



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 49

Novembre 1988

Pedagogia musical



Una «recreació»
del *Llibre Vermell*



La joventut
de l'octogenari
Nicanor Zabaleta

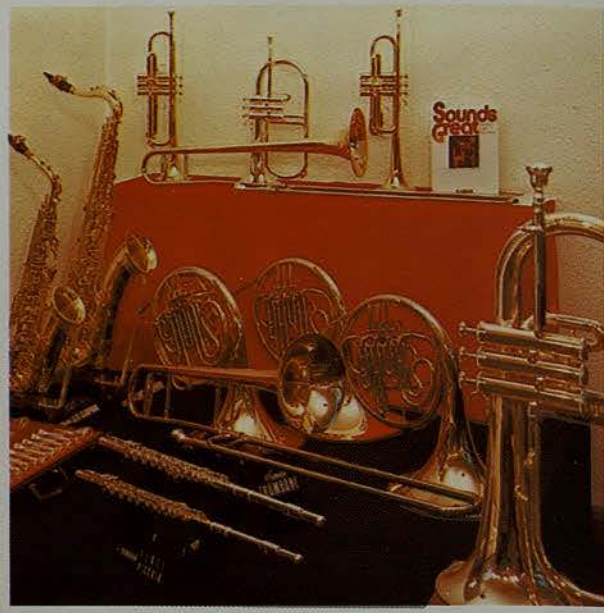
J. JORQUERA

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

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

CENTRE MUSICAL

 **YAMAHA**



2a ÈPOCA

ANY V - NÚM. 49 - NOVEMBRE 1988

Director: Jaume Comellas

Sots-director: Lluís Millet

Cap de Redacció: Pere Artís

Maquetatge: Teresa Martínez

Correcció: Joan Costa

Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Publi/Tempo, S.A.

Amadeu Vives, 3, 3r, 1a 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

Fotocomposició, compaginació i impressió: Igol, S.A.

Distribució: L'Arc de Berà, S.A.

Dipòsit Legal: B-34.432/83

Consell Editorial:

Fèlix Millet (President)

Montserrat Albet

Roger Aliet

Josep Casanovas

Maria Ester-Sala

Gregori Estrada

Enric Gispert

Joan Guinjoan

Carles Guinovart

Antoni Marí

Oriol Martorell

Xavier Montsalvatge

Santi Riera

Col·laboren en aquest número: Pere Artís, Enriqueta Barniol, Benet Casabancas, Joan Casals, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Joaquim Garrigosa, José Guerrero Martín, Xavier Montsalvatge, Lourdes Morgades, Montserrat G. Otzet, Marta Porter i Francesc Taverna-Bach.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1

Tel. 301 11 04

08003 Barcelona

EDITORIAL

PROJECCIÓ EXTERIOR



O, més ben dit: contrast de la pròpia vàlua i possibilitats en uns àmbits que (si abans ens podien ser externs) cada cop més —i més sovintejadament a mesura que ens apropem a la implantació de l'Acta Única Europea— no seran sinó centres d'un únic espai cultural.

Aquest contrast, que tantes vegades ha estat apuntat com una opció indefugible, correctora de qualsevol xovinisme localista, ha estat deliberadament cercat darrerament per dos dels més importants col·lectius del nostre país: l'Orquestra Ciutat de Barcelona i el Gran Teatre del Liceu.

Efectivament: l'agrupació simfònica que duu el nom de la ciutat (sota la direcció de Salvador Mas i amb la participació com a solistes del guitarrista Narciso Yepes, la pianista Alícia de Larrocha i la soprano Rosa M.^a Conesa) ha fet sis concerts a la República Democràtica Alemanya (iniciats amb dues audicions a la Schauspielhaus de Berlín i continuats amb altres audicions a Schwedt, Hoyeswerda, Jena i Weimar); pel seu cantó, l'equip artístic global del Gran Teatre del Liceu s'ha desplaçat a Ludwigshafen (República Federal Alemanya), on ha donat dues representacions de la *Lucia* donizettiana.

En ambdós casos, els comentaris crítics i les informacions personals han deixat testimoniatge d'unes realitzacions artístiques de signe altament positiu.

Però, més enllà d'aquest testimoniatge, allò que més escau de remarcar és l'actitud i la disposició que han possibilitat aquelles realitzacions. Perquè hem passat massa anys en què aquell contrast de què s'ha fet esment només havia estat experimentat individualment (en especial per intèrprets vocals o instrumentals) o bé per vocacionals estrenus grups amateurs, i en restaven al marge les corporacions que, per llur pròpia naturalesa, vertebren tot naturalment la vida musical de qualsevol ciutat.

Aquestes actitud i disposició, volen ser salutades des d'aquestes pàgines com una penyora de futur encoratjador, que es recolza en un present tangible, ric de realitats virtuals i potencials.

Unànimement admesa la mutació operativa i funcional del Liceu, que ha possibilitat situar aquest centre líric en un lloc preeminent del rànking internacional, estem assistint d'un temps ençà a la redefinició teòrica i pràctica (feta amb rigor i amb visió de futur) d'allò que ha de significar l'Orquestra Ciutat de Barcelona en el nostre context cultural.

És bo, doncs, que ambdues corporacions hagin mostrat la realitat de llur present en uns àmbits forçosament lliures dels tics que sovint ens obnubilen i dels llasts de què sovint ens costa desprendre'ns al moment d'una valoració o d'un judici equànimes i objectius.

És bo perquè, d'aquest capteniment, no en poden pervenir sinó guanys: reforçament de la cohesió grupal, consciència de la pròpia vàlua, experiència gratificant com a resultat d'un treball seriós, assumpció dels errors a esmenar, etc.

Ens consta que tot això s'ha donat en aquestes presències barcelonines, simfònica i operística, a les dues Alemanyes.

Gosàriem demanar la insistència en aquesta via; perquè, creiem que és un dels camins més eficaços per assolir la nostra plena integració a la vella i entranyable Europa.

SUMARI

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Projecció exterior	3
Música contemporània a Alacant (F. Taverna-Bech)	5
Mikrokosmos: Manuel Guarinos: prop de mig segle al Palau (Pere Artís)	6
Reflexions davant 60 obres de música contemporània (Xavier Montsalvatge)	7
El trio, eix de la programació de La Caixa (R.R.M.C.)	8
Una <i>Novena</i> de luxe al cicle d'Ibercàmera (R.R.M.C.)	9
PEDAGOGIA MUSICAL	
La pedagogia de la música als centres d'ensenyament general (Joaquim Garrigosa)	10
Conservatori: necessitat de replantejament (J.C.C.)	13
El «lloc» universitari de la Musicologia (Marta Porter)	18
Escoles privades, eina imprescindible en el sistema educatiu musical (Lourdes Morgades)	21
Pedagogia i composició (Benet Casablanques)	24
Hongria: un model educatiu ben vertebrat (Enriqueta Barniol)	28
Escola de Pedagogia Musical - Mètode Ireneu Segarra (Joan Casals) ...	34
Dues companyies de ballet en la temporada del Liceu (Montserrat G. Otzet)	39
El <i>Llibre Vermell</i> de Xavier Benguerel (Josep Casanovas)	40
Retrat: La joventut de l'octogenari Nicanor Zabaleta (José Guerrero Martín)	42
Scherzando (Cesc)	45
Ara, abans d'ahir, demà	46
Concerts, recitals	49

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

Música contemporània a Alacant

Com en anteriors edicions, el Festival d'Alacant s'ha celebrat durant una setmana (del 18 al 25 de setembre), en la qual s'incloïen quinze audicions, a més del curs de composició que, enguany, ha estat impartit per Luis de Pablo. Amb tot, la considerable concentració d'activitats no ha estat una nota negativa per al balanç global d'aquest cicle alacantí, ja que, tot i admetent alts i baixos, tant en la selecció d'obres com en el nivell interpretatiu, el conjunt de la programació ha evidenciat interès i qualitats notables.

Des dels grans mestres del segle XX —Schönberg, Ravel, Ives, Varèse, Berg i Falla—, fins a les més joves generacions —Graus, Llanas, Nuix, Russinyol i Seco—, passant per una sèrie d'autors consagrats com Berio, Boulez, Ligeti, Maderna, Messiaen, De Pablo, etc., pot afirmar-se que el IV Festival Internacional de Música Contemporània d'Alacant ha constituït una magnífica avinentesa per revisar tot el procés històric de la música del nostre segle i, al mateix temps, per descobrir les inquietuds que avui predominen en la composició musical.

Els concerts

El Festival s'inaugurà, al Teatre Principal, amb un concert de l'Orquestra de la Radiotelevisió espanyola que, dirigida per Ronald Zollman, interpretà sense gaire convicció obres de Maderna, Soler, Guerrero, Bernaola i Berio. El *Concert per a violoncel i orquestra*, de Josep Soler, va ser segurament la partitura que revelà més consistència artística quant a contingut emotiu i sentit creatiu, i el violoncel·lista Jan Stegenga la interpretà amb brillantesa i un comunicatiu accent líric.

Poca cosa més d'interès s'escoltà en aquesta sessió inicial, ja que tant *Antar-Amman*, de Guerrero, com les reelaboracions de madrigals anglesos en *Music of Gaiety*, de Maderna, l'homenatge a F. Guerrero (compositor del segle XVI) en *Villanesca*, de Bernaola, i la transcripció per a orquestra, de Berio, sobre el quintet *La rittiratta notturna di Madrid*, no van superar el caràcter d'un hàbil treball d'instru-



José Luis Temes

mentació estrictament formulari i d'escassa imaginació.

Aquest clima un tant decebedor se superà en el segon concert de la citada orquestra, ja que el conjunt d'obres resultà més atractiu; i també el director, José Ramón Encinar, obtingué una major eficàcia del conjunt. Malgrat una certa reiteració, *Duo per Bruno*, de l'italià Franco Donatoni, va ser la composició que suscità una major atenció pel rigor constructiu que s'aplica al material bàsic de la partitura, i per l'acurat joc del color tímbric de Donatoni.

Per la seva tendència a l'especulació sonora (no entesa, aquí, en sentit pejoratiu), poden considerar-se com a dos treballs reeixits les *Variacions sobre un tema de Paganini*, de Boris Blacher (1ª. audició espanyola) i les *Variacions Dortmund*, de Cristóbal Halffter. Mentre que l'«Intermezzo» de Kiu, de l'òpera d'aquest mateix nom de Luis de Pablo, va tenir una bona acollida per part del públic que emplenava la sala.

La tercera sessió se celebrà a l'Auditori de la Caixa d'Estalvis d'Alacant. Consistí

en un recital de l'excel·lent pianista Jean Marie Cottet, qui interpretà, amb un xic de fredor comunicativa, l'*Opus 33*, de Schönberg, i la important *Sonata núm. 1*, de Berg. Amb tot, el pianista es manifestà amb més calidesa en la *Sonata núm. 1*, de Boulez, així com en la virtuosística *Cadenza*, de C. Halffter i en *Jondo*, una partitura de Joan Guinjoan curulla de troballes rítmiques i d'un tens expressionisme.

La intervenció del conjunt francès Ensemble Musica Oblique, que dirigeix Michel Swierezewski, va constituir un punt destacat del Festival. En el seu primer concert, celebrat a l'Aula de Cultura de la Caixa del Mediterrani, interpretà amb vigorós accent comunicatiu *Octandre*, de Varèse, una partitura que encara impressiona avui per la seva originalitat. Igualment, el *Concert de cambra*, de Ligeti, es beneficià de la qualificada labor dels músics francesos, en exposar-ne amb precisió tot l'interessant joc rítmic.

El programa es completà amb *Wagadu*, una partitura no exempta de rigor formal, del madrileny Francisco Luque, i *At first Light* del jove compositor anglès George Benjamin (nascut a Londres el 1960). Veritablement, com ha afirmat el seu mestre, Olivier Messiaen, el talent creatiu de Benjamin pot ser equiparat al de Mozart, ja que la seva música no solament revela una acusada personalitat, sinó que també manifesta una gran qualitat imaginativa per conferir bellesa i emotivitat tant a les formulacions tímbriques com a les líriques i harmòniques.

Tret d'una composició de caire formalista i cerebral, *In occasum Phebo*, de Manuel Seco, el segon concert de Musique Oblique estava dedicat a dues obres de Pierre Boulez: *Le marteau sans maître*, pàgina cabdal del serialisme post-webernià, i *Derive*, composició extreta de *Reponse*, en la qual el llenguatge de Boulez, sense perdre l'extremat rigor estructuralista, sembla orientar-se vers un estil més humanitzat. Una nota destacada d'aquest concert va ser la intervenció de la mezzosoprano Sharon Cooper, qui interpretà amb justesa absoluta i àgil lirisme els difícilíssims passatges vocals de *Le marteau*.

Entre les dues actuacions d'aquest conjunt francès, la soprano Carme Bustamante, acompanyada al piano per Manuel Gar-

cía Morante, oferí un recital un xic dilatat amb cançons de Ravel, Messiaen, Montsalvatge, Mompou i Esplà, a la vegada que hi estrenava unes ortodoxes *Ariettes bequerianes* (obra encàrrec del Festival) d'Armando Blanquer.

La presentació del quartet de trombons Aitana constituí una altra de les sorpreses positives. Una acurada versió de la *Suite*, de Serocki, inicià el recital, en el qual s'estrenaven tres encàrrecs més del Festival: *Contexto III*, d'Albert Llanas, una composició veritablement interessant quant a estudi dels recursos en la utilització d'una gran varietat de «sordines»; i quant a les dues obres restants, *5 piezas para trombones*, de Lluís Blanes, i *Canzona a quattro*, no semblaren superar l'estadi de la correcta escriptura trombonística més o menys tradicional.

Igualment resultà un bon xic insòlit el concert de presentació del grup barceloní «Vol ad libitum», ja que aquesta actuació participava del caràcter experimental. En tot cas, *Textils*, de Lluís Callejo, va ser la creació que revelà una major entitat musical; mentre que els treballs de Jep Nuix (*Al principi hi havia el caos*), d'Oriol Graus (*Això és això*) i de Mercè Capdevila (*Perquè ho cantin els pirates*), tingueren el mèrit de captar l'atenció de l'auditori, com també ho assolí, en part, *Música de Càmara III*, de Gabriel Brncic.

Dins d'aquesta orientació experimental, cal mencionar la sessió centrada en la investigació (no excessivament interessant) de la música microintervàlica a càrrec de Jean-Étienne Marie i José Manuel Montañés. En canvi, l'audició dedicada a la música electroacústica nord-americana, malgrat l'excessiva semblança de les obres, resultà més reeixida en comptar amb la participació de la mezzo Patrician Mikisha, qui cantà amb seguretat i bella emissió les poètiques elaboracions de Ch. Dodge, D. Morrill, J. Melby i Milton Babbitt.

Així mateix, al Castell de Santa Bàrbara, Fernando Palacios —únic integrant de «Plásticos Palacios» —presentà el seu espectacle *Calla, trompetilla, calla*, encàrrec del Festival, que oferia la curiositat del virtuosisme que es pot assolir mitjançant les trompetes de fira.

Entre aquestes audicions, al Teatre Principal s'intercalaren els concerts de l'Orquestra Gulbenkian de Lisboa i de l'Orquestra Simfònica de Tenerife. La primera oferí dos concerts sota la direcció, exacta i entusiasta, de José Luis Temes. Del primer programa, al costat de la sempre atractiva *Création du Monde*, de Milhaud, cal destacar l'estrena espanyola del *Concert de cambra, per a piano*, de L. de Pablo, pàgina de vigorosa vitalitat, en què el piano i el petit conjunt instrumental dialoguen dins d'una atmosfera de contrastants colors tímbrics, i on el virtuosisme —matisat i exposat diàfanament pel pianista J.M. Cotet— mai no brilla *per se*, sinó que col·labora a la ten-

sió expressiva de l'obra.

Per altra banda, i completant l'audició, s'hi oferiren les estrenes de les obres encàrrec: *Memoria de un tiempo imaginario*, de J.M. López, i *Ojos verdes*, de J. Fernández Guerra. Si la primera pecava d'una certa reiteració temàtica, la segona semblava inclinar-se vers una formulació purament efectista.

Quant al segon programa, impressionà la música d'accentuat signe expressionista del *Concert per a violoncel i orquestra*, de Jolly Braga Santos, un compositor mort recentment. La intervenció apassionada i comunicativa de la violoncel·lista Clèlia Vital va ser decisiva per a l'èxit de l'obra de Braga Santos.

Altres punts suggestius del programa, els constituïren *Three Places in New England*, de Charles Ives, una partitura que, composta el 1902 (!), és una genial premonició de procediments com la polirrítmia, la confluència de tonalitats i uns conceptes aleatoris. Igualment interessaren: *Ambient núm. 1*, de Joan Guinjoan, pel suggerent i fantasiós joc sonor que obté d'una petita orquestra de corda, i *Threads*, de João Pedro Oliveira, per la subtil formulació lírica i l'equilibri instrumental que hi assoleix.

Veritablement, el treball que ha fet Víctor Pablo Pérez amb l'Orquestra Simfònica de Tenerife és admirable, ja que, en poc temps, l'agrupació ha assolit una sòlida conjunció sonora i una eficàcia interpretativa d'alt nivell. Així és pogué constatar en el primer dels dos concerts que donà al Festival alacantí on, dirigida amb gest concís i clar per David Parry, va donar àgil volada i suggestius contrastos al *Concertino 1+13*, de Montsalvatge —amb una òptima intervenció del violinista Ondrej Lewit—, va excel·lir en la versió de *Piano Concertant* de José Evangelista, en el qual col·laborà amb vital discurs el pianista Fernando Puchol, i proporcionà captivadora suggestió a *Proceso*, de C. Cruz de Castro, on la corda és tractada amb imaginatius procediments insòlits i s'hi desenvolupa un discurs d'inquestionable coherència expositiva. I *En mí, lejos de mí*, de Gabriel Fernández, va posar punt final al concert.

A la segona actuació, amb la qual conclouïa el Festival, V. Pablo Pérez i la seva orquestra oferiren l'estrena del *Concert per a violí i orquestra*, de J. Luis Turina, una composició encàrrec del cicle, en la qual el violinista Víctor Martín brillà amb un virtuosisme exacte i de gran tensió expressiva. Certament, amb aquesta obra, J. Luis Turina demostra que té un gran talent creatiu, ja que els recursos violinístics s'hi despleguen amb prodigiosa varietat, l'escriptura orquestral assoleix un poderós món de colors i el plantejament formal té una claredat i un equilibri modèlics. Precedint l'audició de la partitura de Turina, s'interpretà *Vicmar*, una peça de Xavier Darias, no exempta d'interès harmònic.

F. Taverna-Bech

MIKROKOSMOS

Manuel Guarinos:
prop de mig segle al Palau

Després de quaranta-tres anys ininterromputs de vinculació laboral amb el Palau de la Música Catalana, Manuel Guarinos ha deixat recentment de prestar-hi els seus serveis, en assolir l'edat que —per imperatiu legal— obre les portes d'una disponibilitat temporal plena.

Qui sap si molts dels habituals al Palau no identificaran el protagonista pels seus nom i cognom. Ho faran a l'instant si anoto que, qui s'ha jubilat, és «en Manel», «el senyor Manel». A vegades, hi ha apel·latius que —no pas per col·loquials, menys respectuosos i entranyables— arriben a substituir públicament el nom d'una persona.

Quaranta-tres anys de permanència al Palau! Aviat és dit, això; però, darrera del simple enunciat, hi ha el gruix d'una donació personal que convertí una relació laboral en una identificació plena entre un home i una institució, de la qual assumí —des del càrrec de cap de la sala de concerts— una notòria representativitat.

Si n'ha tractat, Manuel Guarinos, de gent del món musical! Des de les lleves de cantaires que, amb el temps, han nodrit les files de l'Orfeó Català, fins als més famosos intèrprets mundials que han deixat testimoniatge del seu art a l'hemicicle del Palau, tot passant per les figures més qualificades i rellevants de l'estament professional. Si n'ha sentit, de música! Si n'ha viscut, de peripècies de tota mena que han tingut el Palau per escenari! Si ens en podria contar, d'anècdotes i de fets!

Tots els qui ens movem a l'òrbita del Palau, en un moment o altre hem recorregut a Manuel Guarinos com a l'home clau que podia solucionar un imprevist, que podia proporcionar una informació concreta, que sabia on era allò que es feia imprescindible, que...

Perquè la complexitat de funcionament d'una sala de concerts reclama imperiosament la figura que tan eficaçment ha exercit Manuel Guarinos. I si l'ha exercida eficaçment és perquè la seva acció ha estat presidida per un palpit que li ha fet sentir la casa com a cosa pròpia, com la seva llar (i, realment, així fou, perquè la seva llar fou bastida en una de les dependències superiors del Palau).

Durant quaranta-tres anys, Manuel Guarinos, «en Manel», ha estat un home decisiu per al Palau, d'acord amb unes estructures operatives molt concretes i que, ara, ja comencen a ser història, atesos els nous condicionaments funcionals (i de res no valdria el recurs al *O tempora, o mores!*).

Des de la carena que permet de girar la vista enrera, cal adonar-se que «en Manel» (sempre amb el discret i eficaçissim suport a segon terme de la seva esposa, Maria Ferrer) ha fet història al Palau. És història del Palau. I una història exemplar.

Pere Artís

Reflexions davant 60 obres de música contemporània

El Festival de Música Contemporània, celebrat a finals de setembre a Alacant, ens va permetre submergir-nos durant una setmana en aquest món apassionat, desorientador, trasbalsat i sovint confús, on encerclen la música composta pels compositors de les darreres (o de la darrera) generacions. Seguir atentament l'íntim sentit de seixanta obres (entre elles, quinze donades com a estrenes mundials, amb onze primeres audicions a Espanya) condensades en concerts, va representar un constant esforç de comprensió i d'atenció. Bé és veritat que els organitzadors del cicle (sobretot Tomás Marco, principal orientador dels programes) van tenir molt en compte considerar els paràmetres contemporanis amb un ampli criteri, retrocedint i tot, fins a poder incloure (a manera de coixí protector d'un bon nombre d'excessos i amagades nul·litats) els noms de Ravel, Falla o Mompou. A més, amb caràcter de bis van aparèixer, en un recital de cant, Rachmaninov i Respighi. I, al final del darrer concert simfònic, hi figurà una partitura tan amable i digerible (com vergonyosament quasi desconeguda pels catalans) com és l'evocador interludi *Montjuïc*, de Benjamin Britten.

