.*

— Què li va ser, aquest primer viatge a l'estranger, essent encara molt jove?

— *Es cert, només tenia setze anys. Però aquell primer viatge a París em va ser molt important en molts aspectes. Primer de tot, va representar allunyar-me del cercle familiar, encara que no vaig arribar a perdre-hi mai el contacte, perquè cada vegada que tenia vacances tornava a Barcelona. Per altra banda, vaig conèixer altra gent i, sobretot, la formació que vaig rebre de Nadia Boulanger, va ser molt important.*

— D'aquella època, quina gent recorda d'aquella que va conèixer?

— *N'hi ha uns quants. Al Conservatori Nacional de París, on vaig rebre classes d'acompanyament, de lectura i de reducció a piano de partitures d'orquestra, recordo que hi estudiaven aleshores algunes persones que avui ocupen càrrecs importants a diferents països; però recordo especialment un dels meus condeixebles, Michel Legrand, molt conegut avui en el món de la música lleugera, que era un xicot molt dotat per a la música, capaç de reduir al piano qualsevol partitura orquestral o d'improvisar acompanyaments.*

Memòria de Lluís Millet, Zamacois, Toldrà, Riba

Recordar és, per a Narcís Bonet, un exercici plaent. Per la seva memòria, hi passa tothom: Emili Pujol, Lluís Millet, Joaquim Zamacois, Maria Carbonell, Lluís Maria Millet..., però, d'una manera especial, Eduard Toldrà, Carles Riba i Joan Massià.

— Tots tres em van influir molt. Toldrà era una persona de gran bonat, que tenia molta paciència amb mi, i n'estic molt agraït. A més a més, les seves explicacions, sempre senzilles, han influït molt en la meua manera d'ensenyar. Carles Riba, tot i que no era un músic, va tenir una gran influència en la meua manera de ser i en la meua formació. Quant a Joan Massià, és una persona a qui dec molt, encara que no vaig arribar a ser mai alumne seu, però sí que me'n sento deixeble. Tots dos teníem llargues converses sobre música, que em van ajudar en moltes coses. Sempre feia una anàlisi amb una percepció molt aguda de les obres i de la seva interpretació.

— Va trobar molta diferència, entre l'ambient musical i pedagògic de Barcelona i el de França?



— *Hi havia força diferència! Ara però, l'activitat musical s'ha desenvolupat perquè, a Barcelona, hi havia molta afecció i, amb el temps, ha augmentat. Quant a la pedagogia, crec que en aquest mateix temps s'han perdut persones que no han estat substituïdes. No veig, avui, gent de la categoria de Joan Massià, Conxita Badia, Emili Pujol, Eduard Toldrà... No hi són; això és greu!*

— La seva integració a Joventuts Musicals, de la qual va arribar a ser President a Barcelona, i President de la Federació Internacional, com es va produir?

— *Quan vaig fer vint-i-un anys, vaig haver de tornar a la Península per fer-hi el servei militar. Vaig tenir molta sort de fer la «mili» a Girona, i en una caserna on el comandant era fill d'un músic. Ell em va no-*

menar secretari seu, i em deixava moltes estones lliures. Va ser aleshores quan em vaig integrar a Joventuts Musicals. Aquest era, en realitat, el millor servei que jo podia fer a la meua pàtria. No a través de les armes, sinó a través de la música. Durant tres anys en vaig ser president, des de 1956 a 1958, després, ja a París, vaig ser durant uns anys membre del Bureau International i, el 1962, em van elegir President de la Federació Internacional.

L'activitat que Narcís Bonet exercia a favor de la cultura catalana no es reduïa únicament al món de la música.

Un cop acabat el servei militar es va integrar a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i en altres moviments que lluitaven per la recuperació i normalització de la cultura



N. Bonet, pedagog a París. (Lourdes Morgades)

catalana. La tornada a París va coincidir amb un fet mig polititzat, relacionat amb la publicació, a la revista «Criterion», d'una conferència que Bonet havia pronunciat sobre l'actitud dels joves respecte els problemes de consciència ciutadana. La publicació d'aquest escrit va esdevenir un escàndol i es va intentar processar l'editor, el pare Basili de Rubí, qui finalment no va ser jutjat perquè el bisbat no en va autoritzar el processament.

— Durant la seva època de President de Joventuts Musicals de Barcelona, es van arribar a fer un bon nombre de concerts que vostè va organitzar, amb música contemporània d'autors catalans, intrpretada per músics també catalans.

— Certament, en aquelles dates em vaig im-

posar, com a feina prioritària, que els concerts que es feien al Casal del Metge per als socis passessin al Palau de la Música i que fossin oberts per a tothom. Vam arribar a un tracte amb l'orquestra d'en Ponsa i, malgrat que els comptes sortien molt justos, la idea es va portar endavant. Jo vaig posar com a condició que, a cada concert, s'havia de tocar una obra d'un jove compositor català, i que un dels intèrprets joves hi havia de tocar. Amb el mateix esperit de promoció dels joves, vaig crear un concurs de composició.

— I la creació d'una orquestra amb joves músics, que ara està tan de moda?

— L'Antoni Ros-Marbà volia fer una orquestra amb Joventuts Musicals, la qual cosa em va semblar bé; però allò que no vaig trobar prou encertat era que un grup de jo-

ves intèrprets treballés amb un director inexpert, com ho era aleshores en Ros-Marbà. Vaig demanar al mestre Joan Massià que fos ell qui dirigís l'orquestra, com si es tractés d'una classe. Hi anaven en Ros-Marbà, l'Enric Gispert i d'altres que practicaven la direcció. Crec que un director inexpert ha de començar treballant amb una orquestra amb anys d'experiència i a l'inrevés.

Una experiència al costat de Markevitch

— Vostè també ha dirigit orquestres. És un alumne del compositor i director rus Igor Markevitch. Com el va conèixer?

— La meua amistat amb Markevitch data de la primera vegada que vaig anar a París i, en part, és gràcies a ell que vaig marxar fora d'Espanya. Va venir a Barcelona, a finals dels anys quaranta, per dirigir un concert en el qual Joan Massià era el solista. Ell va ser qui li va parlar de mi i va venir a sopar a casa, convidat pels meus pares. Va ser ell qui va dir que jo havia d'estudiar amb Nadia Boulanger, i qui me la va presentar. De primer, vaig estudiar amb ella i, quan vaig voler fer direcció d'orquestra, ho vaig fer amb Markevitch.

— I com va arribar a ser ajudant d'ell, a la Orquestra de la Radiotelevisión Española?

— Un cop, em va demanar que fes una revisió orquestral d'una antologia de la sarsuela que la Orquestra de RTVE havia de gravar. Quan la vaig acabar, em va proposar d'anar a Madrid per a ser el secretari tècnic de l'orquestra. Li vaig dir que no, perquè aleshores els programes en català que feia a Ràdio París havien estat suspesos per un acord a què havien arribat el director de la Radiotelevisió francesa i el de Radiotelevisión española. No em venia gens de gust anar a treballar en una orquestra que depenia del Ministerio de Información.

— Però, al final, vostè ho va acceptar.