Certament, en el repertori escollit no faltaven punts de suport inqüestionables: Boulez, Schönberg, Berio, Varese, Messiaen i d'altres, a més dels autors nacionals de reconeguda solvència. Però, malgrat aquestes presències, va semblar com si assolís sin un agressiu protagonisme les estrenes mundials i moltes de les primeres audicions al país. Entre aquestes darreres, sobresortien amb vertader relleu les aportacions de Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, del jove José Luis Turina i del valencià Josep Evangelista, a les quals caldria afegir les ja conegudes de Josep Soler i Joan Guinjoan (el pudor no em permet incloure'm a la llista). Eren, però, les noves ofertes dels autors més joves —pràcticament nascuts tots a la dècada dels anys cinquanta—, les que semblaven invitar a la reflexió.

La primera cosa que podia constatar-s'hi era que revelaven, sense excepció, una renúncia al dogma dodecatònic, sense acudir ni tan sols a vertaderes derivacions serials. I com que, per descomptat, qualsevol aproximació a les fórmules més o menys

tonals era inimaginable, molts es veien abocats a prescindir de tota concreció constructivista, i l'obra resultava inevitablement desfibrada i amorfa.

Diversos d'aquests realitzadors (als quals encaixa millor aquest nom que el de compositors), es notava que havien supeditat enterament l'instint creador a un desig, sovint desenfrenat, d'inventar novetats a qualsevol preu, tot emplaçant l'obra en el terreny de la pura experimentació, i confiant únicament en l'habilitat per assolir una nova fenomenologia tímbrica radical, sense pensar que, en aquestes altures, el propòsit ja resulta ingenu o bé mena fatalment a l'especulació específicament acústica, mancada d'una vertadera projecció transcendent.

A molts d'aquests joves (i sovint, novells) autors, la tendència al·ludida els ha portat a convertir els recursos de la percussió en el substrat (de vegades únic) de moltes obres, fent-ne un ús —cosa curiosa— aliè a la concreció rítmica, quan és precisament aquesta la que més pot enriquir-se amb la participació dels efectes percussors, i no és rar que s'intenti amb èxit obtenir-los enganyosament dels instruments, la sonoritat dels quals és gairebé oposada a la pròpia de la percussió: els instruments de corda, de vent i, fins i tot, del piano degudament preparat.

La tendència porta, gairebé sempre, a l'anul·lació de la melodia, un factor que continua essent irrenunciable en una part de la creació musical, tenint en compte que no li cal guardar la més llunyana afinitat amb els continguts melòdics periclitats del romanticisme, de l'impressionisme i d'altres «ismes» posteriors, ni necessita vincular-se per res a la tonalitat, ni menys encara a la tradició lírica ja caduca.

Per damunt de tot, però, el fet més negatiu que vaig trobar en un cert nombre d'aquestes músiques és una voluntat d'elitisme i una manca total d'interès a posar-les a l'abast d'interpres que no siguin els directament especialitzats en la música de les característiques assenyalades, amb la capacitat suficient per entendre-les i estimar-les i admirar-les sincerament.

És possible que el lector, davant d'aquestes reflexions, pugui pensar que em tanco sistemàticament al suposat missatge d'una música que escriuen centenars, milers, de compositors de totes les latituds. I, tanma-

teix, no és gens així. Considero que, malgrat tot, algú ha d'assumir l'aventura de crear unes organitzacions sonores absolutament inèdites, a partir del no-res. I admeto que, el seu treball, pot ser útil absorbit per altres i transfigurat en una realitat capaç d'imposar-se a l'oient lliure de prejudicis.

Entre les vint partitures noves presentades al Festival d'Alacant, en realitat no em va costar gaire descobrir-ne algunes (per precisar noms hauria d'allargar massa aquest comentari) que, tot i estar marcades per la cosa negativa de la seva orientació, o no alliberades dels defectes que m'havien fet reflexionar, per estranyes raons emanaven un misteriós atractiu que rebutjava tota anàlisi. Em refereixo a una qualitat que, de vegades, s'imposa per damunt de qualsevol raonament: el màgic poder de comunicació, la possibilitat d'esborrar, a la sensibilitat de l'oient, tot ànim de crítica.

Tal vegada, amb aquesta constatació deixo sense efecte les anteriors consideracions, i aquest article pot semblar absurd i estèril. No ho serà, espero, per aquells qui tenen molt present que la música pot raonar-se de moltes maneres, que cadascú pot esgrimir-les al seu bon albir. Per aquest camí, arribarem a una conclusió primària, elemental i maniquea, però certa: que, al marge de tota especulació raonable, la música, només podem definir-la com a vàlida o gratuïta. En definitiva, com a música bona o dolenta.

Xavier Montsalvatge



150^è aniversari

RESTAURANT 7 PORTES

Cuina oberta de 13 a 01 sense interrupció

Pg. d' ISABEL II, 14 - 08003 BARCELONA - Tel. 319 30 33

El trio, eix de la programació de "La Caixa"

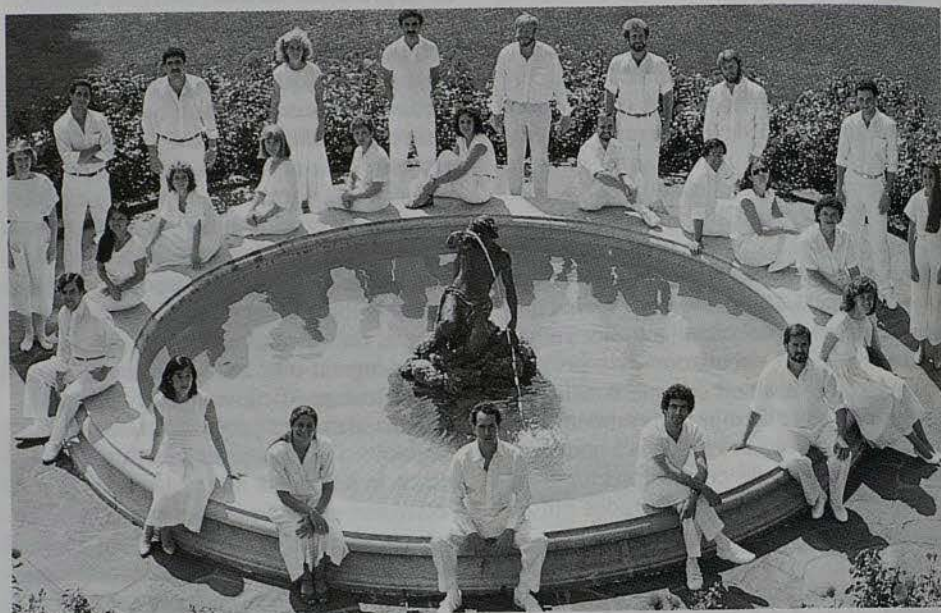
Vuit tríos de procedència i entitat variable centren la programació musical que, com cada any, ofereix la Fundació Caixa de Pensions, en la que constitueix una oferta variada, tant des del punt de vista formal com qualitatiu.

Amb un total de 28 concerts i un període que va del 16 de novembre al 31 de maig, hom potencia l'estatge de la pròpia Fundació (l'auditori del Centre Cultural, al Passeig de Sant Joan), cada dia més consolidat dins de l'ambient musical barceloní. Els quatre concerts de més ressò, però, tindran lloc al Palau.

El guarisme que obre aquest escrit resulta il·lustrador d'una voluntat molt concreta. Hom pretén incidir en el repertori de cambra amb la intenció explícita d'aconseguir tant un hàbit entre el públic, com d'afavorir la creació en el nostre ambient professional de conjunts d'aquests tipus. En aquest sentit, cal assenyalar que la presència de grups nostres a la programació d'enguany és força significativa: grups que alternen amb d'altres d'estrangers. Així, junt amb el Trio Fontenay, Trio Lipatti, Trio Mendelssohn i Trio Polivalence, hi ha els nostres Trio de Barcelona, Trio Scherzo, el que formen Agustí Coma, Josep Bassal i Jordi Camell, així com conjunts com el Diabolus in Musica, en un altre tipus de formació més oberta. La projecció de la música de cambra s'estén també als quartets, dels quals n'actuaran cinc —Quartet Mistry, Quartet Endellion, Quartet Kuijken, Quartet Salomon amb Lluís Gàsser, i Quartet Mosàiques—, i a diferents conjunts de cambra de composició variada, entre els quals l'Orpheus Chamber Orchestra, la prestigiosa formació nord-americana.

Hom continua fidel a intercalar noms prometedors amb d'altres que integren el gran món musical internacional, així com alguns altres que estan assolint una considerable projecció i que són desconeguts ací.

Definitivament enterrat el Festival de Música Romàntica, inserit el seu contingut en el conjunt de la vasta programació, de l'antic esquema queda el Festival de Música Antiga, que manté la personalitat pròpia, en un conjunt d'oferta diferenciada, la qual, en tot cas, en centrar-se molt en el classicisme, s'arrisca una mica en el camí



Orpheus Chamber Orchestra

de la confusió d'identitat. Aquest festival comptarà amb la presentació de l'Orquestra Barroca de Barcelona, que dirigeix Emilio Moreno. I, entre altres presències destacades, cal citar la de The English Concert, dirigit per Trevor Pinnock, que oferirà un programa format per obres de J.C. Bach, Haydn i Mozart.

La figura de Philippe Herreweghe torna al cicle de "La Caixa" amb un conjunt vocal europeu —així se cita a la programació—, la denominada Chapelle Royale, que interpretarà un programa que integra el *Requiem* i *Salms a doble cor*, de Tomás Luis de Victoria.

Capítol a part, molt individualitzat, és el de la iniciativa (enormement feliç) de situar a l'abast del públic català, cada any, sengles versions, cada vegada diferents, dels cabdals oratoris *El Messies*, de Händel, en el cicle nadalenc, i la *Passió segons sant Mateu*, de J.S. Bach, en el de Setmana Santa. Iniciativa molt ben rebuda, inevitablement ben rebuda, i que enguany serà servida, pel que fa al primer dels títols esmentats, per The London Bach Orchestra and Choir, sota la direcció de Nicolas Kramer; i pel que fa a l'obra de Bach, per The Amsterdam Baroque Orchestra i The Ne-

derlands Bach Society Choir, sota la direcció d'un dels mites de la música antiga europea, Ton Koopman.

Cal assenyalar encara referències importants per diversos motius, com: la del violinista Shlomo Mintz, que obre la temporada aquest 17 de novembre; la del pianista Hsiao-Lieng-Liu; la del duo Joan i Manuel Cabero; la del pianista hongarès György Sebök, l'Ensemble Octophoros, el Concerto Palatino, la London Wind Consort (amb un programa de música a la cort dels Tudor) i, finalment, el Dowland Consort, que clourà la temporada, el 21 de maig.

Al marge, hi ha una activitat de caràcter bàsicament pedagògic, o parapedagògic, que comprèn els «tallers» —professats per Andrew Marriner, Tini Mathot, Simon Standage i Cristophe Coin—, els cursos monogràfics —professats per Carles Riera, Josep Pons, Benet Casablanca, Albert Romaní i Godelieve Monden—, i les Trobades amb la Música, dirigides enguany per Pierre Cao, Manuel Valdivieso i Andrew van der Beek.

Afegim, finalment, la referència a uns preus polítics, per acabar de dibuixar aquest conjunt d'oferta musical.

R.R.M.C.

Una Novena de luxe al cicle Ibercàmera

El passat 16 d'octubre va començar, al Palau de la Música Catalana, la cinquena edició de la Temporada Ibercàmera. Amb ella arriba una vegada més a Barcelona l'expressió més privilegiada del concertisme musical universal.

Al llarg de nou mesos, hom podrà gaudir de 22 concerts, als quals enguany se n'hi ha d'afegir un altre, el que oferirà el dia 5 de març el pianista soviètic Vladimir Ashkenazy. Concert que la temporada anterior hagué de suspendre's per impossibilitat del virtuós i que ara es recupera.

Una munió de grans noms confluiran en aquesta cita. Noms que garanteixen el gaudir del virtuosisme —solista o de conjunt— més exquisit i més elevat. Tot es mou en un territori qualitatiu del més alt nivell, amb només variacions de matisos, d'interès i de preferències subjectives. Potser l'afecionat exigent trobarà a faltar el fet que Barcelona no pugui figurar encara en els punts de destí de les manifestacions excepcionals més grans, com podrien ser per exemple els escadussers recitals d'Arturo Benedetti Michelangeli, o de Horowitz, per situar dues referències significatives d'allò que volem expressar.

En el conjunt de la densa oferta en manifestacions, destaca un punt autènticament cimer. El què farà, més que mai, insuficient la capacitat del Palau, i ho faria de qualsevol altre auditori. Es tracta de la versió de la *Simfonia número 9*, de Beethoven. La dirigirà el gran director italià Carlo Maria Giulini al davant d'un conjunt format pel Cor i Orquestra del Philharmonia, amb les veus d'Anne Evans —soprano—, Margerita Zimmermann —contralt—, Keith Lewis —tenor— i Gwyne Howell —baríton—. El fet es produirà el dia 19 de març. És una llàstima que aquesta producció no pugui oferir-se més d'una vegada.

Situats en el camp simfònic-coral, cal assenyalar l'audició que de la *Missa de Santa Cecília* oferirà la City of London Symphony, que dirigeix Richard Hickox, amb l'Orfeó Català, que dirigeix Jordi Casas.

Un altre moment important en aquest apartat simfònic-coral és el de l'audició del conegut, i potser ja massa prodigat últimament, *Requiem*, de Mozart que, en aquesta oportunitat dirigirà Edmon Colo-



Carlo Maria Giulini

mer amb l'English Chamber Orchestra, Orfeó Donostiarra i les veus de Lynda Russell —soprano—, Patricia Bardon —contralt—, Uwe Lleilmann —tenor— i John Broecheler —baríton—.

L'apartat simfònic a seques compta amb la presència de formacions de l'envergadura qualitativa de l'Orchestra Gewandhaus de Leipzig amb Kurt Masur, Royal Philharmonic Orchestra amb Vladimir Ashkenazy, Orquestra Simfònica del Teatre Bolshoi amb la direcció d'Alexander Lazarev, London Philharmonic Orchestra que ens portarà una nova batuta-estrella europea, la de Semyon Bychkov, successor de Daniel Barenboim a l'Orquestra de París. Encara queden en aquest apartat la Bournemouth Symphony Orchestra amb Andrew Litton, la Filharmònica de Leningrad amb el seu titular Yuri Temirkanov i finalment la London Symphony Orchestra que clourà la temporada el dia 7 de juliol amb un concert dirigit per Lorin Maazel.

El virtuosisme solístic es recolza, inevitablement en el piano, amb noms com l'habitual i sempre molt ben rebuda portuguesa Maria Joao Pires, la qual amb la seva interpretació de *Suburbis* oferirà l'única audició d'obra d'autor de tot l'Estat espanyol. Altres noms són els del jove italià Andrea Lucchesini, la del ja esmentat Ashke-



Vladimir Ashkenazy

nazy, d'André Watts i finalment Christian Zacharias. Altres solistes destacats són el duo que formaran el violinista Oleg Kagan i la violoncel·lista Natalia Gutmann amb la interpretació del *Concert per a violí, violoncel i orquestra* de Brahms, amb la Bournemouth Symphony Orchestra. Lluís Clarret actuarà amb l'English Chamber dirigida per Edmon Colomer; la soprano grega Agnes Baltas oferirà un singular recital amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona sota la direcció d'Edmon Colomer. Altres presències notables són les de l'habitual Vladimir Spivakov amb els seus Virtuòsos de Moscou, als quals acompanya la pianista Annamaria Cigoli, la de I Solisti Italiani i, en un a part molt especial i significatiu, la del compositor polonès Krzysztof Penderecki que dirigirà l'Orquestra Simfònica de la Ràdio d'Hamburg. La tradició de la música sempre de gran solvència de la República Democràtica Alemanya comptarà també amb una destacada aportació: la de l'Orquestra de la Gewandhaus de Leipzig dirigida per Kurt Masur.

Pedagogia musical

La música als centres d'ensenyament general

El tema de la pedagogia musical, ara i aquí, resulta d'una complexitat enorme. Conscients d'aquest fet obvi, hom no ha volgut evitar-ne el plantejament, tot i el risc de caure en la insuficiència. El recull de treballs que oferim, amb tota seguretat no resulten sinó una aproximació sempre massa llunyana d'un tot, com hem dit, complex. El convuls moment que viu la música al nostre país, amb el ressorgiment constant d'iniciatives de diversa índole tant

en el camp pedagògic com en el professional, el desvetllar d'una consciència de retard en el terreny específic que ens ocupa, i la falta de sentit de realitat dels responsables polítics pel que fa al tema, tot conflueix a situar-lo com una problemàtica de difícil destriament. Hi resten aspectes a tractar; hi resten, en definitiva, les portes obertes a matisos i apartats temàtics que en el seu moment serà oportú d'abordar.

En parlar de centres d'ensenyament general, ens referim a tots aquells centres que duen a terme la docència de les edats compreses entre els 6 i els 18 anys; és a dir, els actuals nivells d'ensenyament primari i secundari (EGB, BUP, COU i FP). No podem oblidar però, que en l'actualitat estem en un moment de canvis en l'estructuració de l'ensenyament, que han de modificar d'alguna manera l'estructuració dels centres docents. Partirem, doncs, de la situació actual, malgrat pensar que caldrà fer alguna referència al passat immediat per tal d'examinar millor les previsions del futur.

En primer lloc, no podem deixar de banda una reflexió sobre la recuperació de l'escola catalana posterior al trencament que significà el règim imposat l'any 1939. Potser podem atribuir aquesta recuperació a molt diversos factors, encara que, si ens centrem en l'aspecte de l'ensenyament musical, creiem que els principals són els que exposem a continuació.

En primer lloc, una part important dels centres d'ensenyament a Catalunya ha estat tradicionalment a mans privades i municipals, la qual cosa ha dificultat la unificació volguda per l'Estat franquista. D'aquesta forma, mentre els centres privats i municipals impulsaven, en gran part, la renovació pedagògica (i la música forma part essencial d'aquesta renovació), els centres públics anaven majoritàriament a remolc de la situació política del moment, amb l'evident plantejament d'una escola al-



tament autoritària i poc creativa.

En segon lloc, la clara consciència d'una diferenciació cultural, que calia mantenir i cultivar a través de l'ensenyament, ja que no era possible fer-ho en altres nivells.

En darrer lloc, l'existència molt arrelada de la pràctica del cant coral en el seu aspecte de formació musical i com a forma d'identitat nacional, cosa que fou, sens dubte, una eina insubstituïble en la renovació de l'ensenyament musical ja que, precisament, alguns dels seus capdavaners foren els qui impulsaren principalment, i de forma destacada, la presència de la música a l'escola.

Vegem tot seguit quin és el panorama que

a l'actualitat presenta l'ensenyament de la música, segons les etapes de formació previstes en l'organització educativa.

L'escola primària (6 a 14 anys)

La llei d'ensenyament de 1970 va ser el primer intent de dur aires renovadors a l'ensenyament general arreu de l'Estat. En aquesta llei, es preveia l'ensenyament obligatori de la música dins del marc curricular. Malgrat això, la manca de directrius i de formació dels mestres no va fer possible dur a terme aquest primer estadi, que hauria fet possible que la música deixés de



ser un luxe per passar a ser un bé comú. D'aquesta manera, l'ensenyament musical a l'escola passà a dependre directament de la bona voluntat dels directius de les escoles, atenent a llur propi grau de sensibilitat. Gràcies a això, la música va anar pe-

netrant lentament a les escoles, a finals dels anys seixanta, encara que bàsicament a les de titularitat privada i municipal, i sempre com a matèria de segon ordre.

L'obtenció de les competències exclusives en matèria d'ensenyament per part de la Generalitat, a partir del desenvolupament de l'Estatut, va introduir alguns canvis en la situació, si més no a nivell de noves ordenacions. A partir de 1981, van anar apareixent diverses normatives i indicacions sobre l'orientació de l'ensenyament de la música en aquesta etapa.

Els objectius d'aquestes orientacions didàctiques es basen, essencialment, en la sensibilització de l'infant envers la música, deixant la formació més específica a mans dels centres tècnico-professionals (Conservatoris i Escoles de Música), ja des dels nivells més elementals. La formació dels amateurs i futurs professionals passa, de bon començament, doncs, per aquests centres especialitzats. Així, las bases de la didàctica centren el desenvolupament de la sensibilitat musical, partint de l'educació de l'oïda i el cant, i l'audició d'obres musicals. Per a dur-ho a terme, es proposa la iniciació dels infants en el domini dels elements més bàsics del llenguatge musical, tant pel que fa als valors rítmics com als intervals que constitueixen les cèl·lules melòdiques bàsiques.

Fins aquí, en síntesi, les propostes asse-

nyalades des dels organismes oficials. Cal assenyalar, però, que altres institucions no oficials es preocupen des de fa anys per intentar mantenir un nivell més elevat que el que acabem d'esmentar. Els plantejaments que es fan des d'aquestes instàncies consisteixen a oferir, als infants en edat d'escolarització bàsica, una formació musical molt més completa que la que acabem d'assenyalar, per tal que constitueixi una veritable formació elemental en la música a nivell de coneixement del llenguatge, la cultura i la interpretació de la música. Les metodologies proposades per aquest fi són diverses: Orff, Dalcroze, Kodály, Mètode Ireneu Segarra, etc.

Per entendre la realitat immediata, cal veure quins són els nivells d'aplicació d'això que acabem d'exposar.