— Sí; però va ser perquè m'hi vaig trobar posat. La història va començar quan el Festival de América-España em va encarregar una obra. Després de plantejar-me si ho acceptava o no, vaig decidir de proposar una obra amb recitador, amb un text d'un poeta català: Salvador Espriu i la seva obra La pell de brau. Aquesta obra havia estat retirada de la circulació i jo, com a referència, vaig donar dades d'una edició que s'havia fet a França. Curiosament, em van acceptar el projecte. L'obra es va estrenar a l'Ateneu de Madrid, amb el text en català al programa i la seva traducció castellana. José María Franco va ser l'encarregat de dirigir l'orquestra, i jo mateix vaig recitar el text perquè no vaig veure cap persona que pogués fer-ho: ni cap cantant, ni cap actor.

D'aquesta estrena, s'explica la famosa anècdota, que Narcís Bonet també va comentar en el transcurs d'aquesta entrevista, en què el compositor, mentre recitava

l'últim dels poemes de *La pell de brau*, que diu «...de vegades és necessari i forçós que un home mori per un poble; però, mai tot un poble per un home sol», es va girar cap al retrat del general Franco que hi havia a la sala, i el va mirar fixament.

— Després de l'estrena, es va fer una gravació de l'obra. El dia en què l'estàvem gravant, en uns estudis de Barcelona, vaig rebre una trucada de Markevitch, en la qual em digué que m'esperava al dia següent a les deu del matí, a Madrid, perquè m'havien nomenat secretari tècnic de l'orquestra. La cosa ja estava feta, i no li podia dir que no; perquè, tot i que ell tenia un caràcter molt difícil, jo li devia molt perquè m'havia ensenyat moltes coses. Vaig ocupar el càrrec fins que ell va presentar la dimissió. Aleshores vaig tornar a París, encara que allí no hi tenia feina.

— Però, n'hi va trobar?

— Sí; però no com molts poden imaginar. Vaig haver de començar a donar classes de solfeig. A l'École Normale de Musique vaig aconseguir una petita classe de lectura a vista, una classe de solfeig en un conservatori municipal als afores de París. Em calia acceptar el que fos, perquè havia de viure. Després d'uns anys, em van nomenar director adjunt de l'École Normale, i quan va morir Nadia Boulanger, la vaig substituir en la direcció del Conservatori nord-americà de Fontainebleau.

— També li van oferir la direcció del Conservatori Municipal de Barcelona fa uns anys, no és veritat?

— Sí. Un grup de professors em va demanar que hi presentés la meua candidatura amb la d'altres. No vaig trobar correcte de dir-los que no, ja que m'ho havien ofert. Si m'hi haguessin nomenat director, hauria vingut a Barcelona; però vaig quedar molt tranquil de no haver sortit elegit; però no pas per defugir responsabilitats.

La problemàtica de la vida docent barcelonina

— Si vostè hagués estat elegit en lloc de Xavier Turull, creu que les coses haurien anat pel mateix camí que han pres?

— Crec que ni Xavier Turull, ni Maria Cateura, ni Enric Ribó, ni jo mateix hauríem pogut fer allò que calia, atesa l'estructura que té el Conservatori i el seu lligam amb l'Ajuntament de Barcelona. O es tenen les mans lliures per fer certes coses, o, hi hagi qui hi hagi, no es pot fer res.

— Amb això, vol dir que, deslligat de l'Ajuntament, el Conservatori no tindria els problemes que té?

— El Conservatori pot dependre o no de l'Ajuntament, sense que l'afecti per a res. Allò que no pot ser és que, des de l'Ajuntament, es decideixin coses que són pròpies de la Direcció del Centre. És impensable que es facin ordres, fins i tot ministerials, en les quals es digui que el pedal del piano no es pot utilitzar fins al quart curs. Això són



Davant l'École Normal

aberracions! Els reglaments han de canviar, i s'han d'adaptar a la realitat de les coses.

— Vostè va escriure un tractat de solfeig... Per què?

— Vaig començar a ensenyar solfeig a quaranta anys; és a dir, vaig començar a ensenyar les bases de la música després d'haver-la practicat. Aleshores em vaig adonar de la realitat. Com que, alhora, donava classes a cursos més avançats, vaig veure que hi havia un buit que s'havia de cobrir. El mètode és basat en aquesta experiència. És comprovat que, malgrat els anys en què s'arriba a estudiar solfeig, la gent no sap llegir música. Per què? m'he preguntat. Com s'aprèn a llegir-la, perquè els resultats siguin aquests? Aleshores m'he adonat que s'ensenya la música fent aprendre notes com a entitats aïllades... com si, aprenent un alfabet, s'aprenqués a llegir. S'ha de saber, en realitat, què és allò necessari i fonamental. El mètode que he fet es basa en aquests pensaments.

— Hi ha, en la seva producció musical, un segell que el distingeixi com a alumne de Nadia Boulanger?

— No. Nadia Boulanger va ser una dona que havia compost, però que es va adonar que no tenia l'esperit pròpiament creador; no tenia allò que es coneix com a talent. Però, en canvi, tenia una extraordinària percepció de la música i no influïa en els seus alumnes de composició. Hi ha compositors, per altra banda, que tenen una forta personalitat, de la qual no es poden desfer, i que influeixen molt en els seus alumnes. Jo, als meus alumnes de composició, procuro

no influir-los en la mesura de les meves possibilitats. La meua actitud, com a mestre de composició, és intentar entendre i comprendre allò que l'alumne vol expressar, i veure què és allò que no ha arribat a entendre, o assimilar què li impedeix d'expressar allò que vol, i encarrilar-lo adientment. Crec que és necessari respectar la individualitat de cada creador.

— Creu que, el compositor, ha de crear la música del seu temps?