Deixant a part les escoles que tradicionalment han contemplat la música com un element educatiu essencial per a l'infant, en les quals els pares o les institucions s'han preocupat de dotar places per a pedagogs musicals que duguessin a terme l'ensenyament de la música amb suficient capacitat, malgrat les diferències de nivells provocades per les mancances en les directrius oficials, cal fer una anàlisi de la situació de l'escola pública en aquest sentit.

A l'escola pública, la formació musical dels mestres no permet, a part de rares excepcions, que aquests duguin a terme els

MUSIK
MESSE
FRANKFURT



Good Vibrations.

En verdad ha llegado otra vez el momento. Comienza la Feria de la Música de Frankfurt '89. Con más de 900 expositores de más de 30 países.

Con todo aquello cuyo nombre suena. Novedades mundiales, clásicos y recién llegados. Técnica, sugerencias y tendencias.

Libros, partituras, accesorios. Para ver y probar. Para informarse y hablar de la profesión.

Y además, un programa a tope sobre el escenario: concursos, workshops, conciertos. En vivo, para participar y escuchar.

Feria de la Música de Frankfurt - Feria Mundial de la Música. Del 28 de enero al 1 de febrero de 1989 para el comercio especializado.

Durante el fin de semana, del 28 al 29 de enero, también para profesionales, fans y amigos.

28.1.-1.2.1989



programes bàsics assenyalats per la Generalitat. Malgrat que s'han endegat alguns plans per a reciclar els mestres en actiu que tenen coneixements musicals, aquests només han pogut arribar a un mínim de mestres, de cara a salvar els programes assenyalats per al Cicle Inicial. La inestabilitat dels claustres i el desplaçament dels mestres ha dificultat, en no pocs casos, la que hauria pogut ser una primera experiència encoratjadora.

Però, el problema més seriós, es planteja a partir del Cicle Mitjà, ja que el nivell tècnic requerit per al pedagog implica uns coneixements musicals que, en general, els mestres no posseeixen. És aleshores quan convé recórrer a la presència d'un especialista en la matèria, el qual, en moltíssims casos, no existeix. És per això que no s'acostumen a continuar els treballs iniciats amb els alumnes durant el Cicle Inicial. En alguns casos, el municipi o bé les associacions de pares d'alumnes fan la contractació d'algun especialista en ensenyament musical; però cal veure que es tracta solament d'una solució d'emergència, mentre s'espera una resposta que faci possible l'establització d'aquesta situació tan provisional.

Pel que fa al Cicle Superior, cal indicar que és similar a la problemàtica del Cicle Mitjà, i més tenint en compte que, en un futur immediat, s'ha de veure sotmès a una reestructuració que en farà variar els plantejaments.

L'ensenyament secundari (14 a 18 anys)

La reforma dels plans de l'ensenyament secundari, cap a l'any 1975, va significar la creació del Batxillerat Unificat Polivalent (de tres anys de duració) i del Curs d'Orientació Universitària (un any), a més de la regulació de l'ensenyament professional (FP) dividit en dos cicles. Per primera vegada, es va incloure la música com a ma-

tèria obligatòria, malgrat que només ho és en un curs, dels tres del Batxillerat, i sota el nom de «Música y actividades artístico-culturales». Les directrius del Ministerio de Educación presenten aquesta assignatura com a una aproximació de l'alumne a la història de la música, i alhora s'assenyala la possibilitat d'estimular el contacte de l'assignatura amb el camp de la interpretació, partint de la flauta dolça, els instruments de placa o la guitarra.

Aquesta orientació ha donat alguns fruits; però és un petit oasi, en un panorama general prou precari. Sobretot, si tenim present que els alumnes que arriben a BUP ho fan des d'experiències musicals prou diferents. És freqüent trobar-se amb grups on, en una mateixa classe, hi ha alumnes que estudien en una escola de Música, alumnes que han estudiat música a l'escola primària amb un cert aprofundiment, i uns altres que assisteixen, per primera vegada en la seva vida escolar, a una classe de música. Això fa evident les dificultats de què cal partir per tal de poder fer alguna cosa de profit. Malgrat tot, no podem oblidar que la qualitat d'alguns professors ha permès, en casos molt concrets, despertar en alguns alumnes una certa vocació de veritables afeccionats a la música, a partir d'aquesta minsa parcel·la.

Fins aquí, la situació actual de l'ensenyament secundari. Cal indicar, encara, que en el futur s'esperen alguns canvis, ja que, insistentment, es parla de l'aparició, d'aquí a uns anys, del «Batxillerat artístic, opció Música», el qual en l'actualitat té ja redactat un avantprojecte que s'està experimentant.

Segons aquesta reforma, en el futur el batxillerat tindrà dos cicles: un d'obligatori (dels 12 als 16 anys) i un d'optatiu (dels 16 als 18 anys).

Per dur-lo a terme, es disposa d'un primer cicle en el qual la música, totalment opcional, tindrà una presència molt poc significativa, reduïda a algunes hores impartides durant un trimestre al curs.

En el segon cicle, el plantejament sembla més interessant, ja que l'estudiant tindrà un volum important d'hores dedicades a la docència de la música, que es repartiran entre diverses àrees de llenguatge musical, anàlisi musical, cultura i audició de música, expressió corporal i interpretació en conjunt, tant instrumental com coral. La base proposada creiem que serà interessant, tant pel qui pensa fer un estudi amateur de la música, com per aquells qui, ja en un grau avançat d'estudi en centres especialitzats de música, necessiten una dedicació horària important a l'estudi personal de l'instrument.

Per aquest fi, probablement, s'establiria algun sistema de convalidacions d'algunes matèries de Batxillerat, i es facilitaria l'assistència als centres d'estudi especialitzats (Conservatoris).

És d'esperar, doncs, que aquest projecte, convenientment coordinat amb els centres especialitzats en la formació professional del futur músic, permeti en un futur no molt llunyà que els músics en formació duguin a terme els seus estudis en uns centres amb uns horaris i unes condicions de dedicació molt més òptimes que en l'actualitat.

Com a punt final de reflexió de tota aquesta exposició, sols cal dir que, malgrat el retard que presenten les estructures de la docència musical en els aspectes que acabem de tractar, desitgem que, des de les instàncies institucionals, s'impulsi d'una vegada per totes l'entrada de la música a tots els nivells de l'ensenyament general, i es consideri la possibilitat de crear escoles d'ensenyament primari, en les quals la música tingui un protagonisme de primer ordre, tal com s'esdevé a la majoria de països europeus. Sense que es duguin a terme aquestes condicions, pensem que tots els passos que es facin, tant a l'ensenyament secundari com a l'universitari, podrien ser poca cosa més que estèrils.

Joaquim Garrigosa i Massana

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consorci 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.

Conservatori necessitat de replantejament

La figura del Conservatori, entesa com a centre de formació musical, encara que neix a la Itàlia del segle XV, en la seva forma actual sorgeix, de fet, a finals del segle XVIII, i s'escampa arreu del continent europeu al llarg de la centúria següent, en la qual neixen bona part dels que encara subsisteixen.

Quasi dos-cents anys de permanència d'una figura que, per altra part, no ha sofert transformacions radicals en la seva evolució, semblen ambientar una certa necessitat de reconsideració del seu paper i de la seva dinàmica: d'un paper absolutament decisiu al llarg de la seva història com a formador de professionals.

El temible terme **crisi** plana inevitablement damunt d'aquesta institució. Una crisi entesa com a concepte d'insatisfacció de les exigències dels temps nous; d'incapacitat per a atendre quelcom que apareix com a nou i que tanmateix no troba cap alternativa millor, encara, que el mateix Conservatori. Que malda, consegüentment, per un «nou» Conservatori, per unes noves capacitats.

Pilar Figueras és la directora del Conservatori més important de Catalunya, el Municipal de Barcelona, que té damunt seu la responsabilitat de 2.300 alumnes oficials i 4.000 de lliures (mil d'aquestes, depenen d'escoles privades reconegudes). La conversa té lloc al seu despatx d'aquest edifici, emblema de la pedagogia musical catalana, que és la seu de l'esmentat Conservatori al carrer del Bruc. Amb ella hi ha Paquita Ruiz, que n'és Cap d'Estudis. D'entrada, Pilar Figueras no es mostra ben bé d'acord, que els Conservatoris estiguin en crisi.

—El Conservatori manté tot el seu sentit de sempre. Una cosa és que es parli de la crisi del Conservatori com a institució, i l'altra que no satisfaci les necessitats de la societat, que no en surtin prou músics. També es podria parlar del fet que, en aquests moments, està regit per unes normatives legals que cal adaptar, i que fan que se'n qüestionï la validesa. Pel que fa al fet que no atén les necessitats de músics, és cert que és així. El Conservatori no és al marge del procés educatiu general. No es pot substreure a les grans qüestions del món pedagògic general en què està immer-



La «peixera» del Conservatori Municipal ha vist tres generacions d'estudiants de música

git. És cert que els Conservatoris estan subjectes a normes, que no dic que siguin obsoletes, però sí com a mínim revisables. Es regeixen per la llei del 1966, una llei que cal revisar en el sentit de veure què en serveix i què no en serveix. Hi ha irracionalitats que cal subsanar. Ara bé, com a institució, el Conservatori no està en crisi. Sempre haurà d'haver-hi centres de forma-

ció de professionals de la música. Cosa que, per altra part, no té res a veure amb la formació musical general que han de tenir tots els ciutadans. Aspecte, aquest, que no està instituït a casa nostra. Quan es parla que la figura del Conservatori està en crisi, sempre es fa des de la perspectiva que no bombeja els professionals que exigeix la societat, els que han de nodrir la vida

O C B

Orquestra Ciutat de Barcelona

Temporada 1988-1989

1

Sèrie A

Dissabte 15 d'octubre - 19 hores
Diumenge 16 d'octubre - 11 hores
Franz-Paul Decker, director
Sharon Joy Vogan, piano
Beethoven
La consagració de la llar. Obertura*
Beethoven
Concert per a piano i orquestra
núm. 2, op. 19
Strauss
Simfonia dels Alps, op. 64

2

Sèrie B

Dissabte 22 d'octubre - 19 hores
Diumenge 23 d'octubre - 11 hores
Albert Argudo, director
Miriam Fried, violí
M^a Carmen Hernández, soprano
Mompou
Combat del somni
Mendelssohn
Concert per a violí i orquestra, op. 64
Ginastera
Estancia, op. 8b. Danses*
Turina
Simfonia Sevillana

3

Sèrie A

Dissabte 29 d'octubre - 19 hores
Diumenge 30 d'octubre - 11 hores
*Amb el suport de la Conselleria de
Cultura Educació i Esports.
Govern Balear*
Joan Guinjoan, director
David Abramovitz, piano
**Coral Universitària de la
Universitat de les Illes Balears**
Joan Company, director
Bach-Stravinsky
Coral-Variacions «Von Himmel Hoch»*
Guinjoan
Concert per a piano i orquestra
Ravel
Alborada del Gracioso
Guinjoan
In tribulatione mea, invocavi
Dominum*

4

Sèries C i B

Divendres 4 de novembre - 19 hores
Dissabte 5 de novembre - 19 hores
Diumenge 6 de novembre - 11 hores
Janos Fürst, director
Josep Colom, piano
Kinsella
Rapsòdia sobre un poema de
Padraigh Pearse*
Schumann
Concert per a piano i orquestra,
op. 54
Musorgsky-Ravel
Quadres d'una exposició

5

Sèrie A

Dissabte 12 de novembre - 19 hores
Diumenge 13 de novembre - 11 hores
Miguel A. Gómez Martínez, director
Emilio Mateu, viola
Granados
Goyescas. Intermedi
Oliver
Concert per a viola i orquestra*
Txaikovski
Simfonia núm. 1, op. 13 «Somni
d'hivern»

6

Sèries E

Dijous 17 de novembre - 21 hores
Divendres 18 de novembre - 21 hores
Franz-Paul Decker, director
Shlomo Mintz, violí
Beethoven
Fidelio. Obertura
Lalo
Simfonia espanyola per a violí i
orquestra, op. 21
Schubert
Simfonia núm. 9 «Gran»

7

Dissabte 26 de novembre - 19 hores
Diumenge 27 de novembre - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Lluís Sedó, violoncel
Ortrun Wenkel, mezzo
John Bröcheler, baríton

Beethoven
Namensfeier, op. 115. Obertura*

Sardà
Concert per a violoncel i orquestra**
Premi Ciutat de Barcelona 1986

Mahler
Des Knaben Wunderhorn*

8

Dimarts 6 de desembre - 21 hores

Commemoració del Centenari de l'Exposició Universal de Barcelona

Franz-Paul Decker, director
Alicia de Larrocha, piano

Beethoven
Les Ruïnes d'Atenes, op. 113.
Obertura*

Beethoven
Concert per a piano i orquestra
núm. 4, op. 58

Beethoven
Simfonia núm. 3, op. 55 «Heroica»

9

Dissabte 10 de desembre - 19 hores
Diumenge 11 de desembre - 11 hores

Quaranta aniversari de la Declaració Universal dels Drets Humans

Franz-Paul Decker, director
Nikita Magaloff, piano

Barber
Essay for Orchestra núm. 2, op. 17*

Rachmaninov
Concert per a piano i orquestra
núm. 1, op. 1

Txaikovski
Simfonia núm. 6, op. 74 «Patètica»

10

Dissabte 17 de desembre - 19 hores
Diumenge 18 de desembre - 11 hores

Jean Fournet, director
Sophie Rolland, violoncel

Berlioz
El Carnaval Romà, op. 9

Saint Saëns
Concert per a violoncel núm. 1,
op. 33*

Chausson
Symphonie en si bemoll, op. 20

Roussel
Bacchus et Ariane. Suite núm. 2,
op. 43

11

Dijous 22 de desembre - 21 hores

Francesc Llongueres, director
Dmitri Yablonski, violoncel

Beethoven
Cortola. Obertura

Britten
Soirées Musicales*

Haydn
Concert per a violoncel i orquestra,
en re major

Blancafort
American Souvenir**

Rimsky-Korsakov
Nit de Nadal. Suite*

12

Dissabte 7 de gener - 19 hores
Diumenge 8 de gener - 11 hores

Hiroyuki Iwaki, director

Mozart
Simfonia núm. 30, K 202*

Takemitsu
Réquiem*

Nielsen
Simfonia núm. 5, op. 50*

Sèrie B

13

Divendres 13 de gener - 21 hores
Dissabte 14 de gener - 21 hores

Franz-Paul Decker, director
Valeri Oistrakh, violí
Igor Oistrakh, viola

Mozart
Simfonia concertant per a violí,
viola i orquestra, K 365

Mahler
Simfonia núm. 5

14

Divendres 20 de gener - 21 hores
Dissabte 21 de gener - 19 hores
Diumenge 22 de gener - 11 hores

Jean Fournet, director
Justus Frantz, piano

Beethoven
Concert per a piano i orquestra
núm. 5, op. 73 «Emperador»

Roussel
Simfonia núm. 4*

Dukas
L'aprenent de bruixot

15

Divendres 3 de febrer - 21 hores
Dissabte 4 de febrer - 19 hores
Diumenge 5 de febrer - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Janos Starker, violoncel

Mozart
La Flauta Màgica. Obertura

Bloch
Schelomo*

Strauss
Don Quixote, op. 35

16

Dissabte 11 de febrer - 19 hores
Diumenge 12 de febrer - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Ida Haendel, violí

Schumann
Genoveva, op. 81 Obertura*

Sibelius
Concert per a violí i orquestra, op. 47

Shostakovitx
Simfonia núm. 1, op. 10*

17

Dissabte 18 de febrer - 19 hores
Diumenge 19 de febrer - 11 hores

Cristóbal Halffter, director
Maria Manuela Caro, piano

Boccherini-Berio
La Ritirata notturna di Madrid*

Halffter
Concert per a piano i orquestra*

Sibelius
Simfonia núm. 7, op. 105*

Halffter
Tiento de primer tono i Batalla
Imperial*

18

Dissabte 25 de febrer - 19 hores
Diumenge 26 de febrer - 11 hores

Rafael Frühbeck de Burgos, director
Rudolf Buchbinder, piano

Beethoven
Concert per a piano i orquestra
núm. 1, op. 15

Stravinsky
Le baiser de la fée*

Stravinsky
L'ocell de foc

Sèries E

Sèries C i B

Sèries C i B

Sèrie A

Sèrie B

Sèrie A

19

Divendres, 3 de març - 21 hores
Dissabte 4 de març - 19 hores
Diumenge 5 de març - 11 hores

Mario Bernardi, director
Aldo Ciccolini, piano

Beethoven
Leonora 3, op. 72a. Obertura

Mozart
Concert per a piano i orquestra
núm. 23, K. 488

Schumann
Simfonia núm. 2, op. 61

20

Dissabte 11 de març - 19 hores
Diumenge 12 de març - 11 hores

Mario Bernardi, director
Judith Forst, mezzo-soprano
Neil Cowley, orgue

Berlioz
El Corsari, op. 21. Obertura*

Berlioz
Escena d'amor de Romeo i Julieta*

Berlioz
La mort de Cleopatra*

Saint-Saëns
Simfonia núm. 3, op. 78
«Simfonia amb orgue»

21

Dissabte 18 de març - 19 hores
Diumenge 19 de març - 11 hores

Miguel A. Gómez Martínez, director
Garrick Ohlsson, piano

Balada
Fantasies Sonores*

Chopin
Concert per a piano i orquestra
núm. 2, op. 21

Berlioz
Simfonia Fantàstica, op. 14

22

Dissabte 1 d'abril - 19 hores
Diumenge 2 d'abril - 11 hores

Okko Kamu, director
Boris Belkin, violí

Beethoven
Leonora 2. Obertura

Glazunov
Concert per a violí i orquestra, op. 82*

Dvorák
Simfonia núm. 8, op. 88

23

Dissabte 8 d'abril - 19 hores
Diumenge 9 d'abril - 11 hores

Nicholas Cleobury, director
Joan Moll, piano

Elgar
In the South, op. 50*

Franck
Variacions simfòniques per a piano
i orquestra

Fauré
Ballade per a piano i orquestra,
op. 19*

Beethoven
Simfonia núm. 4, op. 60

24

Dissabte 15 d'abril - 19 hores
Diumenge 16 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Matt Haimowitz, violoncel

Rodríguez-Picó
El lleó afamat. Preludi per a
orquestra**

Dvorák
Concert per a violoncel i orquestra,
op. 104

Hindemith
Mathis der Maler. Simfonia

Sèries C i A

Sèrie B

Sèrie B

Sèrie A

Sèrie A

Sèrie B

25

Dissabte 22 d'abril - 19 hores
Diumenge 23 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Lubica Rybarska, soprano
Ida Kirilova, mezzo
Josef Kundlak, tenor
Peter Mikulas, baríton
Orfeón Donostiarra
J. A. Sáenz Alfaro, director

Dvorák
Stabat Mater, op. 58*

26

Divendres 28 d'abril - 21 hores
Dissabte 29 d'abril - 19 hores
Diumenge 30 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Bruno-Leonardo Gelber, piano
Pere Serra, violí

Jindrich Bardon, violí
Mercè Serrat, violí

Antoni Josep Peña, violí
Vivaldi

Concert per a quatre violins i
orquestra, op. 3 núm. 10

Ravel
Concert per a piano i orquestra,
en sol major

Gershwin
Concert en fa, per a piano i orquestra*

Gould
Spirituals for Orchestra*

27

Divendres 5 de maig - 21 hores

Franz-Paul Decker, director
Karin Bureau, soprano
Nadine Secunde, soprano

Alejandro Ramírez, tenor
Fritz Hübner, baix

Coral Càrmina
J. Pons, director

Cor col·laborador de l'OCB

Weber
Euryanthe. Òpera en versió de concert*

28

Divendres 12 de maig - 21 hores

Franz-Paul Decker, director
Alicia de Larrocha, piano
Maria-Rosa Conesa, soprano

Coral Càrmina
J. Pons, director

Cor col·laborador de l'OCB

Stravinsky
Quatre impressions noruegues*

Mendelssohn
Somni d'una nit d'estiu

Beethoven
Concert per a piano i orquestra
núm. 3, op. 37

* Primera audició

** Estrena

Sèrie A

Sèries C i B

Sèrie E

Sèrie E

Venda de localitats
Durant la setmana del concert, a les
taquilles del Palau de la Música
Catalana, de dilluns a divendres d'11
a 13 i de 17 a 20 hores, el dissabte
des de les 17 hores i el diumenge
des de les 10 hores.

**Venda anticipada de localitats
per telèfon**
Només per a les sèries C i E, es
podran adquirir localitats per a tots i
cadascun dels concerts de la
temporada mitjançant targeta de
crèdit, de dilluns a divendres
de 8 a 15 hores al telèfon
(93) 317 10 96.

**Programació susceptible de
modificacions.**

musical. I aquí hi ha un problema que no han generat els Conservatoris, però que el pateixen de forma greu: és el de la falta de temps per a estudiar que pateixen els nostres infants i joves. I la cosa és greu, perquè les hores que s'han de dedicar a l'instrument són irrenunciables. I aquí hi ha una de les claus perquè el Conservatori no compleix la seva funció, que és la de nodrir el món musical professional.

Aquesta llarga successió de conceptes han estat pronunciats per Pilar Figueras al llarg d'un període de conversa en el qual hem anat intercanviant opinions. Hem cregut interessant, però, situar-los com a bloc per a una consideració bàsica del tema. Pilar Figueras insisteix, encara:

—Hi ha dos problemes bàsics. El primer, és el que ja he citat, de la manca de temps; sobretot en els últims anys d'EGB i en el BUP, que és quan l'alumne necessita estudiar més. L'altre problema és que, el Conservatori, és un sol bloc. Aquí, s'hi pot entrar als nou anys i sortir-ne als vint o més. Això constitueix un gran pes per als Conservatoris. Crec que els Conservatoris elementals haurien d'estar aïllats dels de grau mitjà i superior, i haurien de ser a l'abast de tots els ciutadans. A més, haurien de complir una funció específica, en la mesura que aquesta no la compleixen les escoles de formació general: la d'oferir no tan sols coneixements, sinó també l'hàbit d'escoltar. Els Conservatoris elementals haurien de considerar cada alumne com una persona a sensibilitzar, i no només com a destinatària d'uns coneixements de llenguatge musical. Fer cant coral, conjunts instrumentals, al costat de l'instrument. Allò què és aberrant és que, en un moment donat de la carrera, apareixin com a bolets matèries com Conjunt instrumental o Música de cambra.

No es pot fer música a fons, si no s'és una persona culta

Pilar Figueras situa el fet que el Conservatori, en aquests moments, ha de fer front a tota la formació musical del país i, a més, «a la tasca de garbellar», precisa. Ha d'acollir tots els qui volen aprendre música i, posteriorment, ha de fer la tria dels qui seguiran la vida professional. I aquesta última és una tasca que vindria donada en el marc d'uns Conservatoris dedicats exclusivament als futurs professionals.

Aquesta dimensió tan exclusivament professional predisposa a parlar del fet que, massa sovint, el músic no gaudeixi d'una formació més àmplia que la pròpia del domini del seu instrument. Que, en definitiva, pugui caure a ser un excel·lent professional i un gran incult.

—No es pot fer música a fons, en el sen-



Aula del Conservatori de Tarragona

tit més ampli i profund de la paraula, si realment no s'és una persona culta. Quan més ric de cultura és un, més bona música pot fer. Això no vol pas dir que, a més a més, no s'hagi de posar una atenció molt gran a l'instrument. Fins ara, els estudis de música han estat molt enfocats cap als dits i no gaire cap a l'intel·lecte.

I, tot seguit, aborda un tema que havia de sortir, inevitablement.

—Crec que això demana urgentment establir uns acords amb la Universitat perquè es garanteixi una formació més àmplia dels músics. La música demana molt més que el domini de l'instrument. Demana conèixer la història de la música, l'evolució de l'estètica, les diverses maneres com ha evolucionat la tècnica. Gosaria a dir que cap dels instruments no es toca avui com fa quaranta anys. Els estudis sobre interpretació han avançat i es poden objectivar moltes coses: un fet que abans era impensable. Abans, l'instrumentista havia de tenir la tècnica infusa que li permetia d'interpretar les obres d'una manera determinada.

—Suggereix una duplicitat de carreres del músic?

—Jo parlo de ponts amb la Universitat. No de duplicitat de carreres, sinó de complementarietat. Si a la Universitat es fa Estètica, aquesta abraça tot l'art. I crec que els estudiants de música n'haurien, o en podrien, participar. I si a la Universitat es fa Història de la Música, no veig perquè els estudiants no poden gaudir dels Conservatoris. Parlem de professors i de matèries, no d'ubicació física. Insisteixo que es tracta d'establir ponts, lligams lògics encaminats a la consecució d'un professional complet.

Establir uns acords amb la Universitat, per tal de garantir una formació àmplia dels músics

L'acord establert recentment entre la Universitat Autònoma i l'Escola de Música de Barcelona dona peu a introduir un matís nou a la conversa.

—D'això se n'ha parlat força i, en canvi, no s'ha dit gairebé res que, tant el Rector de la Universitat de Barcelona com el de l'Autònoma estan interessats a establir convenis amb el Conservatori. Cal, però, estudiar quina amplitud tindran. D'entrada, cal pensar en un acord marc. La Llei de Reforma Universitària preveu la possibilitat que cada Universitat atorgui uns determinats títols de validesa exclusiva en el seu àmbit. I aquest és el context de l'acord entre l'Autònoma i l'Escola de Música de

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 IBERICA



Edifici del Conservatori Superior Municipal de Barcelona

de Barcelona. Per la meua part, he de dir que lluitaré per la complementarietat dels estudis. Si no es creen aquests pactes, estem abocats a la duplicitat de matèries. Ja ha passat el temps en què els músics eren considerats com a simples instrumentistes. O bé es creen aquests ponts, o els Conservatoris hauran de desplegar unes activitats paral·leles a les de la Universitat. Per altra part, també les universitats hauran de modificar alguna cosa. No és la mateixa cosa donar *Història de la Música* en el si d'un Departament d'Art, en el qual els alumnes no han estudiat música, que fer-ho davant d'un alumnat que sap analitzar

i desxifrar partitures.

—Això incideix en el fet que hom atorgui llicenciatures en Musicologia a la Universitat en determinades condicions...

—És cert. No es pot estudiar Musicologia essent analfabet en música. Jo no avanço que la Musicologa s'hagi d'estudiar en un lloc o en un altre. Però sí que asseguro que, qui fa Musicologia, ha de tenir coneixements de música.

L'autoritat de Pilar Figueras en abordar aquests temes és especialment profunda, ja que en el seu historial figura haver estat vice-rectora de la Universitat Autònoma. Insinuem la possibilitat d'un canvi vers el

model nord-americà, en el qual la formació integral del músic té lloc totalment a la Universitat.

—Si es volen fer canvis, cal que aquests tinguin la garantia que reeixiran. D'entrada, s'ha de tenir molt clar cap on es vol anar i quin tipus de professional es vol formar. I crec que, passar del model nostre al nord-americà, és difícil aquí. Ni a la Universitat hi ha gent preparada, ni els Conservatoris es poden convertir en Departaments d'Art. Hi hauria d'haver un període d'adaptació del professorat.

Deixem el tema. De la conversa se'n traueixen dues conclusions bàsiques. Cal fer front a la consecució d'un nou tipus de professional, amb formació més integral i completa, i cal fer front també a la tasca de formació musical general de la nostra societat. Objectius que, en definitiva, han de situar-se en el marc de la necessària reforma legal de la funció dels Conservatoris i de l'organització de l'ensenyament en general. Pilar Figueras hi està d'acord, i encara apunta un nou aspecte de caràcter més estrictament pedagògic.

—En els plans d'estudi dels Conservatoris, de cop i volta apareixen, tal com he dit abans, temes com *Conjunt instrumental* o *Música de cambra*. S'agafa el rave per les fulles. Els estudiants només les aborden quan els arriba el torn... I, en canvi, aquestes matèries són a la base de la formació, i no es treballen des de la base. Com a matèries específiques, haurien de ser la culminació de tota una tasca. La *Història de la Música* no ha de tenir només un curs, sinó que ha d'estar incorporada als estudis. El coneixement d'aquestes matèries hauria d'estar inserit a tot el procés d'aprenentatge. Per què els infants no poden fer harmonia fins al final del solfeig? Hi ha elements que es poden donar d'entrada. Aquí, això, ja es comença a fer així; ha estat un esforç molt gran del Conservatori. I ha significat un procés de reconversió del professorat. Malgrat tot, la Llei del 1966 conté determinats esquitxos de voluntat de racionalització dels estudis musicals; però no acaba d'anar a fons. Hi ha temes com, per exemple, que els estudis de piano no han d'anar enfocats únicament al concertisme. Poden haver-hi estudis per a pedagogs d'escoles. I qui diu el piano, diu la flauta dolça. No tot ha d'acabar en el concertisme. Els alumnes han de fer dos anys de virtuosisme i, en canvi, no se'ls ensenya res d'acompanyament.

Tot conflueix, doncs, en la necessitat d'un canvi del marc i de l'ordenament dels estudis de música. Un canvi demanat des de tots els fronts, però que, en aquests moments, encara no es veu a l'horitzó. Per altra banda, des del mateix àmbit de govern autonòmic català tampoc no s'ha abordat la problemàtica a fons, excepte pel que fa a iniciatives marginals.

J.C.C.

El «lloc» universitari de la Musicologia

Si tot es desenvolupa com s'ha previst, ben aviat les nostres Universitats oferiran una nova opció: ser llicenciat en Musicologia.

Segons el nou pla d'estudis universitaris que el Ministeri d'Educació i Ciència està elaborant, la Musicologia tornarà a la Universitat amb caràcter autònom. I diem que hi tornarà, perquè la música, fins a darreries del segle passat, sempre hi havia estat present.

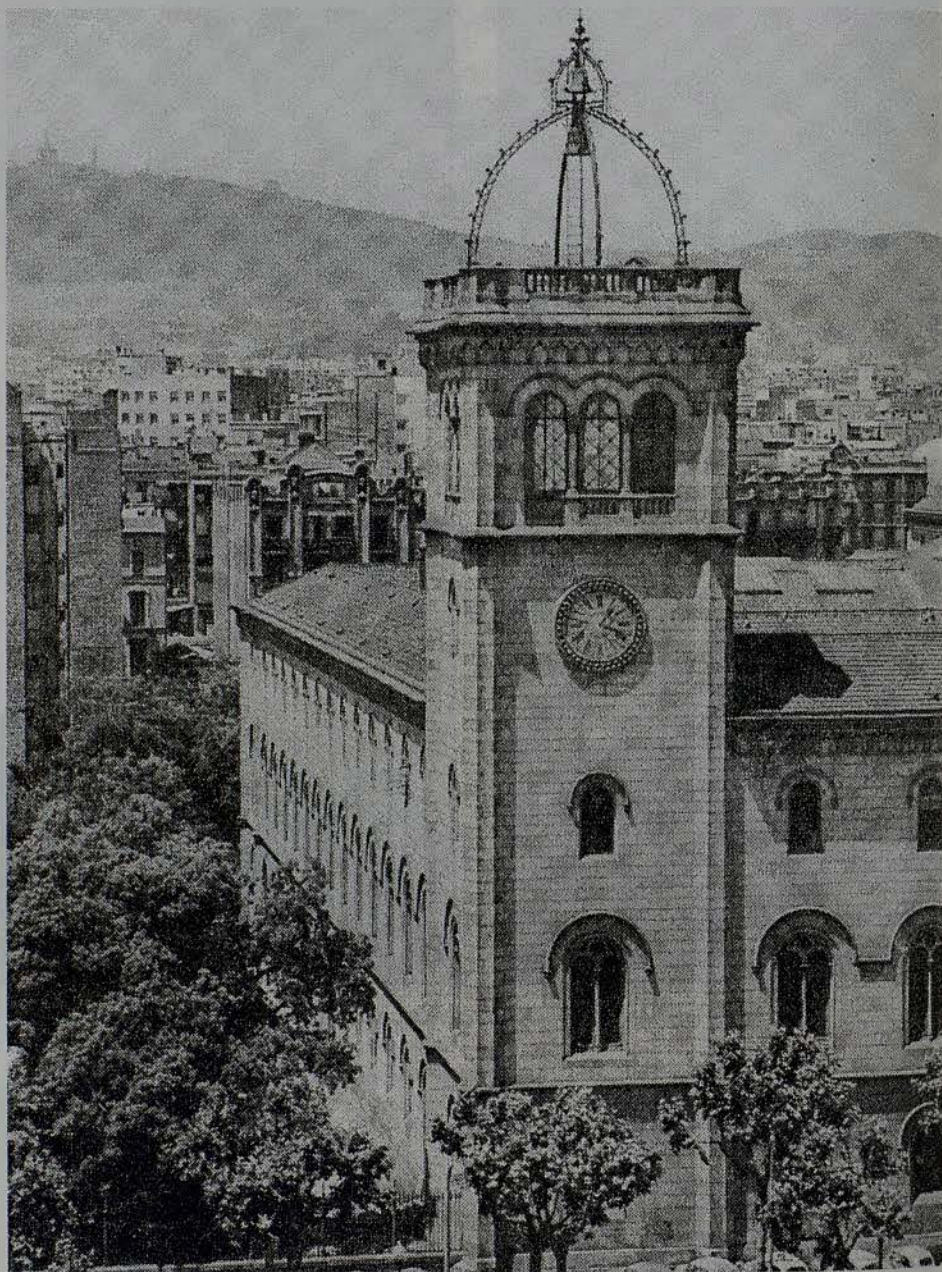
Aquest tema ha aixecat una certa polèmica entre els interessats: el Conservatori i la Universitat.

Història de la Musicologia a Catalunya

Francesc Bonastre, catedràtic de Musicologia a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), ens explica que els estudis de teoria musical —entesa no pas com a solfeig, sinó com a estudi rigorós i anàlisi de la música o de la seva història— ja ens vénen a Catalunya de l'Edat Mitjana, quan es feia distinció entre el «musicus» (teòric) i el «cantor» (pràctic). Aquest primer model, que diferencia l'estudiós de la música de l'instrumentista, va desaparèixer al nostre país a finals del segle passat, quan les universitats passaren a mans laïques. A Europa, per contra, es començaven a conrear els estudis de Musicologia, paral·lelament als filosòfics, a les ciències comparades (Romanticisme versus Positivisme). Les noves visions teòriques ens acostaven cada cop més a les diverses concepcions humanístiques i, com a tal concepció, la música hi era present.

A Catalunya, després de la creació dels Conservatoris, sorgeixen una sèrie d'estudiosos —Pedrell, Higiní Anglès— que volen tornar la música al lloc que li pertoca com a ciència; són els anys 20. El 1933, entra la Història de la Música a la primera Universitat Autònoma de Barcelona. Posteriorment, durant la postguerra, en tornarà a desaparèixer, però sorgirà el «Instituto Español de Musicologia», sota el patrocini de la Biblioteca de Catalunya.

Els anys 1968 i 1970, a la UAB i a la Universitat Central, respectivament, hi tornarà a aparèixer, dins la llicenciatura d'His-



Primer edifici de la Universitat Central de Barcelona, obra de l'arquitecte Elies Rogent

tòria de l'Art, i s'anirà escampant per moltes altres Universitats de l'Estat espanyol.

Així, a poc a poc, aquesta ciència s'anirà consolidant a partir de noves institucions, com l'Institut Universitari Josep Ricart i Matas (l'únic a l'Estat), i arxius com els de

Montserrat, entre d'altres.

Tot aquest repàs històric ens demostra com n'és, de lícit, donar al Cèsar allò que és del Cèsar. El nou projecte ens acosta a allò que fins ara s'ha estat fent a través de diferents centres, d'una manera molt desor-



Vista de la Universitat Autònoma de Barcelona

ganitzada, per tal de cristal·litzar-ho definitivament. De moment, el govern ha fet un primer esbós sobre el qual s'estan treballant noves propostes. Encara no hi ha resposta.

Problemes amb els quals hem d'enfrontar-nos

El projecte, com dèiem, ha aixecat una certa polseguera, enfocada principalment a definir quina seria la funció que han de desenvolupar Conservatori i Universitat.

Actualment, la situació és la que segueix. Per una banda, ens trobem amb els Conservatoris de música, destinats a crear intèrprets, instrumentistes. Donen nocions de Musicologia, ja que és lògic que els músics en coneguin, però són insuficients per a una persona que es vulgui dedicar professionalment a l'estudi de la Musicologia. D'altra part, les Universitats engloben la Musicologia com una assignatura més dins la carrera d'Història de l'Art, però sense especificar-la com a llicenciatura, cosa que és igual que un no reconeixement dels estudis realitzats.

Oriol Martorell, catedràtic de Musico-

logia de la Universitat de Barcelona, considera el projecte molt interessant perquè dóna a aquests estudis el nivell que tradicionalment es mereixen, alhora que seguim el model de tots els països europeus: «Cal tenir en compte, però, que la Universitat no dóna la praxi que tot estudiós necessita. Estudiar Musicologia exigeix no tan sols saber llegir una partitura, sinó també analitzar-la. Això ens porta directament a pensar que, per accedir a aquesta carrera, s'exigiran coneixements musicals forts. Jo crec» —continua Martorell— «que, com a mínim, tampoc no cal ser un virtuós: seria imprescindible saber piano. El coneixement pràctic de l'instrument facilitarà la tasca teòrica d'aprendre com està construït, quines són les peces que el formen, quina fou la seva evolució. I també cal remarcar que aquests estudis pràctics no es donaran a la Universitat, sinó que l'alumne haurà de venir amb els coneixements prèviament adquirits, ja que amb un parell d'anys aquesta mancança no s'arregla.»

En el mateix sentit es defineix Francesc Bonastre. «Els Conservatoris, ja sigui per una manca de recursos o per una sèrie d'estructures massa rígides, han donat uns estudis teòrics força limitats, tot i que anaven destinats a futurs intèrprets, no a mu-

sicòlegs. Amb això vull dir que, d'una part, cal fer una veritable reestructuració dels estudis de música als Conservatoris per tal que, per exemple, un estudiant de piano pugui conèixer també el pianoforte i tots els instruments de teclat que han existit al llarg de la nostra història. Cal estudiar la música antiga com a pas anterior d'un procés evolutiu, tant si es vol ser musicòleg com instrumentista. En aquest sentit, els Conservatoris no perden els seus estudis de Musicologia enfront de la Universitat, sinó que s'ha d'entendre la qüestió a part, destinada a un tipus d'estudiant concret.

D'altra banda, respecte al tema de les exigències de coneixements musicals pràctics per accedir a la Universitat, crec que, com més alt sigui el nivell de l'alumne, millor. Tant de bo tots els alumnes tinguessin els vuit anys de carrera complets. Cal saber teoritzar sabent música, i per això es farà un examen de competència.»

Així, doncs, veiem que les Universitats creen teòrics, «musicus», teòrics que hauran d'haver adquirit anteriorment una certa pràctica, mentre que els Conservatoris continuaran posant l'accent sobre l'interpret, el «cantor». Són dues opcions ben diferenciades i complementàries, dirigides a públics diferents; això no vol dir que, qui ho desitgi, no es pugui acollir a ambdues opcions, ampliant així la seva cultura musical.

Cal saber teoritzar amb coneixements tècnics de la música

El pla d'estudis, encara sense aprovar, proposa una sèrie d'assignatures troncales, que serien: paleografia, anàlisi, història de la música, etnologia, i diferents temes introductoris. Els estudiants que sortissin titulats del Conservatori Superior de Música podrien accedir a la carrera directament a segon cicle, i havent superat un curs pont.

La finalitat d'aquests estudis és, a l'igual que passa amb totes les carreres on es tracten els temes humanístics, absolutament incerta. Oriol Martorell opina que, si bé no veu clara la relació oferta-demanda en el món del mercat laboral, sí que és clara la gran vocació que existeix, tant a Europa com a casa nostra, envers aquests estudis. Per a Francesc Bonastre, la situació és força optimista, i més si es té en compte que, a partir del 1993, amb l'Acta Única Europea, el moviment cap a Catalunya serà tan gran, atès el gran interès que demostren aquests països per la nostra evolució musical, que l'enriquiment personal es veurà reforçat en tots els sentits.

Segons es preveu, a Catalunya n'hi hauria prou amb una sola Facultat, on col·laborarien les tres Universitats. I, a la resta de l'Estat espanyol, n'hi hauria dues o tres més.

Marta Porter

XX-FESTIVAL INTERNACIONAL

BARCELONA NOVEMBRE 88

PALAU DE LA MUSICA CATALANA

Diumenge 6 Novembre 21.30 h.
OREGON

+

J. J. JOHNSON QUINTET

Dimecres 9 Novembre 21.30 h.
**JACK DEJOHNETTE'S
'SPECIAL EDITION'**

+

JOHN SCOFIELD BAND

Dijous 10 Novembre 21.30 h.
JOE PASS

+

JIM HALL QUARTET

Diumenge 13 Novembre 21.30 h.
**ART BLAKEY
& THE JAZZ MESSENGERS**

+

PHIL WOODS QUINTET

Dimarts 15 Novembre 21.30 h.
OSCAR PETERSON TRIO

Dimarts 22 Novembre 21.30 h.
MICHEL PETRUCCIANI

+

SCOTT HAMILTON QUINTET

PALAU MUNICIPAL D'ESPORTS

Dimecres 16 Novembre 21.30 h.
MILES DAVIS GROUP

Dijous 17 Novembre 21.30 h.
DJAVAN

+

CHICK COREA ELEKTRIC BAND

ZELESTE

Divendres 11 Novembre 22.30 h.
**OLIVER SAIN'S ST. LOUIS
RHYTHM & BLUES ALL STARS**

+

JOHNNY COPELAND BAND

Dilluns 14 Novembre 22.30 h.
**PAQUITO D'RIVERA-TETE
MONTOLIU SEXTET**

+

MICHEL CAMILO TRIO

JAZZ

VENDA ANTICIPADA DE LOCALITATS

CONCERTS AL PALAU DE LA MUSICA:

A les taquilles del Palau de la Música, els dies feiners d'11 a 13 h. i de 17 a 20 h. (dissabtes tancat). Jazz Collectors, Pje. Foraster, 4 bis.

CONCERTS AL PALAU D'ESPORTS I ZELESTE:

Taquilles Gran Via/Aribau; Discos Castelló, Tallers, 7 i 79 i Nou de Rambla, 15; Drugstore David, Tuset, 19; Gong Discos, Consell de Cent, 347; Tocs, Consell de Cent, 341; Disco 100, Especial 100, taquilles del Palau de la Música, Jazz Collectors.

Fortuna

RAC
radio associació de Catalunya

CATALUNYA
RADIO

B

guiaocio

BARCELONA MES QUE MAI

el Periódico

Escoles privades, eina imprescindible en el sistema educatiu musical



Curs de Maria Curcio a Torroella de Montgrí

Catalunya, i més concretament Barcelona, té una llarga tradició en el camp de les escoles i acadèmies privades de música. D'aquesta tradició, se'n conserven encara dos bons exemples, com són l'escola fundada per Frank Marshall (continuadora en la seva època de l'escola pianística d'Enric Granados) i l'acadèmia de música Ars Nova, fundada a Barcelona, el 1948, per la pianista Maria Canals, amb la finalitat (segons que explica ella mateixa en el llibre de records intítulat *Una vida dins la música*) de «crear un centre musical de primer ordre i que els seus alumnes hi poguessin rebre un ensenyament equivalent al dels millors Conservatoris que existeixen».

En l'interval de temps que separa la fundació d'aquestes dues escoles fins ara, han aparegut diverses escoles i acadèmies dedicades a l'ensenyament musical, la xifra de les quals ha augmentat notablement a la darrera dècada. Aquest augment sobtat és justificat per Àngel Soler (director de l'estudi de música que porta el seu nom, i fundador del desaparegut Centre d'Estudis Musicals de Barcelona), per «estar de moda

la música» des de fa set o vuit anys. «*Aquesta moda*», diu el pianista barceloní, «ha propiciat una gran demanda i això ha motivat l'espectacular nombre d'escoles i acadèmies que actualment funcionen».