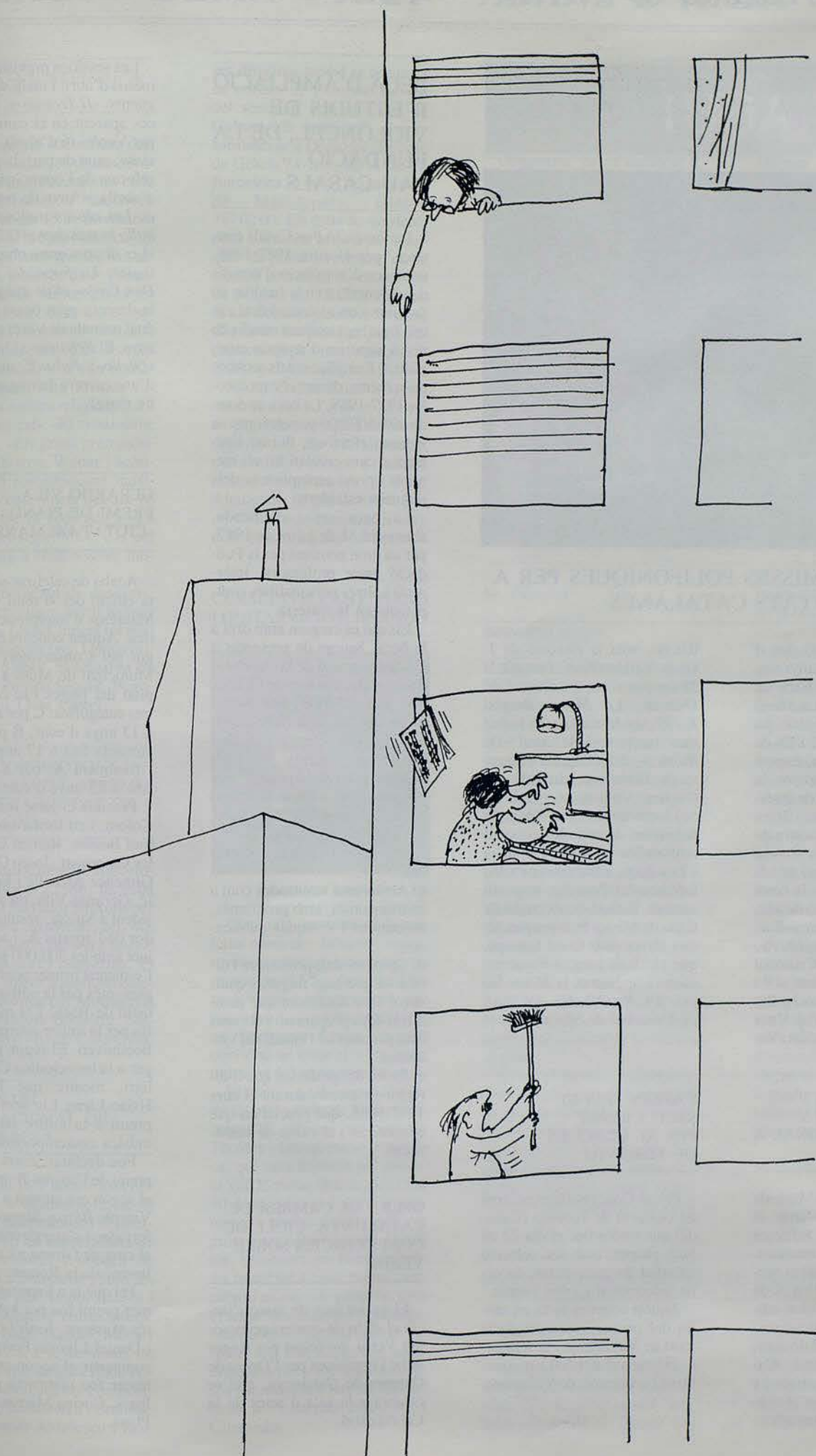
— Això és difícil de respondre; perquè, quina és la música de cada temps? La meua principal preocupació, quan componc, és intentar ser honest amb mi mateix i amb allò que estic fent. Si la meua música té un favor, el tindrà igual avui que d'aquí a cinquanta anys; i si no el té ara, tampoc no el tindrà més endavant.

— Creu que ha d'haver-hi gent que es preocupi de l'avantguarda musical?

— No crec només que hagi d'haver-hi gent, sinó que ja hi ha gent que ho fa; i això és del tot normal. És molt difícil de dir quina és la música que s'ha de fer. Jo, no podria fer-ho. Allò important de la música és que resisteixi el pas del temps. M'han preguntat moltes vegades si m'agradava la música clàssica, i sempre he respost que depèn de quina sigui!. Hi ha moltíssimes partitures, que es podrien qualificar de clàssiques, que romanen oblidades en arxius... i que ho estiguin per molts anys més! Són obres que no tenen cap mena d'interès...

I la conversa es va allargar, allargar, amb tants comentaris sobre música!...

Loures Morgades



cesc

AQUÍ



IV CICLE DE MISSES POLIFÒNIQUES PER A DIVERSES CIUTATS CATALANES

Des del 22 de febrer i fins al 28 de juny té lloc, a diverses ciutats catalanes, el IV Cicle de Misses Polifòniques. La *Missa de la Coronació*, de Mozart, ha estat oferta els dies 22 i 28 de febrer a Vic i Barcelona, respectivament, interpretada per la Coral del Conservatori de Badalona —dirigida per Joan Puigdemífol— i l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, amb la direcció de J.J. Olives. El 28 de març, la coral Euterpe, sota la direcció de Manuel Valdivieso, oferirà, a Barcelona, la *Missa Super 'Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La'*, de Cristóbal de Morales. Seguidament el 9 i 10 de maig, a Barcelona i a Badalona, la Coral «Orfeó Veus Junes», de Quart de Poblet (Va-

lència), sota la direcció de J. Lluís Valldecabres, cantarà la *Missa per a cor i orgue*, d'A. Dvorák. La *Missa Brevis*, K.192, de Mozart, serà l'obra que interpretarà la coral «De Música», de la Capella Francesa de Barcelona, dirigida per Cecília Velázquez, amb la col·laboració del «Quartet Scherzo». Aquests dos concerts tindran lloc els dies 30 de maig i 7 de juny, a Barcelona i a Vilafranca del Penedès, respectivament. El darrer concert del IV Cicle de Misses Polifòniques serà a càrrec de la Coral Euterpe, que el 28 de juny, a Figueres, cantarà novament la *Missa Super 'Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La'*, de Cristóbal de Morales.

CATALANA D'EDICIONS MUSICALS GUANYA EL «PREMIO NACIONAL A EDITORES, 1986»

Catalana d'Edicions Musicals ha estat guardonada amb el «Premio Nacional a Editores Musicales 1986». Per unanimitat, el jurat li ha concedit el premi estatal en la modalitat A de la convocatòria, per l'obra editorial més destacada en relació amb la creació musical de compositors espanyols actuals. Catalana d'Edicions Musicals ha guanyat el premi gràcies al conjunt de les obres presentades.

CARLES TREPAT SELECCIONAT PER AL CONCURS DE TORONTO

Per al Concurs Internacional de Guitarra de Toronto (Canadà) que tindrà lloc el dia 22 de juny proper, amb una selecció mundial de guitarristes, ha estat seleccionat Carles Trepata.

Aquest concurs es fa en motiu del primer centenari de la mort de Villalobos, i hi serà peça obligada el *Concert per a guitarra i orquestra*, de Villalobos.

BECA D'AMPLIACIÓ D'ESTUDIS DE VIOLONCEL, DE LA FUNDACIÓ PAU CASALS

La Fundació Pau Casals convoca, per al curs 1987-1988, una beca d'ampliació d'estudis de violoncel, amb la finalitat de facilitar a un violoncel·lista català (que hagi realitzat estudis de nivell superior d'aquesta especialitat) l'ampliació dels seus coneixements, durant el curs escolar 1987-1988. La beca és dotada amb 500.000 pessetes, que se li faran efectives, durant l'esmentat curs escolar, en els terminis i previ acompliment dels requisits establerts.

La beca serà adjudicada, abans del 31 de juliol de 1987, per un jurat nomenat per la Fundació entre professors, intèrprets i altres personalitats competents en la matèria.

Els qui es creguin amb dret a la beca, hauran de presentar a l'Administració de la Fundació Pau Casals, Passeig de Gràcia, 77, pral., 08008, Barcelona, abans del 30 de juny de 1987, una instància acompanyada dels documents següents:

- Formulari de la petició, que pot recollir-se a l'Administració de la Fundació Pau Casals.
- Certificació dels estudis realitzats i qualificacions obtingudes.
- Actuacions realitzades com a instrumentista, amb programes, recensions i crítiques publicades.
- Opinions dels professors i directores que hagi tingut, i qualsevol altre document que acrediti la seva preparació i els seus dots per ampliar l'estudi del violoncel.
- Escrit del professor que li dirigirà els estudis durant el curs 1987-1988, que precisi en què consistiran i el ritme de realització.