La moda de la música ha propiciat una gran demanda

Aquest boom per la música ha portat els Conservatoris —el Municipal de Barcelona i el del Liceu— a una insuportable massificació. Fa més de cinc anys que el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona ha de limitar el nombre de places a determinades matèries; el piano n'és un dels exemples més significatius. Davant d'aquesta mancança de places per a tots els qui opten per entrar en un Conservatori, moltes escoles privades fan la seva oferta. D'altres, ofereixen el prestigi i el nom d'uns professors o ofereixen tot allò que, ara per ara, un Conservatori no té: la música no

anomenada clàssica. Aquests són els casos, entre d'altres, de l'Aula de Jazz i Música Moderna i del Taller de Músics.

Les escoles de música privades saben jugar bé a la diferència. Noms singulars en el quadre de professors, preocupació personal per a l'alumnat, classes amb grups reduïts, l'absència d'una normativa absurda, una major flexibilitat i una burocràcia reduïda a la mínima expressió són alguns dels punts que s'anoten al seu favor. Per contra, el factor econòmic els és el taló d'Aquil·les.

Per a Gerard Claret, cofundador, amb Lluís Claret i Albert Giménez-Atenelle, l'any 1981, de l'Escola de Música de Barcelona, les escoles de música privades «no tindrien tant d'èxit si els Conservatoris, molt més econòmics, poguessin absorbir tota la demanda».

No tothom pot pagar els preus d'una escola privada

Els preus, de vegades, són un mur infranquejable per accedir a la música. «*No tothom pot pagar els preus d'una escola privada*», diu, per la seva banda, Àlícia Alcalay, directora i fundadora del Escola d'Arts Musicals Luthier, una escola creada el 1979.

Per a alguns responsables d'escoles de música privades, aquestes estan cobrint el dèficit de les escoles públiques; és a dir, dels Conservatoris. «*Si les escoles privades estem complint una funció pública, seria lògic que l'Administració ens ajudés econòmicament*», diu Gerard Claret. Per a Arnaldur Arnarson, professor de guitarra a l'Escola d'Arts Musicals Luthier, és absurd que es reconegui oficialment el pla d'estudis d'una escola i que, després, no se l'ajudi econòmicament. «*Això únicament desmuestra*», assegura Arnaldur, «*que la música interessa poc als qui tenen el poder, tant el polític com l'econòmic*». Àlícia Alcalay considera que la fórmula ideal seria fer servir les escoles reconegudes oficialment per la Generalitat, i amb convenis de vinculació amb el Conservatori Municipal de Barcelona com a locals de descentralització. «*Aquests centres podrien estar regu-*

1

Dimecres, 16 de novembre

Shlomo Mintz, violí

Bach: Partites i sonates per a violí sol

2

Dimecres, 23 de novembre

Trio Mendelssohn d'Amsterdam

Trios d'Andriessen, Dvorák i Shostakóvitx

3

Dimecres, 30 de novembre

Hsiao-Lieng-Liu, piano

Obres de Brahms, Schumann i Chopin

4

Dimecres, 7 de desembre

Joan Cabero, tenor**Manuel Cabero**, piano

Schubert: La bella Molinera, Op. 25

5

Dimecres, 14 de desembre

Trio Scherzo

Jordi Masó, piano

Ulrike Kaese, violí

Joel Pons, violoncel

Trios de Mendelssohn i Dvorák

6

Dilluns, 19 de desembre

Concert de Nadal de la Fundació Caixa de Pensions

The London Bach Orchestra and Choir

Solistes vocals

Nicholas Kraemer, director

Händel: El Messies

7

Diumenge, 15 de gener

Orpheus Chamber Orchestra de Nova York

Obres de Mozart, Stravinsky, Turina i Dvorák

8

Dimecres, 25 de gener

Diabolus in Musica**Juli Panyella**, director

Obres de Bartók, Falla i Stravinsky

9

Dimecres, 1 de febrer

Trio Fontenay d'Hamburg

Obres de Txaikovski i Rakhmaninov

10

Dimecres, 8 de febrer

Quartet Mistry de Londres**Andrew Marriner**, clarinet

Quartets i quintet de Beethoven, Mozart i Elgar

11

Dimecres, 15 de febrer

Agustí Coma, violí**Josep Bassal**, violoncel**Jordi Camell**, piano

Trios de Haydn, Mozart i Beethoven

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

TEMPORADA
MUSICAL

88#89

12

Dimecres, 22 de febrer

La Chapelle Royale

(conjunt vocal europeu)

Philippe Herreweghe, director

Programa: Tomás Luis de Victoria

13

Dimecres, 1 de març

Quartet Endellion de Londres

Quartets de Haydn, Britten i Beethoven

14

Dimecres, 8 de març

György Sebök, piano

Obres de Beethoven, Brahms i Liszt

15

Dimecres, 15 de març

Trio de Barcelona

Albert Giménez Attenelle, piano

Gerard Claret, violí

Lluís Claret, violoncel

Trios de Brahms

16

Dilluns, 20 de març,
Concert de Setmana Santa**The Amsterdam Baroque Orchestra**
The Netherlands Bach Society Choir

Solistes vocals

Ton Koopman, director

Bach: La Passió segons sant Mateu

17

Dimecres, 5 d'abril

Trio Lipatti de Romania

Trios de Haydn, Schubert i Beethoven

18

Dimecres, 12 d'abril

Trio Polyvalence de Toulouse**Vicenç Prats**, flauta

Trio i quartet de Mozart

XII Festival de Música Antiga

19

Dimarts, 18 d'abril

Ensemble Octophoros**Paul Dombrecht**, director

Obres de Beethoven i Mozart

20

Dijous, 20 d'abril

Concerto Palatino**Bruce Dickey**, director

21

Dimecres, 26 d'abril

Quartet Kuijken

Quartets de Haydn i Mozart

22

Dimarts, 2 de maig

Tini Mathot, clavicèmbal**Reine-Marie Verhagen**, flauta**Jaap Ter Linden**, violoncel

Obres de Bach i Telemann

23

Dijous, 4 de maig

Orquestra Barroca de Barcelona**Maite Arruabarrena**, soprano**Paul Dombrecht**, oboè**Emilio Moreno**, director

Obres de Haydn, J. Pla, J.B. Pla i Boccherini

24

Dimecres, 10 de maig

Quartet Salomon**Lluís Gasser**, guitarra barroca

Quartets i quintet de Mozart, Boccherini i Beethoven

25

Dimarts, 16 de maig

London Wind Consort

La música a la Cort dels Tudor

26

Dijous, 18 de maig

Quartet Mosaïques

Quartets de Haydn, Beethoven i Mozart

27

Dimecres, 24 de maig

The English Concert**Simon Standage**, violí**Trevor Pinnock**, clavicèmbal i director

Obres de J.C. Bach, Haydn i Mozart

28

Dimecres, 31 de maig

Dowland Consort**Jakob Lindberg**, flaut i director

Obres de R. Allison, Th. Morley,

J. Dowland, A. Holborne, J. Johnson,

W. Byrd, J. Baldwin i P. Phillips

Altres activitats: **Concerts matinals**, **Tallers instrumentals**,
Cursos monogràfics, **Trobades amb la música**.Tots els concerts tindran lloc al Centre Cultural de la Fundació
Caixa de Pensions, llevat dels del dia 19 de desembre, 15 de gener,
20 de març i 24 de maig que seran al Palau de la Música
Tots els concerts començaràn a les 21 h.

Venda d'abonaments

Del 10 al 30 d'octubre: venda d'abonaments pels 24 concerts del
Centre Cultural i pels 4 concerts del Palau de la Música
Del 10 d'octubre al 10 de març: venda d'abonaments a 10 concerts
del Centre CulturalCentre Cultural, Passeig de Sant Joan 108. D'11 a 14 i de 16 a
20 h. (de dimarts a dissabte)

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

Venda anticipada de localitats

A partir del 5 de novembre

Concerts al Centre Cultural

Centre Cultural, Passeig de Sant Joan 108, d'11 a 14 i de 16 a 20 h.

(de dimarts a dissabte)

Servei d'Informació: Via Laietana, 56 principal. De 8,15 a 19 h.

(de dilluns a divendres)

Concerts al Palau

Palau de la Música Catalana, Amadeu Vives, 1, d'11 a 13 i de 17 a
20 h. (el matí dels dissabtes no hi ha venda)

Informació detallada al programa general de la Temporada Musical

Servei d'Informació de la Fundació Caixa de Pensions

Telèfon: 317 57 57



Complementarietat de l'ensenyament privat



Cursos a L'Espill de Berga

lats per un organisme mixt, i l'Administració fer-se càrrec dels sous dels professors», diu la directora de Luthier; «d'aquesta manera, l'accés a la música seria més fàcil, fos quina fos la procedència social i econòmica dels alumnes, ja que no s'hauria de cobrir tant per al mateix servei». No tothom, però, té tan clara la qüestió de les subvencions. «No crec que una subvenció de tipus directe sigui la millor fórmula», diu Àngel Soler. «Jo veuria molt bé que l'Administració ajudés econòmicament amb beques aquells estudiants que valen; seria, si és que així se'n pot dir, una subvenció indirecta».

La descentralització iniciada pel Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona preveu, per als nous centres descentralitzats, que únicament imparteixin classes de grau elemental. En el cas que, alguna vegada, una escola privada de música fos requerida per funcionar com a un centre d'aquest tipus, difícilment admetria reduir el seu ensenyament al grau elemental. Arnaldur Arnarson considera que aquesta proposta seria il·lògica. «Si una escola està preparada, per què no pot impartir un grau mitjà, i un grau superior, també reconeguts oficialment?»

En general, les escoles privades es preocupen per aconseguir un reconeixement oficial de la Generalitat o per establir convenis amb els Conservatoris —el Municipal i el del Liceu, a Barcelona—. «A mi, no m'ha preocupat mai obtenir el reconeixement oficial de l'estudi que dirigeixo», diu l'Àngel Soler; «però ho vaig fer perquè els pares i els mateixos alumnes demanen tenir els papers i els certificats d'exàmens». El reconeixement oficial s'aconsegueix aconseguint una sèrie de requisits, entre els quals hi ha el de tenir un nombre mínim de professors, degudament titulats, i de tenir uns locals en condicions.

A qui no preocupa gens el tema dels reconeixements oficials és a Marçal Gols, director del Centre Internacional d'Ensenyaments Musicals, inaugurat l'última setmana de setembre, i ex-director del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. «No he entès mai aquesta febre pels papers i els títols», diu; i es mostra totalment contrari a l'expedició de papers per aquells que estiguin en un grau equivalent a l'elemental o al mitjà. «No hi ha cap lloc del món en què els infants rebin tants papers com aquí». Gols assegura que, al centre que ell dirigeix, s'hi han presentat pares que demanaven si els alumnes eren preparats per a exàmens. «Els he dit que no», explica; «i aquest centre no té cap interès a demanar cap tipus de reconeixement. No volem donar títols, sinó formació. El títol, en realitat, no serveix més que per treballar de professor en algun centre oficial».

Al marge d'absorbir tota aquella demanda que no pot admetre el Conservatori de Barcelona per manca d'espai i personal, les escoles de música privades tenen raó de ser per elles mateixes, segons els respectius responsables. «Un pare pot portar el seu fill a una escola privada, en lloc del Conservatori, perquè creu que aquest no té prou prestigi», opina Gerard Claret. El prestigi és una de les cartes que millor juguen les escoles privades, les quals poden triar lliurement els professors, sense concursos de mèrits ni oposicions. Per a Àngel Soler, l'elecció d'una escola de música sempre, o gairebé sempre, ve determinada pel seu prestigi, una condició aportada pels professors que hi imparteixen les classes. «La gent», diu el pianista barceloní, «va buscant sempre el nom de l'interpret o del pedagog, sense importar-li a quin centre està impartint docència».

Què motiva, una persona o un grup, a fundar una escola de música? Uns, ho fan per oferir una cosa diferent; d'altres, perquè consideren que l'ensenyament no és bo i volen intentar millorar-lo. No volen plantejar-se, en cap cas, el fet que els sortiria probablement econòmicament millor si donessin classes particulars. «No dona tantes satisfaccions com el treballar en grup», diu Àngel Soler.

Lourdes Morgades

Pedagogia i composició

«El nostre art consisteix a ésser enlluernat per la veritat. Certament, no hi ha més llum que la que es projecta sobre el rostre, que recula en una ganyota d'espant».

(Kafka)¹

Amb tota seguretat, no pot correspondre a nosaltres dirimir els termes d'un binomi de tan àmplies i difícils implicacions, el qual molt probablement troba el sentit més profund en la seva pròpia impossibilitat.

Convençuts del fet que la discussió de tota una plèiade de qüestions d'ordre eminentment tècnic no comporta, considerades en elles mateixes, una major significació, hom podria sens dubte acceptar —en lliure al·lusió a la sentència taoista— que *tot allò que pot ensenyar-se* (i per tant aprendre's) és el que esdevé veritablement menys substancial davant el repte que representa recórrer el llarg i febrós camí que *tal vegada* haurà de conduir-nos a la consecució artística transcendent.

Ben entès que l'anterior observació no eximeix —ben al contrari— de tots aquells esforços —certament ingents— que han de permetre afermar un progressiu i superior domini de l'ofici, justament pel fet que les tècniques que s'integren a la pràctica artesanal del compositor constitueixen l'única vessant de la seva dedicació susceptible d'ésser *apresa*, constatació —en conseqüència—, que n'explica la condició subalterna.

Com ens recorda, a l'efecte, Matisse: «*pintar un quadre ens semblaria tan lògic com construir una casa, si es treballés sobre bons principis*. De la part humana, no cal preocupar-se'n. Es té o no es té. Si es té, quedarà reflectida en l'obra de forma inevitable».

* * *

Una reflexió entorn a què pot suposar i exigir la formació del compositor es veurà forçosament desvirtuada per la pròpia circumstància social i cultural en què aquella es produeix. Hom es veu obligat a denunciar un cop més la incúria —quan no, la simple inhibició— que presideix sovint les actuacions del poder polític respecte a la consolidació de l'educació musical (des de la base, i en tots els seus estrats) i al desenvolupament d'aquesta branca nuclear de



«Pintar un quadre ens semblaria tan lògic com construir una casa, si es treballés sobre bons principis» (Henri Matisse)

la cultura humanista en el nostre país, tan lluny encara d'assolir cotes homologables de normalització; país, al mateix temps, tantes vegades ofegat per fatigoses i provincianes digressions ideològiques exemptes de futur.

Inhibició que —bé cal reconèixer-ho— resulta igualment extensiva al si de la pròpia conflagració estètica, si no fos que la mateixa passivitat del judici crític per ella generada n'impedeix una major concreció, més enllà de constatar la decadent impotència creativa i l'alarmant emprobriment del gust presents en determinades produccions *soi disantes* artístiques (i no ens referim només al terreny específicament musical), àdhuc lllindants —en alguns casos prou coneguts, i davant l'absència de tota ètica i professionalitat— amb l'escàndol, en implicar directament el diner públic (bé es tracti dels «moderns» comissionats, o dels casoris municipals).

Esdevé necessari —arribats en aquest

punt— recordar un cop més la inexistència d'un pla d'estudis mereixedor d'aquesta consideració en els nostres Conservatoris, no sols —i en la major part dels casos— dignes del seu nom, sinó massa sovint aliens a la palpitació apassionada de la realitat musical. O la lenta i dificultosa incorporació —no sempre en la direcció més convenient— de la música en l'Ensenyament General Bàsic i de la seva presència en la pròpia institució universitària; qüestions, ben segur, tractades en altres indrets d'aquest dossier.

I, així, es pot arribar a la situació insòlita —com a exemple d'això que diem, i per centrar-nos en el camp que ens ocupa— que ni tan sols hi hagi al nostre país l'*espai* on la persona interessada pugui endegar l'estudi aprofundit de realitzacions cimeres de la gran tradició musical, com poden ser —per posar-ne dos exemples diferents—, la *Novena Simfonia* de Mahler, o *Atmosferes* de Ligeti. Com ho palesa —igualment i de



Vista des del taller de l'artista (Viena, Galeria Austríaca, 1805-6)

forma que no dubtem ja, a aquestes alçades, a qualificar de vergonyosa— la pervivència del conegut mètode de Zamacois, particularitat a la qual hem pogut referir-nos en altres ocasions, i que només podem imputar a la rutina més obsoleta i a la comoditat, vistos els efectes assenyaladament nocius de la seva aplicació per a la formació del deixeble, generador de tants subproductes d'inequívoc caràcter dogmàtic, en contemplar l'estudi de l'harmonia des de paràmetres clarament dissociats del flux discursiu de la música, i en no atendre les seves vessants estètiques i constructives.

I que hom no vegi ací sinó dos senzills exemples de la situació descrita amb termes indefugiblement descoratjadors, i sobre la qual no volem estendre'ns més. Però esperem que se'ns disculparan les anteriors observacions, atesa la importància central que matèries com l'anàlisi formal o la mateixa harmonia tenen per a la formació del futur compositor. Unes necessitats, com tantes altres que són a la ment de tots —pensem, per exemple, en la pràctica inexistència de fons musicals i bibliogràfics

públics ben nodrits i actualitzats—, avui dia desateses de forma generalitzada, abandonades així a la pròpia inquietud, a la recerca personal del deixeble i l'estudiós.

* * *

«Al màgic contacte de la bellesa, les cordes secretes del nostre ésser es desvetllen i, en resposta a llur crida, vibren i ens estremim».

(Okakuro Kakuzo)³

Al fil d'anteriors reflexions, i davant el misteri insondable que representa l'eventualitat que es pugui o no produir el fenomen de l'empatia, que pugui o no aparèixer *«el màgic prodigiós que, amb la soca de la nostra societat moderna, formi una arpa poderosa que els dits del geni facin algun dia ressonar melodiosament»*⁴, tal vegada podrà correspondre a la figura del **mestre** actuar com a llevadora, assumint l'enorme responsabilitat d'erigir-se en humil mitjançer davant la reservada immensitat de l'obra mestra, constituïda ella mateixa en suprema ensenyança, tot ajudant a comprendre'n millor les exigències i virtualitats més recòndites.

El **mestre**, concebut com a vertader guia iniciàtic en una *quête* de l'esperit que Schönberg representa de forma emblemàtica, contribuirà a alertar la vigilància, maldant per la discriminació d'*«allò que no es farà»*, com ens adverteix certerament Canetti en algun lloc dels seus apunts⁵. Saber elegir (perquè l'art neix de la renúncia) en descartar tot allò no essencial i que pot, per tant, restar en excés voluble, sensible als signes insidiosos dels temps, sobretot en una època —ho diem abans— de dimissió de les categories del gust estètic, una època que ha acumulat —d'altra banda— una promiscua quantitat de materials i procediments, als quals una visió del progrés cegament historicista no sempre ha permès la necessària sedimentació crítica.

El compositor es veu, doncs, abocat a emprendre un trajecte solitari, que no tolera concessions, refractari a tota coacció externa, i del qual no ens és donat albirar el destí final: *«Hom avança sense conèixer mai el punt d'arribada»*, ens dirà encara Matisse⁶. Lluny de tot consol gregari, el compositor serà cominat a la conjura del terror i al vertigen que suposa contemplar, àdhuc, la possibilitat límit: la del propi silenci.

Periple vital que mai no podrà gaudir de la confiança d'assolir cap certesa, en exigir-nos en tot moment i sense treva —superant puntuals constel·lacions d'idioma— *« cercar la força necessària per a modificar un cop més la completa fisonomia »* del propi treball creador⁷.

Per cloure aquestes tesis d'urgència, comentem: l'aprenentatge de l'ofici de compositor —més enllà de la inobviàble disciplina artesana— haurà de consistir finalment, tot recollint l'expressió schönberguiana⁸, a arribar a comprendre la necessitat de la radical solitud a què obliga, i condueix inexorablement, el compromís creador amb la pròpia escriptura, assumint-ne totes les conseqüències. Cal assolir la suficient fortaleza moral per acceptar sense dilacions l'íntima necessitat de romandre sol.

Benet Casablanca

NOTES:

- (1) *Diari: 1910-1923*. Edicions 62. Barcelona, 1988.
- (2) *Sobre Arte*. Barral Editores. Ediciones de Bolsillo, n° 531. Barcelona, 1978.
- (3) *El libro del te*. Altafulla. Barcelona, 1981.
- (4) *ob. cit.* Fixem-nos en les curioses concomitancies d'aquesta imatge oriental amb la bella al·lusió d'Adorno a l'arpa d'Harpo Marx, sorgida de la prèvia destrucció d'un piano (sic.).
- (5) *El corazón secreto del reloj*. Muchnik Editores, 1987.
- (6) *ob. cit.*
- (7) En relació a les paraules de Stravinsky aquí recollides, volem recordar així mateix l'oportuna paràbola brechtiana, segons la qual, el Sr. K empal·lidí, en trobar un vell amic, qui li digué que no havia canviat gens després de tant de temps. «Historias del señor Keuner». Inclòs a: *Historias de Almanaque*. Alianza Editorial. Madrid, 1975.
- (8) *How one becomes lonely. Style and Idea*. Faber & Faber London, 1975.

GENERALITAT DE CATALUNYA

CATALUNYA 1000 ANYS

Mil·lenari del naixement polític de Catalunya.

Quan el 988, Borrell II es negà a viatjar a Aquitània per retre fidelitat al rei franc que llavors dominava els comtats catalans, poc es pensava que aquell seria l'inici de la independència política de Catalunya.

Però el cert és que, des d'aquell moment, els catalans hem conservat tothora la nostra identitat.

Catalunya va crear el primer Parlament d'Europa el 1283, precedent d'una ininterrompuda voluntat de llibertat i convivència democràtica.