ÒPERA DE CAMBRA DE CATALUNYA: CICLE DE CONFERÈNCIES SOBRE VERDI

El passat mes de març s'inicià el cicle de conferències sobre Verdi, professat per Roger Aliet i organitzat per l'Òpera de Cambra de Catalunya, que se celebra a la sala d'actes de la CajaMadrid.

Les sessions previstes per als mesos d'abril i maig són les següents: «*Il Trovatore*, un retròcés aparent en el camí emprès per Verdi» (6 d'abril), «*La traviata*, punt de partida per a una reforma de l'òpera italiana» (13 d'abril), «Anys de maduració: de *Les vêpres siciliennes* a *Un ballo in maschera*» (27 d'abril), «Les últimes grans obres romàntiques: *La forza del destino* i *Don Carlo*» (4 de maig), «*Aida*, la darrera gran òpera. La gradual retirada de Verdi en aquests anys. El *Rèquiem*» (11 de maig), «*Otello* i *Falstaff*, culminació d'una carrera de mig segle» (18 de maig).

GERARDO VILA, PREMI DE PIANO «CIUTAT DE MANRESA»

Acaba de celebrar-se la quarta edició del «Premi Ciutat de Manresa» d'interpretació pianística. Aquest concurs és promogut pel Conservatori Superior Municipal de Música de la capital del Bages i se celebra en tres categories: C per a nois fins a 13 anys d'edat; B per a concursants fins a 17 anys d'edat; i finalment A, per a pianistes fins a 25 anys d'edat.

Presidia el jurat Josep Maria Colom, i en formaven part Antoni Besses, Ramon Coll, Carles Guinovart, Josep Gil, Albert Giménez Atenelle i Eulàlia Solé. Gerardo Vila, un argentí resident a Suïssa, resultà guanyador de l'apartat A, i aconseguí, junt amb les 300.000 pessetes de l'esmentat primer premi, 20.000 ptes. més per la millor interpretació de Bach, i la mateixa xifra per la millor interpretació de Beethoven. El segon premi fou per a la barcelonina Carme Valero, mentre que la xinesa Hsiao-Lieng Liu aconseguia el premi a la millor intèrpret de música contemporània.

Fou declarat desert el primer premi de l'apartat B, mentre que el segon era atorgat a Gonzalo-Vicente Barros Simao, de Ponferrada, i s'atorgà una beca per al curs de Girona a l'alacantina Immaculada Romero Martín.

Pel que fa a l'apartat C, el primer premi fou per a Anna Cortés Mussons. Jordi López Roig i Daniel Ligorio Ferrándiz van compartir el segon premi, i el tercer fou compartit per Sònia Ibars, Corina Martínez i David Plans.

MÚSICA A L'ATENEU; A LLEIDA

Sota l'epígraf «Dissabtes, música a l'Ateneu», es ve desenvolupant un interessantíssim cicle de conferències i audicions —iniciat el dia 15 de novembre de 1986— a la Sala Nausica, de Lleida. Les conferències han estat, i són, a càrrec de J. Prenafeta Gavalda. Entre altres temes, han estat comentats els següents: «El llenguatge musical», «Els instruments. Les formes instrumentals», «La veu humana» «L'òpera i les formes vocals», «La música religiosa», «El barroc musical», «El classicisme musical», «Els grans preromànics: Beethoven, Weber i Schubert», «El romanticisme musical». La conferència del dia 16 de maig estarà dedicada a «La música del segle XX», i la del 30 de maig a «Els nostres músics».

En la modalitat de concerts, hi han intervingut Jordi Robert (guitarra), Lluís Climent (orgue) i Rosa Zaragoza (veu i guitarra). El dia 25 d'abril, hi actuaran els pianistes Pierina Segalà, Begoña Folch i Lluís Castel.

SALVADOR BROTONS I ALBERT SARDÀ, «PREMI DE MÚSICA CIUTAT DE BARCELONA»

El «Premi Ciutat de Barcelona de Música», 1986, ha estat concedit a Salvador Brotons per la seva obra *Absències, op. 40*, i a Albert Sardà pel seu *Concert per a violoncel i orquestra*. El jurat que emeté aquest veredicte estava format per Montserrat Albet, Francesc Bonastre, Salvador Pueyo i Josep Casanovas.

II SEMINARI INTERNACIONAL DE MATADEPERA

Del 13 al 18 d'aquest mes tindrà lloc, a Matadepera, el II Seminari Internacional d'Interpretació, en les especialitats de piano, violoncel i música de cambra. La branca de piano serà dirigida per Antoni Besses i abraçarà aquests compositors: Scarlatti, Bach, Händel, Mozart i Beethoven. I el seminari de violoncel, que dirigirà Radu Aldulescu, abraçarà els compositors Bach, Beethoven i Brahms. Els esmentats Aldulescu i Besses

dirigiran també el seminari de música de Cambra. La seu del seminari serà el Casal de Cultura i la inscripció s'ha de formalitzar a Domusix, Passeig de Gràcia 74-2on. 1a. A 08008 Barcelona, o bé a l'Ajuntament de Matadepera, telèfon 787 02 00. Els drets de matrícula com a alumne actiu a les branques de piano i violoncel és de 12.000 pessetes i els de música de cambra de 15.000. Pel que fa als alumnes passius, els drets són de 6.000 pessetes per a cadascuna de les tres branques o 2.000 pessetes per sessió.

El dia 12 d'abril tindrà lloc un concert a cura d'Antoni Besses, a l'església parroquial de Matadepera; i el dia 18, al mateix marc un altre concert a cura del mateix Antoni Besses i de Radu Aldulescu. El dia 19 tindrà lloc un concert de clausura, a cura dels alumnes actius del curs.

CURSETS DE CANT, PIANO I GUITARRA A GLISSANDO



Enriqueta Tarrés.

Glissando, establiment de material musical —llibreria, instruments, partitures, etcètera—, ha promogut el I Seminari de Tècnica Vocal i Interpretació, impartit per la soprano barcelonina Enriqueta Tarrés. Aquest curs s'ha fet entre el 30 de març últim i el 4 d'aquest mes d'abril.

El mateix establiment, i la seva seu del carrer de Tallers número 13, ofereix un curs de Tècnica i Interpretació Pianística, que serà impartit pel pianista xilè Roberto Bravo, del 25 al 30 d'aquest mes d'abril. Finalment, i també a Glissando, el guitarrista xilè Eugenio Dávalos, igualment que Roberto Bravo instal·lat a casa nostra, impartirà un curs de guitarra, sota el tema «Exercici de la sensibilitat sonora». Aquest curs es farà del 4 al 8 de maig. Les subscripcions per a tots aquests cursos i seminaris s'han de formalitzar a l'esmentat establiment Glissando.

CICLE DE CONCERTS FEBRER-MAIG, A SANTA COLOMA DE GRAMENET

Organitzat per Can Roig i Torres Escola Municipal de Música, el Patronat Municipal de Música i l'Ajuntament de Santa Coloma de Gramenet, té lloc en aquesta localitat al «Cicle de Concerts febrer-maig 1987». L'actuació del Quintet de Vent Harmonia, el 25 de març, estarà composta per obres de Pierné, Beethoven, Danzi i Reicha. El 10 d'abril, la Capella de Música de Santa Maria del Mar hi oferirà un concert amb obres de Brahms, anònims de l'Edat

Mitjana i espirituals negres.

Vicenç Prunès, pianista, interpretarà Mozart, Beethoven, Liszt i Ravel el 8 de maig. I el guitarrista Carles M. Eroles hi oferirà, el 29 de maig, peces de Sors, Mompou, Tàrraga i Turina. Fins ara hi han actuat Alia Música (el 27 de febrer), Rosa M. Conesa, soprano i Albert Guinovart, piano (el 16 de març), i aquest mateix darrer intèrpret hi oferirà, el 27 de març, obres de Beethoven, Schumann, Chopin i Debussy.

TENIU LA PARAULA

Sr. Director

Benvolgut senyor:

Sóc un lector força assidu de la vostra Revista, el contingut de la qual en general em plau força encara que no sempre hi estic d'acord. Per altra part, més vegades del que voldria trobo algun article excessivament, i potser innecessàriament, carregós.

En tot cas, no era aquest el motiu que ha fet que em dirigís a vós sinó, ben altrament, felicitar-vos per dos articles que han aparegut en els dos últims números de la vostra revista. Em refereixo al que signà J. Casanovas, en el número 27, sobre la problemàtica de la crítica musical a casa nostra, i també el que signeu vós mateix en el número 28, sobre l'escàs protagonisme cultural de la música al país.

Sobre el primer, voldria remarcar que jo, com a seguidor de la vida musical barcelonina, sovint trobo que les crítiques que llegeixo dels concerts als quals he assistit són mancades d'aprofundiment, massa superficials, com mostrant una certa

rutina a la tasca de crítica; rutina potser causada també per la fatiga d'haver de fer front a tota aquella munió de problemes que el vostre col·laborador exposa tan exactament. En tot cas, crec que entre tots s'imposa un replantejament de la funció de la crítica, si no volem que a la fi esdevingui la pràctica més inútil de totes les que envolten el quefer musical.

Pel que fa a l'article que signeu vós mateix, comparteixo bàsicament la idea que exposeu, encara que potser no tan radicalment com ho féu. Això em fa pensar que Catalunya potser no és un país amb un autèntic sentit musical, la qual cosa m'es-tristeix força. Recordo que un conegut literat, català, per descomptat, digué que la música era l'art més inferior, car fins i tot els animals eren capaços d'entendre-la. I aquest literat tingué en el seu moment, un pes considerable a la nostra vida cultural. Potser no caldria afegir-hi res més.

Ben atentament,

Ramon Escofet Garcia

UN COMENTARI SOBRE RICARD LAMOTE DE GRIGNON

Distingit senyor,

Acabo de llegir el seu article a la «Revista Musical Catalana», núm. 27, de gener passat, intítulat «Evocació de Ricard La-

mote de Grignon». M'ha complagut molt perquè he estat un admirador del pare i vaig tenir l'avinentesa d'escoltar-lo bastant els anys de la incívica guerra del 36/39.

L'esposa de Ricard, el fill, senyora Montserrat Coll, en el seu article-conversa manifesta sobre l'obra 1936 -*Cartell simfònic*, que: «Aquella obra no es va tornar a interpretar mai més». Em plau contradir-la; perquè, realment, es va interpretar si més no en una altra ocasió. En llegir les paraules de la senyora Coll, ja vaig recordar que l'havia sentida i, en llegir la descripció que en feia, encara més. I vaig buscar entre els programes que conservo i, efectivament, el

vaig trobar i n'hi trameto còpia de la part més essencial. A la senyora Coll, li plaurà saber-ho. A més, encara que no el vaig tractar personalment, conec una efemèride del senyor Ricard, viscuda per mi mateix, que no detallo per no fer-me carregós.

En fi: celebraré haver pogut contribuir al coneixement d'aquest detall d'un gran music nostrat.

El saluda ben cordialment i pot disposar, per allò que calgui.

Joan Pallàs

PALAU MUNICIPAL DE BELLES ARTS



CXXXIII^a Concert Simfònic Popular

per la

BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA

(Orquestra Municipal d'Instruments de Vent)

amb el concurs del

Mtre. RICARD LAMOTE DE GRIGNON, Compositor

Direcció: Mtre. JOAN LAMOTE DE GRIGNON

A PROFIT DELS HOSPITALS DE SANG
I DELS DE LA CREU ROJA

PROGRAMA

- I
- MOZART LA FLAUTA MÀGICA, Obert.^a
- PONCHIELLI-J. Lamote de Grignon Ballet de LES HORES,
de l'òpera GIOCONDA.
- C. M.^a WIDOR TOCCATA de la V.^a Simfonia
(per a orgue).
- LISZT RAPSÒDIA HONGARESA n.º 2

II

- SCHUBERT - J. Lamote de Grignon. ROSAMUNDA, Obertura.
- MENDELSSOHN -
R. Lamote de Grignon Scherzo de
EL SOMNI D'UNA NIT D'ESTIU
Flauta: Prof. Esteve GRATACÓS.
- GRANADOS-J. Lamote de Grignon. RONDALLA ARAGONESA.
- Ricard LAMOTE DE GRIGNON . 1936. Cartell simfònic.
Direcció per l'Autor.
Sots-Director de la Banda Municipal.

No s'executarà cap obra fora de programa. - Prohibida la circulació per la sala durant el concert.

Llegiu amb atenció, si us plau, les NOTES AL PROGRAMA, car el coneixement de les intencions expressives i descriptives del Compositor no solament facilita la comprensió de les obres, sinó que augmenta el goig espiritual que llur audició pugui produir-nos.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

CONCERTS A CASTELLÓ D'EMPÚRIES I A SANTA MARIA DEL MAR

L'Orfeó Català té prevista la celebració, aquest mes d'abril, de dos importants concerts en sengles marcs arquitectònics-religiosos catalans d'una especial significació i valor artístic. El primer tindrà lloc a l'empordanesa basílica de Castelló d'Empúries, impressionant temple romàntico-gòtic conegut popularment per la «catedral de l'Empordà».

Allà, aquest dia 5 d'abril oferirà un programa de contingut religiós acusat, segon l'esperit quaresmal, compost per les següents obres:

«Divendres Sant» de Nicolau;
«O vos omnes» de Pau Cassals;
«Magnificat» de Gabrieli;
«Agnus Dei» de Barber i «Spenn

in Alium» de Talles.

Aquest mateix programa serà interpretat posteriorment, el dia 9 d'aquest mes d'abril a la basílica visigòtica de Santa Maria del Mar, una altra gran referència arquitectònica catalana.

La interpretació serà una vegada més dirigida pel titular de l'Orfeó, Simon Jonson.