Catalunya ha construït al llarg dels segles la seva pròpia cultura, a la qual continua fidel, i ha fet de l'esforç en el treball la clau del progrés econòmic.

Ara, el 1988, Catalunya es disposa a emprendre nous camins cap al futur. Un futur que serà possible gràcies a tots nosaltres, homes i dones que vivim i treballem a aquesta terra.

Ara i d'aquí 1000 anys.

L'educació musical a Hongria

No és pas gens fàcil, per a un ensenyant, d'escollir el millor camí per acompanyar els infants en els seus aprenentatges. Aquest escollir s'imposa també en l'educació musical. Com en els altres aspectes de l'educació, diferents mètodes hi són proposats.

En conèixer l'existència del concepte Kodály sobre pedagogia de la música, per a la meua pràctica d'aquesta disciplina i motivada per diferents aspectes i circumstàncies respecte a pedagogia musical a casa nostra (com podrien ser la deficient educació musical que caracteritza a les escoles d'E.G.B. i la manca d'una especialitat de formació de professors de música, etc.), vaig inclinar-me per anar a estudiar un curs acadèmic de l'esmentat concepte i la seva estructuració al seu país d'origen: Hongria. Concretament, a l'Institut de Pedagogia Musical Kodály, a Kékskemet. Fou pel setembre del 1975 quan aquest Institut va obrir les seves portes. El seu objectiu essencial era la contribució per a difondre de la manera millor i més completa possible la «concepció Kodály», i també el desenvolupament adequat de les adaptacions d'aquesta concepció de l'educació musical. Amb un programa d'estudis de nivell post-universitari, conferències científiques i seminaris, l'ensenyament donat a l'esmentat Institut respon a les necessitats i exigències dels educadors de música d'arreu del món.

Actualment, Hongria és dels països més capdavanters en l'àmbit de la pedagogia musical.

Sento una profunda admiració cap a l'ensenyament musical que s'imparteix en aquell país, portat a terme segons les instruccions personals de Zoltán Kodály; el qual ensenyament nosaltres, els forasters, hem anomenat «mètode Kodály».

Evidentment, allò que fa que, a Hongria, l'educació musical s'imparteixi amb una metodologia i una eficaç estructuració, és que l'Estat ha fet seva la causa de l'educació musical, i ha creat i estès una xarxa estatal per a l'ensenyament de la música. I en l'elaboració del programa d'estudis d'aquest ensenyament es fan servir els principis de Kodály.

Si volguéssim expressar l'essència d'aquesta educació amb una sola paraula,



Zoltan Kodály conversa amb infants

aquesta seria sens dubte: **cantar**.

Zoltán Kodály, músic hongarès, que visqué del 1882 al 1967, fou professor a l'Acadèmia Liszt, de Budapest. Contemporani de Béla Bartók, va col·laborar amb ell durant nombrosos anys en la recerca, l'anàlisi i la classificació dels cants populars del país comú.

Amb ganes de donar una sòlida cultura musical al poble hongarès, Kodály concebé una pedagogia de l'educació musical pensada per portar-la a terme des de les escoles maternals a les escoles superiors.

L'essència de la concepció Kodály és situar l'educació estètica (i, en primer lloc, la música) al centre de l'educació global de la persona.

La matèria musical, a partir de la qual es fa l'educació inspirada per l'obra de Kodály, es compon en primer lloc de la música popular del país i, després, de peces escollides de música antiga i moderna. Es construeix a partir dels motius pentatònics, ja que, la música hongaresa, es caracteritza per la pentatonía.

L'element important de la concepció Ko-

dály es la constatació que **el cant** és el fet que porta més directament a la comprensió i a la penetració de la música; dóna una experiència viscuda completa, i tot el cos hi participa.

Kodály considera la **solmització relativa** com una eina de desenvolupament de l'oïda interna i de l'aprenentatge de la lectura i escriptura musicals; i facilita el camí de l'entonació i s'adapta millor a les veus dels cantants.

La **interiorització dels intervals** és facilitada per una sèrie d'exercicis compostos per Kodály amb finalitats pedagògiques. Aquests exercicis preparen als alumnes per tal de resoldre diversos problemes musicals, i la representació interna i la producció de les melodies.

El desenvolupament de la **memòria musical** comença amb la imitació, després d'una presentació, i continua amb un buscar, un reconèixer i un reproduir. Imitant o memoritzant de manera conscient, van assimilant les unitats rítmiques i els motius melòdics en solmització. Aquests motius formen part d'una cançó ja ben coneguda.

La repetició de les estructures melòdiques, rítmiques, harmòniques i formals porten al coneixement progressiu de les característiques dels compositors i dels estils. En reconèixer-lo, són capaços de memoritzar les unitats més llargues i més complexes.

La **codificació de les melodies** és facilitada, al principi, pels símbols, per les abreviatures de les síl·labes de solmització i per la senyalització simplificada dels ritmes.

En el curs del desenvolupament de les capacitats, s'estableix un lligam recíproc continu entre els elements musicals sortits i els percebuts per l'oïda interna. Aquest sistema, molt divers, permet de mantenir l'atenció dels alumnes i facilita la memorització dels elements musicals.

I, d'una manera menys generalitzada, s'utilitza la **improvisació** que, amb la imitació i variació, manipula els elements ja coneguts i fixats per la lectura i escriptura. El resultat positiu d'aquestes obligacions estrictes té, com a conseqüència, que els alumnes fan exercicis aprofundits respecte dels elements apresos, i aprenen a mantenir-se en el marc de certs límits.

Es indubtable el gran interès que ofereix efectuar un estudi en profunditat de les motivacions que, a Hongria, condueixen als espectaculars resultats de la seva educació musical. Vegem, doncs, una petita descripció de l'estructura de l'ensenyament musical hongarès.

Llar infantil:

Jardí d'infància - Parvulari

La idea de Kodály, que la música emmotlla tot el caràcter de l'infant, i el fa equilibrat, disciplinat, independent, creatiu i feliç, és en perfecta harmonia amb la nova concepció educacional.

Al programa d'educació de les llars infantils i parvularis, la part musical té una gran importància. Els infants canten cada dia. A més a més de dues sessions setmanals obligades de cançó, de 30 minuts cadascuna, cada dia s'hi practica el cant de forma lliure i s'hi fan jocs amb cançons, diverses vegades també cada dia. És la mateixa educadora (qui sempre és amb ells) la qui imparteix l'ensenyament musical, ja que hi té innombrables oportunitats de crear una atmosfera propícia per a la música; de manera que, la música, no es limita a un període fix (ni a un professor diferent).

D'aquesta manera, la música pot realment exercir una influència en la formació del caràcter, i pot establir una connexió amb les altres matèries. Això implica, però, que els professors de llars infantils i parvularis hagin de rebre una bona formació musical.

Les altres matèries (com educació física, llengüa materna, elements de geografia, coneixements de formes, espai i quan-

titats, dibuix, etc.), tenen un temps de dedicació proporcional a l'ensenyament musical.

En benefici de l'educació musical regular especialitzada, hi ha llars infantils i parvularis especials de música. Aquests són propers a una escola primària especial de música (que més endavant esmento). No s'hi treballa pas amb infants dotats per a la música, sinó amb tots aquells que pertanyen en aquell lloc. El material de cançons és el mateix que el de les llars d'infants no especialitzades, però s'hi ensenya més quantitat de cançons; i el desenvolupament de les aptituds musicals és també el mateix: solament hi difereixen l'exigència i els mètodes emprats; és a dir, donen un desenvolupament musical més específic. S'hi treballa amb una mitjana de 15 a 20 infants per classe.



Institut de Pedagogia Musical Zoltan Kodály

La metodologia utilitzada en aquests centres especialitzats, com als centres no especialitzats, és la següent: cançó —desenvolupament del sentit rítmic— educació de l'oïda —audició musical.

La formació musical dels educadors de les llars infantils i parvularis

Després del batxillerat, els futurs educadors han d'estudiar dos anys als centres corresponents. Una de les matèries incloses a l'examen d'ingrés en aquests centres és la prova d'oïda. Ningú no pot aspirar a ser educador de llar infantil i parvulari si no té una bona oïda musical. Els qui acaben aquests cursos i tenen una oïda feble, han de fer uns cursets de perfeccionament tècnic. Aquests educadors estan subjectes a una permanent inspecció.

Mentre treballen, i d'acord amb les necessitats de cada centre i de cada àrea, els educadors reben cursets de perfeccionament que duren d'un any a dos, i que inclouen unes 10 reunions.

A Hongria, les escoles són «musicals» o «no musicals». La distinció radica que a les primeres, reben 5 hores per setmana d'ensenyament musical, en lloc de les 2 hores per setmana de les altres.

Escola primària

Els infants hi reben educació musical dos cops per setmana i, a partir del segon curs fins al vuitè, tenen també dues sessions de cant coral cada setmana.

A més a més, dins les assignatures complementàries hi tornem a trobar la música, on els alumnes poden escoltar i analitzar obres de música, i participar en grups de cant.

Els mestres que treballen en aquests cursos, de primer fins a quart, han estat qualificats per a ensenyar música; i, de cinquè a vuitè curs, són professors de música especialment preparats els qui imparteixen aquesta matèria.

Les corals, tant de l'escola primària com de la secundària, donen mostres del resultat del treball anual en trobades organitzades durant la primavera.

Els elements bàsics de l'educació musical a l'escola primària són els següents: melodia (cançó) —ritme— harmonia (oïda) —forma— audició musical.

Escola secundària

Durant el primer curs de l'escola secundària, els alumnes reben dues classes setmanals de música i, en els següents cursos, una per setmana. També tenen dues sessions de cant coral i instrumental cada setmana.

El cant coral i l'orquestra tenen un paper important en l'educació musical de l'escola secundària.

Cada centre té un cor format pels seus alumnes, els quals normalment solen ser de veus femenines, perquè, a l'edat de l'escola secundària, els nois canvien la veu; així i tot, també hi ha cors mixtos.

Els objectius de l'ensenyament musical, a l'escola secundària, es basen en el fet que l'experiència amb el cant i la música ha de contribuir al relaxament físic i mental dels estudiants, i n'ha d'enfortir l'educació de la sensibilitat.

Escola primària especial de música (Ének-zenei Iskolák)

El govern de la república popular d'Hongria ha considerat l'ensenyament de la música a les escoles com una de les matèries importants de l'educació general. No solament ha fet obligatòria la classe de música

a totes les escoles primàries, sinó que també ha contribuït moralment i financera a la creació d'un nou tipus d'escola: l'escola primària especial de música.

De mica en mica, aquesta nova forma d'escola s'ha convertit en quelcom essencial, i és cada vegada més gran el nombre de pares que hi inscriuen els fills.

Ciutats petites, municipis i pobles han sol·licitat tenir aquest tipus d'escoles primàries.

L'objectiu que tenen no és tant la formació professional de músics sinó proporcionar a tots els alumnes la possibilitat d'una vertadera comprensió musical. I, també, aprofitar la disciplina que l'aprenentatge de la música implica, a benefici de les altres matèries científiques, humanístiques i estètiques.

Del primer curs al quart, es donen sis classes de música cada setmana; i de cinquè a vuitè, quatre per setmana.

La flauta dolça s'estudia des del primer curs. Les classes de música són impartides per professors especialitzats, graduats a l'Acadèmia de Música Ferenc Liszt, de Budapest.

Qualsevol infant d'edat escolar, que tingui bona oïda i un sentit del ritme, pot optar a una escola especial de música. A l'igual que en qualsevol escola primària, l'ensenyament hi és gratuït. Però hi han de pagar una quota mínima els alumnes que fan la matèria optativa d'aprendre un instrument.

Els aspirants, per a ingressar-hi, han de passar un test d'aptitud. Qualsevol alumne amb un nivell mitjà pot superar les exigències de l'examen, el qual consisteix en una prova de veu, un examen mèdic de les cordes vocals, un test auditiu i un test rítmic.

Però uns quants dels aspirants que no tinguin el nivell exigít també hi poden ser admesos, ja que l'experiència demostra que la major part d'ells, de mica en mica, poden adquirir aquell nivell.

Una de les dues classes d'educació física es destina a l'educació del ritme en moviment corporal i a la dansa. Als primers anys, aquesta classe es fa amb jocs cantats; més tard, seran danses populars; i, als cursos més grans, s'estudien les danses en la seva història social i en el context de l'època. Als jocs cantats, els infants s'acompanyen amb la pròpia veu; i, a les danses, es fa servir el piano, un aparell auditiu o el vídeo. En aquestes escoles, es posa un especial interès a globalitzar totes les matèries, relacionant-les als nivells en què la relació sigui evident.

En acabar l'ensenyament primari en aquesta escola, els alumnes tenen ben assimilats i assumits els diferents aprenentatges:

- estan ben preparats en estils musicals, formes i rudiments de la teoria de la música;

- coneixen els millors compositors universals, així com seves obres; i



Retrat de Zoltan Kodály

- quant a la lectura i escriptura musicals, els alumnes escriuen al dictat melodies relativament difícils, i canten a primera vista obres corals, de qualsevol estil, per a quatre veus.

El nivell escolar integral dels alumnes que assisteixen en aquestes escoles és més alt que el dels qui van a les escoles primàries regulars, tot i que, a les escoles primàries especials de música es tracten igualment totes les matèries escolars generals. L'explicació rau, com ja s'ha indicat, en el poder educatiu de la música.

Per altra banda, els estudiants de l'escola primària especial de música han après a diferenciar d'acord al valor; són capaços de fer un esforç per entendre; són receptius a valors no fàcils d'aconseguir i refusen allò que és massa fàcil d'entendre o no té cap valor.

Encara que el programa educacional tipus Kodály és basa en la música, no té exclusivament objectius musicals, sinó que, a través de la música, serveix uns objectius universals.

Escola secundària especial de música

Dins del sistema educatiu hongarès, les escoles secundàries especialitzades imparteixen, juntament amb a l'educació general, instrucció en un cert camp especialitzat. Tenen una durada de quatre anys. A les escoles secundàries relacionades amb

les arts, s'estudien les branques de música, belles arts i arts aplicades.

D'aquesta escola se'n diu «Conservatori».

L'ingrés es fa mitjançant una prova d'admissió. El contingut d'aquesta prova es basa en la major exigència de les matèries (tant les generals com les musicals) impartides a les escoles primàries especials de música.

Aquestes escoles inclouen, en el programa d'estudis, tots els instruments de l'orquestra, juntament amb piano, cant i composició, com també orgue, arpa, guitarra, etc., i instruments populars, com el címbal, i també l'especialitat de jazz. Tot això, complementat per les matèries obligatòries, com solfeig, teoria musical, cultura musical, etc.

També s'hi estableixen tallers de reparacions, els quals, a més d'efectuar el respectiu treball, serveixen també per ensenyar als alumnes a mantenir, reparar i conservar el respectiu instrument.

El piano és una matèria obligatòria. El coneixement d'aquest instrument és indispensable per a l'aprenentatge de la teoria musical, sobretot en el desenvolupament de l'audició harmònica. També la música de cambra hi és una altra matèria obligada; el seu propòsit no es limita a la formació d'atractius grups, que toquin en un determinat nivell de preparació, sinó que és, sobretot, una disciplina educativa que estimula els intèrprets a una bona afinació i a un ritme precís, i els ensenya a subratllar allò que és essencial i a posposar allò complementari, així com a perfeccionar l'habili-

tat tècnica que obliga els intèrprets a trobar solucions tècniques a problemes d'estil, cosa que no passa a peces de solista.

Els organismes oficials han reconegut el valor musical educacional de fer música en conjunts de cambra o en una orquestra, en organitzar la pràctica de festivals per a les escoles primàries i secundàries especials de música. Els festivals s'organitzen, no pas com a competicions, sinó com a concerts. El desenvolupament planificat d'interpretar música en grup, i el sistema de trobades, festivals, han tingut un estímul productiu en nombrosos compositors hongaresos. Així s'han obtingut abundants obres de música de cambra i d'orquestra.

L'ensenyament del solfeig, en aquesta escola, es divideix essencialment en tres parts a tots els cursos:

1a.) Inclou cançons populars i adaptacions d'elles, juntament amb obres de Kodály i Bartók. Aquesta part de la matèria és la continuació de la llengua musical materna, ja començada al nivell primari.

2a.) Exercicis de cant, amb l'objectiu de desenvolupar la tècnica de lectura a primera vista. Per desenvolupar aquesta habilitat, s'utilitzen les publicacions de Kodály i el solfeig de Bertalotti.

3a.) Treball de repertori format per madrigals, motets, obres del barroc, del clasicisme vienès i, finalment, obres romàntiques i modernes.

L'ensenyament de solfeig al nivell secundari intenta, també, mitjançant el desenvolupament de la destresa auditiva i rítmica, del sentit de l'afinació i de la consciència musical, de col·laborar i, fins a cert punt, ajudar la institució instrumental, que també ha de fer front al treball tècnic.

En teoria musical, es treballa el coneixement de la forma i es basa en les anàlisis de les obres. L'estudiant que ja ha analitzat cançons populars i petites obres simples a l'escola primària, no es troba pas amb una tasca totalment nova.

Tant per desenvolupar l'audició harmònica de l'estudiant com per l'estímul d'una participació activa, s'utilitza freqüentment, en l'actualitat, i en comptes de tocar exemples de quatre parts al piano, el mètode de practicar el cant en grups, a parts diferents, o una combinació de piano i cant.

La peça per a l'anàlisi és agafada, sempre que és factible, de la matèria instrumental de l'estudiant: així es fa possible una connexió viva entre la instrucció instrumental i la teoria musical.

Quant a la cultura musical, consisteix en l'audició de música. Per continuar amb l'anàlisi de l'obra que s'ha escoltat, s'observen les característiques d'estil, i s'escriuen els temes musicals importants.

Els estudiants que ingressen en aquesta escola tenen tanta necessitat de l'educació general com els estudiants de qualsevol altra professió. Així, doncs, s'hi imparteixen assignatures en un nombre d'hores setmanals menor que a les escoles secundàries

normals. Els professors posen especial atenció a fer que l'assimilació, durant les lliçons, sigui la major possible, i s'hi redueixen al mínim els deures a casa, perquè, així, l'estudiant tingui més temps per practicar i concentrar-se en la música.

D'aquesta manera, ha augmentat la respectabilitat social de la professió musical.

L'escola de música

La tasca de les escoles de música, a Hongria, presenta dos aspectes:

— per una banda, educar i formar una futura generació d'entusiastes, entesos i assidus a concerts; i

— per l'altra banda, procurar un entrenament i una preparació per als qui es considerin aptes per fer una carrera musical.



Una classe a l'Institut Kodály

L'ensenyament té una programació de sis anys de durada. Aquest període de sis anys (que inclou l'estudi d'un instrument) va precedit d'un curs preparatori, en el qual no s'estudia cap instrument. Durant aquest curs preparatori, els professors tenen l'oportunitat d'apreciar el talent natural de cada alumne, i també la intel·ligència i la percepció musical. Així, el tipus d'instrument s'elegeix després, d'acord amb la disposició de l'alumne i amb l'habilitat que hi haurà demostrat.

Els alumnes que, en acabar aquests estudis elementals (a 13 o 14 anys), decideixen elegir la música com a professió, es preparen per a l'examen d'ingrés al Conservatori (escola secundària especial de música). Els qui no tenen la intenció de fer una carrera musical, encara poden prolongar els estudis de música durant cinc anys (cursos de prolongació) a la mateixa escola de música.

Dins l'ensenyament elemental a l'escola de música, l'estudi de l'instrument s'impar-

teix en dues sessions setmanals de mitja hora; i, als cursos de prolongació, una vegada per setmana, amb una hora de durada.

Hongria, amb una extensió de 93.000 km² i una població de deu milions d'habitants aproximadament, té vuitanta-sis escoles de música. Hi ha, també, setanta-quatre escoles auxiliars, a petites poblacions, vinculades a l'escola de música.

Una condició prèvia indispensable per al desenvolupament musical és acostumar els alumnes, des del principi, a escoltar les seves respectives interpretacions, amb oïda atenta i crítica.

Els alumnes donen concerts públics a l'escola; i els de més talent, formen part de programes juvenils a la ràdio i la televisió. Els directors de les escoles de música donen moltes oportunitats perquè els alumnes es presentin en públic.

Dins l'organització central de les esco-

les de música, els professors de música són ajudats en la tasca per uns inspectors (també professors en actiu, però amb un horari més reduït). Aquests és fan responsables del perfeccionament dels professors. Organitzen cursos amb sessions d'estudi, en els quals tant les obres com les composicions acabades de publicar són interpretades pels mateixos professors o per coneguts concertistes invitats a cada sessió. Els professors també solen, generalment, assistir a les classes dels seus col·legues, per fer després un intercanvi d'impressions sobre les respectives experiències.

L'anàlisi conjunta dels professors sobre problemes musicals i tècnics ajuda a proporcionar un consens pedagògic general.