Mentrestant, l'Orfeó haurà ofert el dia 29 de març el Concert del Soci, esdeveniment feliçment recuperat i d'acollida sempre calorosa mentre que en aquest enfilall de manifestacions cal esmentar, així mateix, la celebració el dia primer d'abril de l'Assemblea Ordinària de Socis, pols anual a la vida social i artística de l'entitat.

PELL DE BRAU

ANDRÉS SEGOVIA INICIA,
A 94 ANYS, UNA NOVA
GIRA PELS EUA

El guitarrista Andrés Segovia va fer 94 anys el propassat 21 de febrer. Després d'haver-se recuperat d'una forta grip, el guitarrista viatjarà als Estats Units per tal de fer la seva gira anual per diverses ciutats nord-americanes, on donarà onze concerts.

En aquesta nova gira, Andrés Segovia oferirà una *Suite* del seu repertori. «Aquest cop no tocaré obres noves» —ha dit el guitarrista—, «perquè alguna vegada m'agrada recordar peces que no programo des de fa anys com, per exemple, Sonatina Meridional, del compositor mexicà Manuel Ponce.»

Segovia, que posseeix el títol de marquès de Salobrena des del 1981, serà investit Doctor Honoris Causa per les Universitats de Boston, Maryland, Los Angeles i pel Conservatori de Nova York, a Manhattan.

CONVOCADES
60 BEQUES
PER ESTUDIS LÍRICS I
TEATRALS A
L'ESTRANGER

El ministre de Cultura, Javier Solana, ha convocat per al 1987 un mínim de 40 beques de perfeccionament i ampliació d'estudis musicals o d'art líric a l'estranger.

La dotació total de 20 milions de pessetes podrà ser ampliada en funció de les característiques de les sol·licituds presentades. Cadascuna de les beques serà d'un màxim de 500.000 pessetes.

Al mateix temps, s'han convocat un mínim de 20 beques de perfeccionament i ampliació d'estudis teatrals a l'estranger.

Com les anteriors beques esmentades, aquestes també podran ser ampliades en funció de les sol·licituds presentades. La dotació total és de 10 milions de pessetes, i cada beca serà d'un màxim de 500.000 pessetes.

«V PREMI REINA SOFIA» 1987 DE COMPOSICIÓ MUSICAL

La Fundació Ferrer Salat (destinada a estimular la creació musical en les diferents modalitats, i a facilitar als compositors que llur música pugui ser interpretada, escoltada i difosa) atorga el Premi Reina Sofia de Composició Musical, les bases de les cinquena convocatòria del qual acaben de ser fetes públiques.

La composició musical que opti a aquest premi, destinat el 1987 a la música simfònica, haurà de cenyir-se a una plantilla orquestral normal. El gènere de l'obra, és lliure.

La dotació del Premi és d'un

milió cinc-cents mil pessetes. Cada compositor podrà presentar una sola obra, la qual haurà de ser inèdita i no estrenada. El veredict del jurat —el qual serà nomenat pel Patronat de la Fundació, assessorat pel seu Comitè Musical— serà fet públic el mes de novembre de 1987. La partitura i la documentació exigida han d'obrar en poder de la Fundació Ferrer Salat abans del 31 d'agost de 1987.

Els interessats a posseir les bases completes del certamen poden adreçar-se a: Fundació Ferrer Salat, Gran Via de Carles III, 94, 08028 Barcelona.

PRIMER «CONCURS INTERNACIONAL LEOPOLD MOZART», PER A JOVES VIOLINISTES

El Conservatori Leopold Mozart, d'Augsburg, ha convocat enguany el primer «Concurs Internacional Leopold Mozart» per a joves violinistes. El concurs ha estat convocat en complir-se el segon centenari de la mort del músic austriac. El certamen se celebrarà del 9 al 14 de novembre, i el termini d'inscripció serà obert fins el primer de setembre.

Els premis que s'hi atorgaran són: 1er. 10.000 DM; 2on. 8.000 DM; 3er. 6.000 DM. A més a més, el guanyador serà promociionat amb un concert amb orquestra dins el programa «Konzerten der Akademie», un contracte per actuar com a solista a la Festa Alemanya de Mozart 1988, i un

concert de les 18.00 h. del Bayerischer Vereinsbank München. A més a més, la Radiodifusió Bavaresa, de Munic, gravarà el concert dels guanyadors.

MENUHIN NOMENAT MEMBRE DE L'ORDE DE MÉRIT, PER ISABEL II D'ANGLATERRA

El violinista Yehudi Menuhin ha estat nomenat membre de l'Orde de Mèrit per la reina Isabel II d'Anglaterra. Menuhin, que farà 71 anys aquest abril, tindrà el tractament de *Sir*, igual que els restants 22 membres de l'Orde, el qual, fundat el 1902 pel rei Eduard VII, no pot passar de 24 components. La mort, el desembre passat, de l'ex-primer ministre Harold MacMillan i, abans, la de l'escultor Henry Moore, ha viciat deixat lliures dues places.

ARREU

SEMINARI I FESTIVAL BARTÓK

Del 10 al 26 de juliol d'enguany se celebrarà, a Budapest, el Seminari Bartók, compresiu de diverses modalitats: direcció d'orquestra, violoncel, música de cambra, (quartets, trios, duos amb piano), musicologia teòrica, cant i composició. En seran professors Sándor Devich (violí), Dorothy Dorow (cant), Péter Eötvös (composició i direcció d'orquestra), Zoltán Jeney, Zoltán Kocsis i György Kurtág (composició), Miklós Perényi (violoncel), László Somfai (musicologia), i András Wilhelm (musicologia).

Aquest seminari serà complementat amb la celebració d'un Festival Bartók en el qual intervinran: l'Orquestra Simfònica de Szombathely, l'Orquestra de cambra Asko, el Quartet Takács, el Conjunt de Percussió Amadinda, i la Coral Filharmònica Eslovena; els directors János Péro, Toon van Ulsen, Pávol Prochaska i Péter Eötvös; i els solistes László Baranyai, Adrienne Csengery, András Keller, Dorothy Doroy, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Imre Rohmann, i Pi Hsien-Chen.

Límit d'inscripció: 1 de maig de 1987. Informació: «Interkoncert Fesztiváliroda, H-136 Budapest, Postafiók 80».

II CURS DE PERFECCIONAMENT GEORGES CZIFFRA

A Keszthely (Hongria), del 28 de juliol al 8 d'agost de 1987, se celebrarà una nova edició del Curs de Perfeccionament Georges Cziffra. Hi ha previstes dues modalitats: de participants actius, l'acceptació del quals serà determinada abans de l'inici del Curs per mitjà d'una audició prèvia, i oients.

El màxim d'assistents, per tal de garantir una rigorositat operativa i una major eficàcia docent, s'ha establert en 20 persones.

Els deixebles actius es beneficiaran d'un ensenyament individual; en conseqüència, serà imprescindible un coneixement aprofundit de les obres escollides.

La programació establerta cobreix un ampli espectre de la producció de Schumann, Brahms, Chopin i Liszt.

El dia 1 de maig es clourà el període d'inscripció.

Per a l'obtenció de totes les dades referents al Curs (programació completa, drets d'inscripció, allotjament, etc.) els interessats s'han d'adreçar a: «Interkoncert Fesztiváliroda, Budapest, Postafiók 80. H-136».

CURSOS INTERNACIONALS DE FORMACIÓ MUSICAL DE NIÇA

Del 8 de juliol al 7 d'agost, i organitzats pel «Conservatoire National de Région de la Ville de Nice», se celebraran, a la capital del departament francès dels Alps Marítims, uns Cursos Internacionals de Formació Musical caracteritzats per l'amplíssim espectre de l'oferta i el prestigi del professorat: cant (Béatrice Gaucet, Lorraine Nubar, Gérard Souzay, Véra Rozsa), cant coral (Agnès Charles, Michel Piquemal), art líric (Jean Giraudeau), cant i piano (Dalton Baldwin), direcció d'orquestra (Jean-Pierre Wallez), lutherie (Étienne Vatelot), piano (Dominique Merlet, Pascal Roge, Jacques Rouvier, Pierre Sancen), clavecí (Huguette Dreyfus), música de cambra (Vladimir Mendelssohn, Philippe Muller, Bruno Pasquier), violí (Pierre Amoyal, Dong-Suk Kang, Jean-Jacques Kantorow, Régis Pasquier, Aaron Rosand, Jean-Pierre Wallez), viola (Vladimir Mendelssohn, Simone Muller-Feyrabend, Bruno Pasquier), violoncel (Jean-Marie Garmard, Philippe Muller, Arto Noras, Roland Pidoux), contrabaix (André Marillier, Daniel Marillier), arpa (Marie-Claire Jamet, Brigitte Sylvestre), flauta (Jean-Loup Gregoire, Raymond Guiot, Christian Lardé, Alain Marion, Ida Ribera), oboè (Pierre Pierlot), clarinet (Walter Boeykens, Guy Deplus), fagot (Amaury Wallez), trompeta (Pierre Thibaud), saxòfon (Claude Delangle, Daniel

Kientzy), acordió (Christiane Bonnay, Max Bonnay), guitarra (Carel Harms), formació musical (Jean-Michel Ferran, Odette Gartenlaub, Christian Manen), música electro-acústica (Michel Redolfi) i dansa (Larrio Ekson, Angelin Preljocaj, Josette Amiel).

Informació: «Secrétariat C.I.F.M.; Conservatoire National de Région 24, bd de Cimiez, 06000 Nice».

ALT EMPORDÀ

ABRIL

5, diumenge	18 h.	Castelló d'Empúries	Església catedralícia	Orfeó Català. Dir.: Simon Johnson. <i>Polifonia religiosa</i>
10, divendres	22 h.	Figueres	Teatre Jardí	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Marçal Cervera, violoncel. Dir.: Ronald Zollman. Pueyo, Haydn, Beethoven.

BAIX EBRE

ABRIL

3, divendres	21 h.	Tortosa	Catedral	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. M ^a Rosa Llorens, piano. Dir.: Víctor Pablo Pérez. Alís, Rachmaninov, Dvorák.
--------------	-------	---------	----------	---

BAIX Penedès

ABRIL

5, diumenge	12 h.	El Vendrell	Auditori Pau Casals	Ars Cameralis. <i>Música vocal-instrumental de les Corts Medievals.</i> (Associació Musical Pau Casals.)
26, diumenge	12 h.	El Vendrell	Auditori Pau Casals	Rosario Andino, piano. (Associació Musical Pau Casals.)

BARCELONÈS

ABRIL

1, dimecres	16 h.	Barcelona	Palau	Coral Ariadna. Dir.: Mireia Barrera. (II Cicle de Cant Coral.)
2, dijous	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. <i>Suites de la música escènica de Kurt Weill.</i>
	21 h.	Barcelona	Palau	Maria Tipo, piano. Scarlatti, Beethoven, Schumann. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Elemer Lavotha, violoncel. Ani Gazarian, piano. Couperin, Brahms, Lidholm, Chopin. (Una hora de Música al Conservatori.)
4, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Maria Rosa Llorens, piano. Dir.: Víctor Pablo Pérez. Romà Alís, Rachmaninov, Dvorák.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Carles M. Eroles, guitarra. Sor, Pujol, Mompou, Lauro, Albéniz, Turina. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
5, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	19 h.	Barcelona	Centre Comarcal Lleidatà	Coral Sinaulia.
6, dilluns	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lulu</i> , de Berg. Dir.: Friedrich Cerha.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Manuel Domingo, guitarra. Mercè Sanchis, Montse Hernández, piano. Brescianello, Falla, Brotons, Schubert, Ravel. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
8, dimecres	16 h.	Barcelona	Palau	Coral Catalunya. Ludovica Mosca, piano. Dir.: Josep M ^a Castelló. (II Cicle de Cant Coral.)
	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lulu</i> , de Berg. Dir.: Friedrich Cerha.
9, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Emerson String Quartet. Beethoven. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. <i>Suites de la música escènica de Kurt Weill.</i>
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Madagascar. <i>Concert de Jazz.</i> (Una hora de Música al Conservatori.)
	21 h.	Barcelona	Santa Maria del Mar	Orfeó Català. Dir.: Simon Johnson. <i>Polifonia religiosa.</i>
10, divendres	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lulu</i> , de Berg. Dir.: Friedrich Cerha.
	22 h.	Sta. Coloma de Gramenet	Església Major	Capella de Música de Sta. Maria del Mar. Victoria, Brahms, espirituals negres.
11, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Marçal Cervera, violoncel. Dir.: Ronald Zollman. Pueyo, Haydn, Beethoven.
12, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lulu</i> , de Berg. Dir.: Friedrich Cerha.
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Hisako Hiseky, piano. Dir.: Albert Argudo. Wagner, Rachmaninov, Franck.
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. <i>Suites de la Música escènica de Kurt Weill.</i>