Cursos de prolongació

La majoria dels estudiants, de tota manera, no elegeixen la música com a profes-

iber:Camera

V Temporada Barcelona

octubre 88 - juliol 89
Palau de la Música Catalana

1	16 octubre	Maurizio Pollini, piano Brahms, Schönberg, Stockhausen, Beethoven
2	1 novembre	Agnes Baltsa, mezzo-soprano Orquestra Ciutat de Barcelona Edmon Colomer, director Fauré, Ravel, Berlioz
3	7 novembre	Orquestra Gewandhaus de Leipzig Kurt Masur, director Reger, Mahler
4	14 novembre	Andre Watts, piano Beethoven, Brahms, Schubert
5	21 novembre	Israel Sinfonietta Mendi Rodan, director J.C. Bach, Mozart, Beethoven
6	1 desembre	Maria João Pires, piano Brahms, Mozart, Mompou, Beethoven
7	10 gener	Royal Philharmonic Orchestra Vladimir Ashkenazy, director Shostakovitx
8	16 gener	I Solisti Veneti Claudio Scimone, director Albinoni, Vivaldi, Bottesini, Schönberg
9	17 gener	Andrea Lucchesini, piano Chopin, Schumann
10	19 gener	Virtuosos de Moscou Vladimir Spivakov, director Annamaria Cigoli, piano Mozart, Shostakovitx, Haydn
11	25 gener	London Philharmonic Orchestra Semyon Bychkov, director Kathia i Marielle Labèque Strauss, Mozart, Txaikovski
12	9 febrer	Orquestra Simfònica del Teatre Bolshoi Alexander Lazarev, director Irina Zhurina, soprano Rimsky-Korsakov, Gliere, Txaikovski
13	15 febrer	English Chamber Orchestra Edmon Colomer, director Lluís Claret, violoncel Schumann

14	16 febrer	English Chamber Orchestra Edmon Colomer, director Orfeón Donostiarra José Sainz Alfaro, director Lynda Russell, soprano Patricia Bardón, contralt Uwe Heilmann, tenor John Broecheler, baríton Mozart
E.1	5 març	Vladimir Ashkenazy, piano Brahms, Schumann
15	6 març	City of London Sinfonia Richard Hickox, director Orfeó Català Jordi Casas, director Haydn
16	19 març	Orquestra i Cors Philharmonia de Londres Carlo Maria Giulini, director Anne Evans, soprano Margerita Zimmermann, contralt Keith Lewis, tenor Gwynne Howell, baríton Beethoven
17	21 març	Orquestra Simfònica de Ràdio Hamburg Krzysztof Penderecki, director Christine Edinger, violí Penderecki, Dvorák
18	3 abril	I Solisti Italiani Giuseppe Magnani, concertí-director Vivaldi
19	10 abril	Christian Zacharias, piano Bach, Beethoven, Schumann, Chopin
20	27 abril	Bournemouth Symphony Orchestra Andrew Litton, director Oleg Kagan, violí Natalia Gutman, violoncel Elgar, Brahms, Rakhmaninov
21	16 maig	Orquestra Filharmònica de Leningrad Yuri Temirkanov, director A determinar
22	7 juliol	London Symphony Orchestra Lorin Maazel, director A determinar

Tots els concerts començaran a les 21 h. excepte el concert extraordinari E.1 que començarà a les 19 h.

Venda de localitats:

A partir del dia 3 d'octubre, per a cada concert, a les taquilles del Palau de la Música Catalana.



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

FUNDACION
PARA EL APOYO DE LA
CULTURA

Ajuntament de Barcelona

sió. Així, aquests cursos de prolongació ofereixen la possibilitat de desenvolupar la base que reben a l'escola de música i fomentar-ne els coneixements de musicals.

Els graus elementals de l'escola de música donen, com a resultat, el fet que centenars d'alumnes que han après a estimar la música desitgin continuar estudiant-ne, només per pur plaer.

En aquests cursos de prolongació, se'ls forma com a bons músics afeccionats i també com a un públic musical culte i coneixedor, sense el qual és inconcebible una vertadera cultura musical.

El programa es basa en l'estudi del solfeig i l'execució en grup. S'hi tracten temes d'harmonia, forma i problemes d'estil, s'hi analitzen composicions, i s'hi dedica bastant temps a escoltar i a interpretar música. En el curs escolar, tots els alumnes executen amb un conjunt, com a mínim en un concert a l'escola o en un concert públic.

El creixent interès per a l'execució musical en grup ha creat la pròpia literatura especial. En el transcurs de les últimes dècades, «Editio Musica» ha publicat tota una sèrie de noves composicions. També ha augmentat l'interès per les transcripcions. Són, en la majoria, els professors de música actius els qui en realitzen les transcripcions apropiades.

Actualment, les escoles de música d'una regió organitzen, amb l'ajuda dels consells i altres organitzacions, trobades i festivals on participen estudiants de música de diferents llocs. Òbviament, aquests festivals i trobades, a més de la seva importància educacional, aconsegueixen una gran funció social, i han arribat a ser una part integrant de la vida musical nacional.

Ensenyament superior: Acadèmia Ferenc Liszt

A Hongria, l'ensenyament musical a nivell superior s'imparteix a l'Acadèmia de Música Ferenc Liszt, de Budapest.

El programa actual d'aquest centre es caracteritza per la doble tasca de formar artistes i professors actius, en un nivell satisfactori per a les exigències de la creixent demanda a l'ensenyament musical primari i secundari. Els estudis en aquest centre duren cinc anys; la formació dels professors de música es fa en tres anys.

L'ensenyament, als diferents departaments, s'ha especialitzat segons la professió escollida de l'estudiant. Les matèries han estat escollides per cobrir tots els aspectes tradicionals de l'art musical i per satisfer totes les necessitats implícites en la formació d'un músic actual. Tot donant, a més, la importància deguda als aspectes característics i peculiars de la música hongaresa.

Cal remarcar que, mentre a tot arreu la musicologia ha estat sempre una matèria

universitària, a l'Acadèmia Ferenc Liszt hi ha un departament d'aquesta matèria. L'ensenyament de la musicologia, a Hongria, ha adoptat una política que afavoreix la relació estreta entre els joves musicòlegs i la interpretació musical, mentre refusa el tipus de musicòleg absorbit en la seva investigació i al marge dels problemes actuals de la vida musical.

Darrerament, es va instal·lar a l'Acadèmia un estudi de so (element indispensable per a la formació dels músics actuals). En aquest estudi, es poden gravar tant les classes com les actuacions que hi ha a l'Acadèmia. D'aquesta manera, els estudiants no depenen solament de les crítiques dels seus professors i companys, sinó que poden seguir i jutjar la pròpia obra.

La instrucció pràctica i teòrica s'hi complementa amb una biblioteca i un arxiu de partitures. Tant els professors com els estudiants i, fins i tot, gent interessada poden fer servir aquest material.

Tota l'Acadèmia és, en el seu esperit, un monument a Liszt, el seu fundador i primer president.

Formació dels professors de música

Els professors es formen al departament de Pedagogia de l'Acadèmia Liszt, que s'hi constitueix per a aquest objecte. Els estudis duren tres i cinc anys.

Hi ha assignatures relacionades principalment amb la **música**, altres amb l'**educació** de l'infant, i un tercer grup que procuren un millor desenvolupament de l'**educació general** dels estudiants.

Per a un professor, no és suficient d'estar ben qualificat en un instrument; ha de ser un bon músic en tots els sentits, tant en música de cambra i en interpretació musical, com en educador en una escola de música o en una escola primària o secundària. Freqüentment, també és tasca del professor de música ensenyar i dirigir el cor de l'escola, o un altre cor d'aficionats, com també un grup de cambra o una petita orquestra.

Quant a les matèries abans esmentades, les connectades amb l'educació, a part de la formació musical, tenen tres preocupacions principals: primer, el ferm coneixement de psicologia, didàctica, metodologia i altres àrees, ha de donar-se com a base per al treball d'ensenyament i d'educació; per altra banda, els estudiants han de ser introduïts a l'ensenyament pràctic; i, finalment, els estudiants, a través d'aquestes matèries, han d'estimar la feina que fan.

Una matèria important és la Didàctica musical, que tracta de tots els mètodes de l'ensenyament individual i de grups; es complementa amb assignatures pràctiques, dins el marc de preparació dels estudiants com a futurs ensenyants: visita a escoles i pràctica d'ensenyar.

La revista musical «Parlando» (publicada mensualment per l'Associació Hongaresa de Música) publica regularment un nombre d'articles sobre educació musical, reportatges sobre experiències de professors, l'ús de diferents metodologies, esquemes de lliçons, etc.

Els professors d'aquest departament de l'Acadèmia mantenen una relació molt estreta amb els estudiants, quan aquests ja són professors. La relació inclou, per una banda, la consideració del treball i l'ajuda al perfeccionament. D'aquesta manera, tracten d'assegurar que el treball del professor a l'escola sigui contínuament actualitzat, d'acord amb els últims mètodes educatius.

Hem vist l'estructura del sistema d'educació musical a Hongria. De totes maneres, la metodologia de Kodály, també origina discussions a Hongria. No pas referents a la seva concepció i sistema, sinó, més aviat, a la forma en què es porta a la pràctica. Encara no queden molt clars els punts de contacte de l'ensenyament del solfeig en relació amb l'ensenyament de l'instrument; i també s'hi discuteix sobre el camí que porta a la comprensió de la música més moderna.

Alguns països han fet una transposició directa d'aquest sistema educatiu musical. Alguns, s'han trobat amb la dificultat (aparentment insalvable, per la major part dels músics acostumats a utilitzar el solfeig absolut) d'un solfeig relatiu.

La meua estada a Hongria m'ha permès d'aprofundir en la coneixença de les idees pedagògiques de Kodály i l'estructura del sistema educatiu musical al país, per tal de comprendre millor com es poden adaptar aquests principis al nostre tarannà musical, a les nostres cançons, a les nostres corals i a la pedagogia de la nostra escola. Una tasca, en la qual ja estic esmerçant temps.

Amb aquesta experiència, he pogut constatar que moltes de les noves qüestions troben respostes adequades dins la concepció de l'educació musical Kodály i la seva estructuració a Hongria.

Enriqueta Barniol i Terricabras

BIBLIOGRAFIA

Del treball presentat per a l'assignatura de Metodologia, al curs de Pedagogia a l'Institut Kodály, d'Hongria, l'any 1985.

JACQUES RISIÈRE RAVERLAT: *L'éducation musicale en Hongrie*.

ERZSÉBET SRÖNYI: *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*.

Music Education in Hungary. Editorial Corveina. *Education musicale en Hongrie*. Editio musica Budapest.

The selected writings of Zoltan Kodály. Corvina Press.

ERNÖ LENDVÍ: «Bartók and Kodály». Zoltán Kodály pedagogical of music.

JEAN GERGELY: *Béla Bartók, compositeur hongrois à travers le temps et l'espace*. La Revue Musicale.

Mètode Ireneu Segarra

Quinze anys d'experiència en la formació de professors de música

I Breu història del Mètode del P. Ireneu i de l'E.P.M

Era a inicis de la dècada dels anys setanta quan, un grup de músics i pedagogs, presidits pel Dr. Villar Palasí —en aquells moments Rector de la Universitat Autònoma de Barcelona—, varen prendre consciència de la tasca musical que calia endegar en el terreny de l'educació bàsica a casa nostra.

N'encomanaren la redacció d'un Pla al P. Ireneu. Ell s'hi posà a treballar tot seguit i —fruit de la seva llarga experiència docent al front de l'Escolania de Montserrat, i de l'estudi i coneixement directe de les principals escoles d'Europa— en sorgí l'anomenat PLA D'ESTUDIS que, com ell mateix explicava fa poc a les planes d'aquesta Revista, només fou presentat al grup que li havia encomanat. Ben aviat, però, en corregué la notícia, i fou a Terrassa on cristal·litza la canalització d'aquest material. Fou en aquells moments quan, jo mateix, vaig presentar el senyor Màrius Samarra —actualment president de la nostra Associació— al P. Ireneu; ací és on, de fet, cal situar el naixement de l'**Escola de Pedagogia Musical** i del **Mètode**, pròpiament dits.

Ens calgué treballar immediatament en dos fronts paral·lels: el P. Ireneu hagué d'emprendre la tasca —llarga i feixuga, però alhora engrescadora i gratificant— de crear i redactar, punt per punt, tots els passos del que esdevindria el seu Mètode; a mi em tocà una feina molt més senzilla i agraïda: cercar un primer equip de músics-pedagogs que volgués col·laborar en aquest projecte. Sortosament no em fou gens difícil.

Estàvem ja en contacte Santi Riera i jo, i de forma habitual teníem converses sobre temes comuns que ens preocupaven. Així que li vaig plantejar la idea, s'hi apuntà ràpidament. Després cercàrem tres col·laboradors més, a fi i efecte de compartir l'experiència. Volguérem néixer ja a nivell de país. Així fou com s'hi integraren Montserrat Solanic, de Barcelona, Mercè García, d'Igualada, i Pilar Martos, de Manresa. Santi Riera experimentà el Mètode en dues escoles de Barcelona, i jo ho vaig fer en dues escoles terrassenques ben diferenciades: «La Roda», amb tot allò que significava d'escola pionera per la seva obertura,

escola de pedagogia musical

MÈTODE IRENEU SEGARRA

15è aniversari

1973 - 1988

la seva catalanitat i la seva pedagogia activa, i l'Escola Pública «Isaac Peral», escola de barriada, només de nenes, etc.

Després d'aquest primer curs experimental, ja vàrem obrir-nos a d'altres col·laboradors —encara per invitació— de cara a anar eixamplant i compartint la nova tasca. És així, de fet, com neixen els Cursos de l'Escola de Pedagogia Musical.

II Els cursos de l'Escola de Pedagogia Musical

Des de fa quinze anys, l'E.P.M. ofereix regularment uns cursos per a la formació de professors de música a les diferents etapes de Parvulari, Ensenyament General Bàsic i Escoles de Música i Conservatoris.

Al PARVULARI es tracta l'educació musical en els seus inicis, partint de les vivències més pròximes i quotidianes per tal d'anar desvetllant al màxim els interessos musicals. L'objectiu bàsic és que la música formi part de la vida del nen.

A l'ENSENYAMENT GENERAL BÀSIC s'afermen les bases, tant en l'aspecte educacional com en el de continguts, que fonamentalment són:

- desvetllar i desenvolupar la sensibilitat musical;

- conèixer el llenguatge musical amb els seus signes bàsics;
- formar criteris personals de valoració estètica;
- desvetllar vocacions per a una dedicació més especialitzada.

A les ESCOLES DE MÚSICA i CONSERVATORIS, el Mètode Ireneu Segarra aporta d'una manera gradual, racional i equilibrada uns camins per a l'aprenentatge global de la música fins al nivell en què l'alumne queda activament i suficient situat en la professionalització i l'especialització conscients, pròpies ja dels graus superiors de la carrera musical.

Els cursos per al Parvulari i l'E.G.B. consten d'una sèrie de cursets d'estiu d'una setmana de durada, en règim intensiu. Després d'un curs comú d'introducció (que també es pot fer durant tres caps de setmana consecutius, el mes d'octubre), el camí es desdobra en dues especialitats.

Els cursos per a les Escoles de Música i Conservatoris consten d'un matí setmanal (de 9 a 14 h.), d'octubre a juny, segons l'esquema de la pàgina següent:

A través d'aquests cursos i de les condicions establertes, l'Escola de Pedagogia Musical ofereix els següents nivells de capacitat:

CAPACITACIÓ PER A L'ENSENYAMENT DE LA MÚSICA AL PARVULARI:

- Haver superat satisfactòriament els cursos d'aquesta especialitat.
- Tenir aprovats oficialment tres cursos de solfeig en acabar els cursos d'especialització.

CAPACITACIÓ PER A L'ENSENYAMENT DE LA MÚSICA A L'E.G.B.

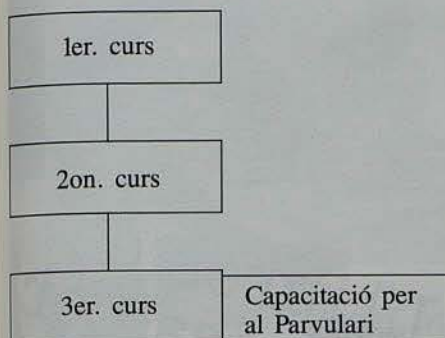
- fins a 4 d'E.G.B.
- Haver superat satisfactòriament els cursos d'aquesta especialitat.
- Tenir aprovats oficialment tres cursos de solfeig en acabar els cursos d'especialització.

—a tot l'E.G.B.:

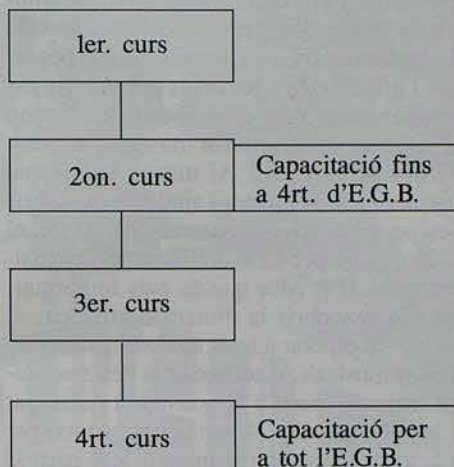
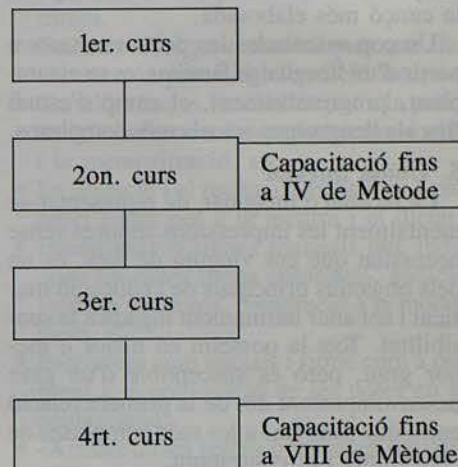
- Haver obtingut abans la capacitat per a l'ensenyament de la música fins a 4rt. d'E.G.B.
- Haver superat satisfactòriament els cursos d'aquesta especialitat.

Curs comú
d'Introducció

PARVULARI



E.G.B.

ESCOLES DE MÚSICA
I CONSERVATORIS

- Tenir aprovats oficialment: el solfeig, el cant coral, 2 cursos d'harmonia, 4 cursos de piano, 1 curs d'història de la música, el B.U.P. o la F.P.2.

CAPACITACIÓ PER A L'ENSENYAMENT DE LA MÚSICA A ESCOLES DE MÚSICA I CONSERVATORIS:

— fins a IV grau del Mètode

- Haver superat satisfactòriament els cursos d'aquesta especialitat.
- Tenir aprovats oficialment: el solfeig, el cant coral, 2 cursos d'harmonia, 4 cursos de piano, 1 curs d'història de la música, el B.U.P. o la F.P. 2.

— fins a VIII grau del Mètode

- Haver obtingut abans la capacitació per a l'ensenyament de la música fins a IV grau del Mètode.
- Haver superat satisfactòriament els cursos d'aquesta especialitat.
- Tenir el títol de professor de solfeig.

III El Mètode Ireneu Segarra

És el resultat d'un estudi seriós i profund dels actuals sistemes d'ensenyament de la música i de la llarga experiència del P. Ireneu com a director de l'Escolania de Montserrat.

El Mètode no és un tractat de teorització sobre l'ensenyament musical, sinó que es concreta en uns llibres d'estudi i de treball per a l'alumne («El meu llibre de música», graus I al VIII) i en uns llibres per al professor que contenen les orientacions per a una aplicació adequada.

Abraça tota una formació musical, àmplia i global, en què els símbols i la comprensió del llenguatge musical es van desgranant i deduint del mateix fet musical vivenciat. Es tracta d'uns materials de treball que proposen un camí concret i perfectament escalonat que exigeixen, de qui els adopti, però, un «esperit creador, improvisador i pedagog, que sap adaptar-se a cada classe i a cada alumne». De l'ordenació dels materials i de la manera de tractar-los es dedueixen, però, unes **idees mestres**, uns **procediments pedagògics** i uns **recursos didàctics** que regeixen i conformen el Mètode Ireneu Segarra.

IDEES MESTRES

1. La música és expressió de vida i comunicació a nivell artístic

Per això convé que des del primer moment la música sigui presentada i copsada com a font de goig, del goig màgic de la bellesa; no com un «objecte extern» a la persona, sinó com un «esdevenir intern».

En el terreny pedagògic, la participació activa que la música exigeix cal que sigui adequada a l'edat, a la capacitat i a la necessitat de cadascú, i aquí rau, precisament, el compromís del mètode de treball i la des-tresa del pedagog.

2. La pràctica musical

La pràctica musical ha de precedir sempre el coneixement i l'anàlisi, de la mateixa manera que en la llengua materna el do-

mini de la parla precedeix la lectura i l'escriptura.

Cal haver sentit físicament el pes de la pulsació abans d'analitzar el ritme i la mètrica, cal entonar correctament abans de dir el nom de les notes i d'analitzar els intervals, cal sentir el «pes» d'un acord abans de saber-ne la composició.

Tan important és en els primers anys la correcta relació música-paraula-moviment com ho ha de ser sempre la correcta relació tècnica instrumental-expressió musical.

El descobriment personal i la part de creació que caracteritzen l'educació sensorial són indispensables per a una bona assimilació i comprensió.

3. El cant com a primer vehicle musical

El cant és la forma espontània i expressivament més perfecta de l'art musical.

El lligam text-entonació és, sobretot al començament de la iniciació a la música, d'una importància cabdal. És també el millor mitjà per a educar i experimentar la interiorització del fenomen musical, saber «sentir dintre seu», tan important també en l'execució instrumental i un dels objectius principals de l'educació musical i humana.

Això exigeix tenir cura de la qualitat de la veu. Mal es pot experimentar, amb un instrument inepte.

4. La cançó tradicional infantil, primera eina de treball

De la mateixa manera que hi ha una llengua materna, en la qual cal fonamentar l'es-

tudi del llenguatge, hi ha també una expressió musical materna, en la qual cal fonamentar l'estudi de la música; aquesta és, en el nostre cas, la cançó tradicional catalana. El procés de filtració que hi ha exercit el poble adoptant-la, adaptant-la i transmetent-la, és la millor garantia de la seva música, al mateix temps que s'adequa al sentit melòdic i rítmic de la nostra llengua: és una traducció de la nostra manera de sentir. Això és vàlid tant per a les cantarelles infantils més ingènues, com per a la cançó més elaborada.

Un cop assentades les primeres bases a partir d'un llenguatge familiar, es va eixamplant, progressivament, el camp d'estudi fins als llenguatges actuals més complexos.

5. L'oïda interior

La facultat d'imaginar, de representar-se mentalment les impressions sonores sense necessitat que ens vinguin de fora, és un dels objectius principals de l'educació musical i sol anar íntimament lligada a la sensibilitat. Tots la posseïm en major o menor grau, però és susceptible d'un gran desenvolupament des de la primera relació entre dos sons fins a les més complexes de l'harmonia i el contrapunt.