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

13, dilluns	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna (Rosselló, 208)	Duo de Percussions de Barcelona. Dir.: Xavier Joaquín. Hummel, Lewin-Ritcher, Fink, L. de Pablo. (Associació Catalana de Compositors.)
22, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Joven Orquesta Nacional de España. Dezso Ranky, piano. Schumann, Beethoven. (Ibercamera.)
23, dijous	21h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Núria Fàbregas, piano. Chopin, Fauré, Albéniz. (Una hora de Música al Conservatori.)
24, divendres	16 h.	Barcelona	Palau	Coral de la Universitat Autònoma. Dir.: Enric Ribó. (II Cicle de Cant Coral.)
	21 h.	Barcelona	Tinell	David Russell, guitarra. (Luthier, Centre d'Arts Musicals.)
25, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquesta de la Ciutat de Barcelona. Solistes vocals. Coral Càrmina. Dir.: Salvador Mas. Haydn, Mozart.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Xavier Relats, flauta. Jordi Masó, piano. Haletzki, Martinu, Copland, Arnold. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
26, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquesta de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	11,15 h.	Barcelona	Sala d'Actes ONCE	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics. Montserrat López, obbe d'amor. Dir.: Albert Argudo. Händel, Bach, Elgar.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Quartet Sonor. Brahms. (Diumúsica.)
	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Luis Tomás, piano. David Albet, flauta. Andrés Fleta, violí
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Orfeó Atlàntida. Orfeó Viga-tà. Dir.: Albert Argudo. Gabrielli, Stravinsky, Brahms, Borliart, Borodin.
27, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	English Chamber Orchestra. Josep Colom, piano. Dir.: Enri-que García Asensio. Stravinsky, Mozart, Cervelló, Haydn. (Fundació Caixa de Pensions.)
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Grup Instrumental «Vol ad Libitum». Berenguer, Brncic, Graus, Nuix, Russinyol, Dupuy, Guinjoan, Puig. (Associació Catalana de Compositors.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Alba Bohigas, flauta. Roser Rios i Montse Rios, piano. Ibert, Migot, Milán, Pich-Santasusana, Schubert, Brahms. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
28, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Israel Chamber Orchestra. Gonçal Comellas, violí. Dir.: Yoav Talmi. Mozart. (Euroconcert.)
29, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	English Chamber Orchestra. Coral Cantiga. Cor Antics Escolans de Montserrat. M. Carme Bustamante, Nancy Argenta, sopranos. Howard Crokk, tenor. Luí Álvarez, baix. Dir.: Edmon Colomer. Mozart. (Fundació Caixa de Pensions.)
30, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	Lucio Silla, de Mozart. Dir.: Julius Rudel.
	21 h.	Barcelona	Palau	Trio de Barcelona. Messiaen, Schubert. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Jesús Rodríguez Picó, clarinet. Manuel Cabero, piano. Bal-sach, Montsalvatge, Casanovas, Guinjoan, Alban Berg, Pou-lenc. (Una hora de Música al Conservatori.)
MAIG				
3, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Lucio Silla, de Mozart. Dir.: Julius Rudel.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Jaume Casademunt, Jordi Roma, piano. Tarsici Roma, orgue. Anna Roma, soprano. Concert Homenatge al Mestre Roma. (Diumúsica.)
	22 h.	L'Hospitalet	Saló de Plens de l'Ajuntament	Claudi Arimany, flauta. Madrona Elias, clavicèmbal. Bach. (Pizzicato.)
4, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	La Grande Écurie et la Chambre du Roy. Coral Càrmina. Agnes Mellon, Brigitte Bellamy, sopranos. Dominique Visse, contratenor. John Elwes, Ian Honeyman, tenors. Michel Verschaeve, baríton. Jacques Bona, baix. Dir.: Jean Claude Malgoire. Monteverdi. (X Festival de Música Antiga.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Oriol Bastardes, piano. Mercè Montfort, guitarra. Debussy, Gershwin, Milán, Logy, Mudarra, Scarlatti, Bach. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
5, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Zoltán Kocsis, piano. Liszt, Schubert. (Ibercamera.)
6, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Lucio Silla, de Mozart. Dir.: Julius Rudel.
	21 h.	Barcelona	Palau	Frans Brüggen, flauta. Gustav Leonhardt, clavicèmbal. Anner Bylsma, violoncel. Canzoni, Tocates i Sonates del segle XVII italià. (X Festival de Música Antiga.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

7, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	The Academy of St. Martin-in-the-Fields. Dir. i solista: Iona Brown. Mozart, Schönberg, Txaikovski. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Symposium Musicum de Praga. Dir.: Miloslav Klement. <i>La música a les corts europees: reina Elisabeth I, Rodolf II a Praga i Ducal de Venècia.</i> (Una hora de Música al Conservatori.)
8, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Solistes de Zagreb. Claudi Arimany, flauta. Couperin, Rameau, J.S. Bach, Respighi, Britten. (Euroconcert.)
	22 h.	Sta. Coloma de Gramenet	Can Roig i Torres	Vicenç Prunés, piano. Mozart, Beethoven, Liszt, Ravel.
9, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Francisco J. González, piano. Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Ravel, Albéniz, Rachmaninov. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	Lucio Silla, de Mozart. Dir.: Julius Rudel.
10, diumenge	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Josep Maria Escribano, piano. Soler, Berg, Webern, Schönberg, Moraleda, Prokofiev. (Diumúsica.)
	22 h.	L'Hospitalet	Església Romànica de Sta. Eulàlia	Maria Lluïsa Cortada, clavicèmbal. Bach. (Pizzicato.)
11, dilluns	16 h.	Barcelona	Palau	Coral Espurna. Coral Maixata. Dirs.: Toni Santandreu, Montserrat Lluveras. (II Cicle de Cant Coral.)
	21 h.	Barcelona	Tinell	Collegium Musicum de Catalunya. Martín i Soler, Baguer, Viola, Brunetti, Boccherini. (X Festival de Música Antiga.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Rosa Miró, piano. Rosa Parellada, soprano. Manuel Domingo, guitarra. Schuman, Weber, Schubert, García Lorca. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Miquel Gaspà, clarinet i clarinet baix. Avel·lina Argüelles, ballarina. Pousseur, Homs, Lewin-Richter, Messiaen, Villa-Rojo, Stravinsky, Fourchotte. (Associació Catalana de Compositors.)
12, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Los Angeles Philharmonic Orchestra. Dir.: André Previn. Strauss, Harbison, Debussy. (Ibercamera.)
13, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa	Paul O'dette, llaüt renaixement i viola de mà. (X Festival de Música Antiga.)

OSONA

ABRIL

24, divendres	22 h.	Vic	Església de l'Hospital	Diatessaron.
---------------	-------	-----	------------------------	--------------

SEGRIÀ

ABRIL

25, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Pierina Segalà, Begonya Folch, Lluís Castel, piano. Bach, Beethoven, Weber, Chopin, Granados, Fauré, Mompou. <i>El piano a través del temps.</i>
--------------	-------	--------	--------------	--

VALLÈS OCCIDENTAL

ABRIL

4, dissabte	22 h.	Terrassa	Centre Cultural	Ballet Contemporain de Bruxelles. (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa.)
5, diumenge	18 h.	Terrassa	Centre Cultural	Ballet Contemporain de Bruxelles. (Segona audició.)
10 divendres	21 h.	Terrassa	Centre Cultural	Cor i Orquestra de Bonn. Dir.: Heribert Beissel. Ricciotti, Vivaldi, Mozart. (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa.)

MAIG

9, dissabte	22 h.	Terrassa	Centre Cultural	Black Ballet Jazz (USA). (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa.)
10, diumenge	18 h.	Terrassa	Centre Cultural	Black Ballet Jazz (USA). (Segona audició.)

VALLÈS ORIENTAL

ABRIL

22, dimecres	22 h.	Granollers	Capella Sant Francesc	Diatessaron.
23, dijous	21,30 h.	Parets del Vallès	Centre Cultural Can Oms	Diatessaron.
28, dimarts	22 h.	Montmeló	Casal dels Avis	Diatessaron.

Impressionant



Vidosa els convida a conèixer una
increïble combinació de música clàssica
i so del futur, en "versions originals."

Val la pena d'escoltar-ho.

Val la pena de tenir l'experiència d'escoltar el més gran
descobriment de la història de la discografia des de la
invenció del gramòfon.

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

I val la pena que el Compact Disc sigui en versió del seu
propi autor, del seu propi inventor, de Philips.

Una increïble combinació de la millor música clàssica
i la tecnologia més avançada, el Compact Disc, el so del
futur.

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82