L'oïda i la comprensió raonada del fenomen musical són molt importants per al músic professional, tant l'interpret com el compositor, que «ha de sentir allò que veu i ha de veure allò que sent».

Els instruments són una perllongació de la persona; la tècnica i l'expressió instrumental, una perllongació i exteriorització de la musicalitat interna.

6. L'estudi del llenguatge musical en la seva totalitat

No pas partint de la grafia i la teorització dels elements (figures, notes, intervals, acords, etc.) individualitzats, sinó de les relacions sonores, rítmiques i melòdiques dintre d'un context musical. Sense enclaustrar-se en el fatídic major-menor, sinó obrint les portes des de bon començament a ordenacions pentatòniques i modals per arribar a les atonals.

Anant molt aviat a la sobreposició rítmica i melòdica (polirítmica, contrapunt i relacions harmòniques) quan tot just s'estan estudiant els primers elements per a anar després a la funció dels acords, abans d'estudiar-ne la seva composició.

Experimentant el sentit d'equilibri i proporció que exigeix tota obra artística, des de la correspondència i relació de les petites frases d'una melodia infantil fins a l'arquitectura de formes més complexes.

Amb l'audició, la interpretació (vocal i instrumental) i l'estudi d'obres de totes les èpoques, per anar enriquint el bagatge i possibilitar la formació d'uns criteris personal de valoració.

La comprensió i la correcta utilització dels signes d'escriptura musical (notació melòdico-rítmica, fraseig, articulació, escriptura harmònica, etc.) ha de seguir i

acompanyar l'educació sensorial de l'oïda, no mai seguir un camí independent o paral·lel.

La teoria és una conclusió posterior, mai no és el punt de partença. La lectura musical (el solfeig en el sentit estricte) és una part, i no pas la més important, del llenguatge musical i perd tot el seu sentit si es limita a això: a ser un simple mecanisme de lectura.

7. La creació

La improvisació (combinació lliure i espontània d'uns determinats elements musicals dintre d'uns marges preestablerts) i la composició (combinació lliure i pensada d'uns elements musicals prèviament assimilats sota una idea ordenadora), han d'informar tota l'activitat musical (incloent-hi la instrumental). Al mateix temps que estimulen la inventiva i ajuden a descobrir les possibilitats del material sonor, són el millor mitjà per a l'assimilació del llenguatge musical i, cosa que és més important, en fan descobrir la dimensió artística.

No cal esperar a tenir un domini dels elements musicals, quan potser la lletra ja haurà matat l'esperit o la por haurà paralytitzat l'impuls; amb dos elements n'hi ha prou per començar a jugar i combinar-los; però sí que cal delimitar bé el camp d'acció i imposar-se un ordre.

■ ALGUNS PROCEDIMENTS PEDAGÒGICS

1. Estudi, per separat, del ritme, l'entonació i la lectura

La lectura musical cantada o traduïda instrumentalment exigeix, simultàniament, un triple esforç: identificació dels signes, entonació de cada so dintre del context melòdic i execució rítmica en relació a una pulsació. Una deficiència en qualsevol d'aquests tres aspectes paralitza l'evolució dels altres. Per això, sobretot al començament, es treballarà cada aspecte separatament: estudi del ritme, començant per l'experimentació física; correcció en l'entonació, començant per les relacions més espontànies de les cantarelles infantils; i descobriment dels signes com a traducció d'una realitat sonora.

Així, la descoberta i el desenvolupament dels automatismes i la retenció memorística tan necessaris per a la fluïdesa de la lectura i de la tècnica instrumental han de ser no pas una finalitat, sinó la conseqüència de la correcta comprensió dels signes que configuren la realitat sonora i de llur naturalesa.

2. Utilització de la pentatonía com a primer pas en l'estudi de les relacions melòdiques

La pentatonía, degut a la netedat amb què apareixen les relacions melòdiques, facilita enormement l'assimilació dels intervals fonamentals dintre d'un espectre sonor no dominat encara per lligams tonals i, per tant, obert, per una banda, a ser ampliat cap a un sistema tonal i, per l'altra, cap a un camp de relacions tonals lliures.



Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Juny 1988

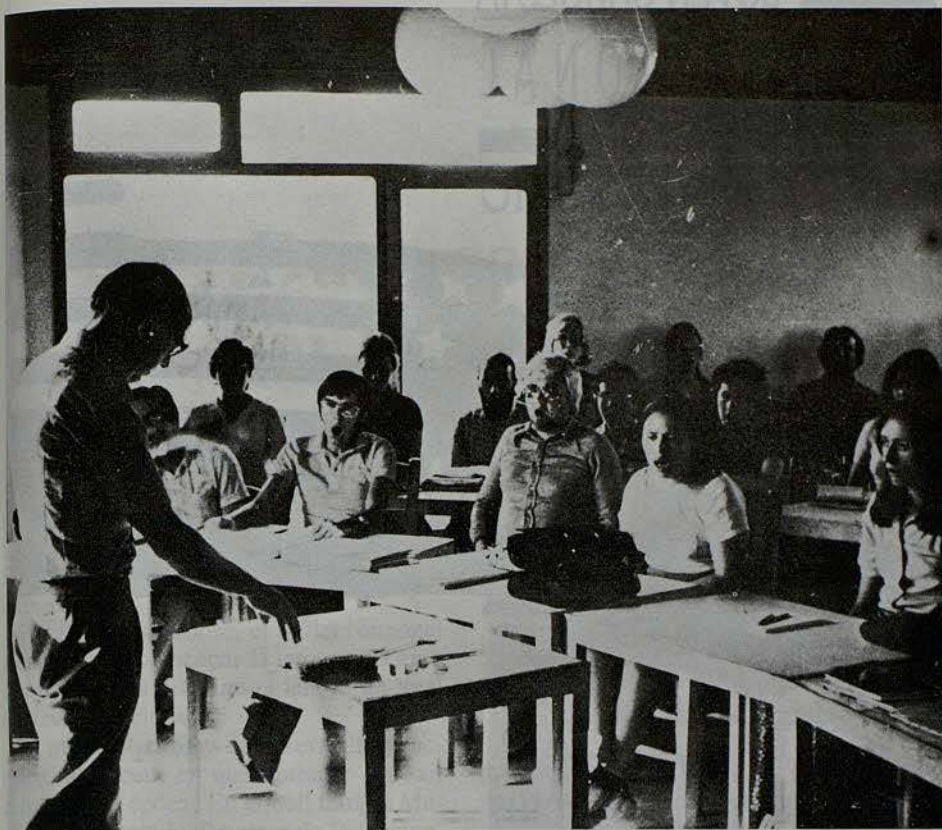
La pentatonía facilita l'enregistrament mental dels intervals independentment de les seves funcions tonals; per això ha estat redescoberta en la seva doble funció musical i pedagògica, i utilitzada, amb més o menys extensió, per tots els mètodes moderns d'educació musical.

La cançó tradicional catalana, tot i que està molt allunyada de la pentatonía, ha conservat en moltes cantarelles infantils un substrat pentatònic que permet extreure'n els primers engranatges, tot seguint l'ordre lògic d'adquisició dels sons.

3. Utilització del solfeig absolut i de la solmització o solfeig relatiu

El solfeig relatiu —tenint en compte l'ordre de tons i semitons de l'escala utilitzada, no la seva entonació absoluta—, facilita no solament la fixació de l'entonació melòdica, sinó també l'adquisició del sentit tonal i la comprensió de la modulació i de les funcions harmòniques. La correcta combinació del solfeig relatiu i del solfeig absolut és una ajuda molt important a l'hora d'estudiar l'evolució del llenguatge musical des de Guido d'Arezzo i les formulacions modals, cap a la tonalitat, el cromatisme i la disgregació tonal moderna.

El valor de la solmització com a eina d'assimilació del llenguatge musical ha estat recentment reivindicada pel musicòleg francès Jacques Chailley.



Conseqüència lògica de la solmització és la pràctica de la «lectura en posicions» i el transport a qualsevol de les alçades absolutes del nostre diapasó convencional.

ALGUNS RECURSOS DIDÀCTICS

4. Polirítmica i polifonia

El domini del factor temps, especificat en el ritme, i de l'espai sonor, especificat en la melodia-harmonia, exigeix de començar molt aviat el treball de la polirítmia i la polifonia.

En el cas del ritme, la pràctica d'obstinats acompanyant una cançó, al començament, i de polirítmies més complicades després, alhora que asseguren la precisió i enriqueixen l'estètica, exerciten uns mecanismes molt útils per a la tècnica instrumental.

D'una manera semblant, l'entonació per relacions harmòniques afina l'oïda d'una manera que difícilment s'aconseguiria amb la simple relació melòdica, alhora que fa descobrir una nova dimensió musical i prepara per a la comprensió del fet harmònic i contrapuntístic.

5. Els dictats

No només com a mitjà de comprovació, sinó també com a eina d'aprenentatge. Cal practicar la rapidesa de captació i la retenció de les unitats i frases musicals, no sols la identificació dels elements un per un. Reconeixement del pes de cada grau, així com també dels acords i de les inversions, dintre d'una tonalitat; reconeixement dels intervals, melòdics i harmònics, per ells mateixos, fora d'un context tonal. Dictat acordal i polifònic.

El Mètode Ireneu Segarra incorpora, amb algunes variants, tota una sèrie de recursos pedagògics que, encara que no són

tots essencials ni característics d'una manera de fer, constitueixen ajuts importants, sobretot en els primers passos de l'aprenentatge.

Molts són comuns a altres mètodes i molts tenen ja alguns segles d'existència.

- Pràctica de la pulsació abans de passar al compàs per a una major precisió.
- Sil·labes rítmiques que ajuden a identificar les figures rítmiques i a precisar-ne la durada.
- Obstinat com a primer pas de la polirítmia.
- Cadenes rítmiques i melòdiques que afavoreixen la precisió i l'audició interior.
- Cartells rítmics i melòdics per a la pràctica de la lectura de «paraules musicals» i la memorització, etc.
- La imitació i el reconeixement com a pas previ i ajut per a la lectura i el dictat.
- Fonomímia o signes manuals que indiquen les notes (bona entonació, audició interior, polifonia, preparació a la modulació, etc.).
- Escripció amb inicials i ritme com a pas previ a la col·locació de les notes en el pentagrama.
- «Armari de les notes» o inventari del material melòdic après.
- «Pentagrama de paret» per a la pràctica de la lectura en posicions.
- «Pentagrama de taula» per a la pràctica de la lectura i escriptura en posicions, dictats, composició, etc.
- Denominacions especials (fad, sib) per a les notes alterades.

L'Escola de Pedagogia Musical té tot l'interès a col·laborar decididament en la tasca urgent d'ordenar i d'impulsar l'ensenyament de la música a tots els nivells educatius de la nostra societat.

Des de la seva creació, ara fa quinze anys, ha pres part en tots els treballs que s'han endegat al voltant del fet musical — des de l'àmbit de Música del Congrés de Cultura Catalana fins als cursets organitzats pel Departament d'Ensenyament i la Universitat Politècnica de Catalunya —, i sobretot ha fet la seva aportació constant amb l'oferta de cursos i cursets de formació de pedagogs musicals.

Això fa que, en aquests moments, tenim un actiu: d'uns dos mil alumnes que han rebut els nostres ensenyaments; d'una xarxa d'una trentena d'Escoles de Música i Conservatoris que se serveixen totalment o parcial del Mètode Ireneu Segarra; i d'un nombre d'uns dos-cents mil infants que es beneficien del Mètode, entre el Parvulari i l'Ensenyament General Bàsic.

Aquesta és, doncs, la nostra contribució al redreçament musical del país, la qual posem al servei de tota la comunitat catalana tot fent nostra la frase del gran pedagog val·lesà Manuel Borgunyó: «La cultura d'un país està en relació directa amb la qualitat de la música que fa i escolta».

Joan Casals i Clotet

 **JOVEN ORQUESTA
NACIONAL**
D E E S P A Ñ A
QUINTO ANIVERSARIO
1983 - 1988

*¡¡ Ven con nosotros
a Estados Unidos!!*

**... y comparte
nuevos proyectos**

CICLO:

¡DESCUBRE LOS NOMBRES!

promoción de jóvenes músicos

SERIE: Auditorio Nacional (Producción Joven Orquesta Nacional),

SERIE: Teatro María Guerrero (Coproducción con el Centro Dramático Nacional)

**PROGRAMAS
STRAVINSKY**

Las Bodas
La Consagración de la Primavera
La Historia del Soldado
Sinfonía de Salmos...

INTRODUCCION AL MUNDO DE WAGNER

Producción "El Oro del Rhin" (en versión concierto)

¿cómo acceder?

Mediante pruebas de admisión

¿cuándo? del 23 al 26 de Enero 1989

INFORMATE

Dirigiéndote a:

Joven Orquesta Nacional de España

Auditorio Nacional

Príncipe de Vergara, 136

28002 MADRID.

Con el patrocinio de *Compañía Coca-Cola de España, S.A.*

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Dues companyies de ballet en la temporada del Liceu

Aquest any, la temporada del Liceu, inaugurada més aviat que altres anys, inclou l'actuació de dues companyies de dansa: el Ballet Nacional d'Espanya i el Ballet d'Hamburg.

El dia 1 de setembre, el Ballet Nacional d'Espanya va començar la temporada amb dos programes diferents, i fent-hi un total de deu actuacions.

Fa més de tres anys de la seva última actuació al Liceu, en què obtingué un èxit dels que fan època. En aquell temps, Maria de Àvila era la directora de la Companyia, i Manuela Vargas hi figurava com a artista invitada. Ara, cap de les dues no hi és. Maria de Àvila ha estat substituïda per José Antonio; y la sevillana Merche Esmeralda, ocupa el lloc d'artista invitada.

José Antonio ha viscut el procés de la Companyia de molt a prop. Quan el Ballet Nacional es va fundar, l'any 78, sota la direcció d'Antonio Gades, ell ja hi figurava com a primer ballarí; posteriorment, després d'una absència d'uns anys, i sol·licitat per Maria de Àvila, va fer unes coreografies per a la Companyia i s'incorporà de nou al Ballet Nacional, el 1985, com a ballarí estrella. I el desembre d'aquest any fou nomenat ajudant de direcció, càrrec que desenvolupà fins l'any 1986, quan Maria de Àvila va dimitir i ell n'ocupà el lloc, que compaginà amb el de ballarí estrella de la Companyia.

Fent un balanç de l'actuació del Ballet Nacional al Liceu, cal remarcar com a negatiu que el repertori de la Companyia cau massa en la tendència flamenco-andalusa, i oblida incloure mostres més diverses del folklore espanyol, amb tota la riquesa que aquest comporta. I el fet que la música fos enregistrada, excepte la de *Flamenco*, també fou desafortunat.

Com a positiu, cal esmentar tots els ballarins de la Companyia, que hi fan un treball molt professional i exacte.

Just un mes més tard, el Ballet d'Hamburg va fer la primera actuació amb la interpretació de *El Trencanous* que, juntament amb *Artus Sage* i la *Tercera Simfonia*, de Mahler, han estat les obres representades per aquesta Companyia alemanya al Liceu.

El Ballet d'Hamburg pertany al grup de companyies que tenen un segell propi: el



Ballet Los Tarantos

segell que els dona la personalitat de John Neumeier, el seu director artístic.

Neumeier és un home americà que ha desenvolupat la seva carrera a Europa, molt marcat per la influència rebuda de John Cranko, de qui ha admirat l'estructura coreogràfica en els passos a dos.

Des del 1973, Neumeier és el director artístic del Ballet d'Hamburg, moment aquest en què la Companyia encetà un camí que l'ha portat a ser una de les companyies més prestigioses de dansa.

Neumeier es revela com a un coreògraf terriblement dotat, amb un fascinant sentit teatral i musical, alhora que sap regenerar la dansa clàssica.

El fet més important, per a aquest coreògraf, és la part humana que hi ha en cada una de les seves obres i l'interès que té a mostrar els valors, no només els exteriors, sinó també els interiors de cada un dels seus ballarins.

Un altre punt característic d'aquest coreògraf és la necessitat que sent de desenvolupar la pròpia visió d'uns ballets que ja són part històrica dins el món de la dansa; són exemples: *L'Ocell de Foc*, *La Consagració de la Primavera* i *Variacions de Pe-*

truixka, de Stravinsky; *Romeo i Julieta*, de Prokofiev; *Daphnis et Chloe*, de Ravel; *Il·lusió sobre el Llac dels Cignes* i *Trencanous*, de Txaiovski, aquesta última representada al Liceu.

En *Trencanous*, Neumeier ha canviat l'ambient on es desenvolupa originalment l'acció (els dies de Nadal), i l'ha situat en l'aniversari de Maria, la protagonista. Un dels motius d'aquest canvi és la importància que té, per a Neumeier, l'edat dels dotze anys. Per al coreògraf, significa l'adéu a la infantesa i el començament d'una adolescència plena d'il·lusions. La il·lusió de la protagonista és el Teatre, el Ballet i de tot allò que ho envolta.

En aquesta obra, el coreògraf ha volgut retre homenatge al Ballet i a Màrius Petipa.

Artus Sage ha estat representada en una nova versió basada en l'original, del mateix Neumeier. En aquesta nova versió, si bé hi ha algun canvi, com és el concepte de convertir Merli en un mag per comptes de ser el diable de la primera versió, Neumeier ha mantingut la personalitat i les característiques dels personatges.

El coreògraf ha dibuixat un Rei Artur, fundador de l'Orde dels Cavallers de la Taula Rodona, com un heroi excepcional, destinat a influenciar i conduir els personatges que l'envolten; però que, com a ésser humà que és, i per les seves flaqueces, se sent abatut i humiliat, i fracassa en les seves idealistes intencions.

Coreografiar la *Tercera Simfonia* de Mahler, ha estat un dels reptes més ambiciosos de Neumeier. I més si es té en compte que presenta tots sis moviments simfònics, la duració dels quals és de quasi dues hores. El coreògraf, inspirat totalment pel tema musical, aborda de manera abstracta la recerca d'un ideal que mai no ha saciat l'home. El títol del sisè quadre «Allò que l'amor m'ha dit» és original del mateix Mahler, mentre que Neumeier escollí els de la resta: «L'ahir», «L'estiu», «La tardor», «La nit», i «L'àngel», segons la pròpia visió, i hi aconseguí una obra plena de lirisme, nostàlgia i ingenuïtat.

El Llibre Vermell de Xavier Benguerel

L'estrena d'aquesta nova obra de Benguerel al Liceu exigeix declarar, d'antuvi, que s'ha refermat aquest inici d'un possible hàbit de programació de la producció autòctona i concretament en unes dates no gens desavinents per a aquesta tasca en concret. L'orquestra i els cors del Teatre retornen a la tasca activa lliures encara de la natural saturació que es va produint cap a les darreries del curs, i el públic sorgeix també d'unes vacances il·lusionat i amb ganes d'exercir la seva participació. Si hi ha una insinuació de segregació enfront d'una temporada que en realitat hauria d'inserir normalment la nova producció entre les dates més «regulars», entre un Wagner i un Puccini de torn, aquest nou hàbit, que cal al·limentar institucionalitzar, mostra tots aquells avantatges que apuntem. Fins i tot cal estudiar amb cura, en restablir la nova versió del Festival Internacional de Música de Barcelona, la inclusió d'aquestes produccions liceístiques de pretemporada en el seu marc. Penso que qualsevol fórmula del Festival no pot ignorar mai les possibilitats o l'alternativa de l'òpera i del Liceu. Cal, només, trobar la fórmula adequada de col·laboració que hauria de resultar beneficiosa per a tothom.

El fet és que el públic ha respost molt satisfactòriament a la convocatòria d'enguany i no ha pogut restar gens decebut per la producció de Benguerel. La reacció que vam poder copsar fou molt positiva i sobretot ben assenyada respecte del que s'esperava del compositor. Tothom en reconeixia els indubtables mereixements, com també les dificultats inherents als aspectes menys reeixits, amb un saldo absolutament optimista. Tal com s'esdevingué en fets precedents, «mereixia la pena».

Benguerel ha partit d'una idea motriu encertada i magnífica, la de la glossa del *Llibre Vermell*, monument musical de possibilitats que no en va han estat objecte d'aproximació per tants compositors catalans de tots els temps. Ara ha intentat una mena de suma musical, un espectacle total



al seu entorn, totalment plausible. Era una tasca que plantejava, més que un repte professional, una decisió estètica prèvia. Diguem-ho tot seguit, perquè això no sé si es va fer prou explícit al gran públic. El món estètic del llibre montserratí havia de pressionar fortament sobre la concepció general de l'obra de Benguerel. L'alternativa més probable, que estic segur que ell mateix degué plantejar-se, era la d'incidir en una fórmula que seguís l'univers d'Orff. Aquest autor, tan blasmat, va assolir no obstant una fórmula màgica que el va elevar, amb els seus *Carmina* medievalistes, a la categoria de compositor de primera fila. Era potser un encàrrec a fer al propi Orff el 1940. Ara, això no és ja possible ni factible i, per tant, Benguerel es va decidir segurament per l'altra via, que, en canvi, presentava un altre repte: el de la inevitable hibridació estètica. Tot el progra-

ma d'aquesta glossa operística i la seva estructura interna ens demostra com en degué ésser conscient i com es va esforçar a paliar-ne tots els angles morts difícilment obviats. Diem que la composició d'aquest *Llibre* reclamava un fort grau d'hibridació perquè, a un text original típicament modal, amb el seu univers sonor característic, s'hi enfrontava un compositor de ja llarga escola dodecatònica. El sistema modal, previ a la tonalitat clàssica, és segurament en flagrant contradicció amb l'ultracromatisme dels dotze sons. I per molt que Benguerel hagi abjurat, sobretot aquí, d'aquesta dogmàtica, la incompatibilitat sembla manifestada. I malgrat tot, el compositor va decidir-se per una producció que afronta sense reserves aquesta fórmula de la interpolació de plans estètics distints, amb un resultat que és en si mateix tota una tesi estètica fins i tot innovadora. Per què no és



possible aquesta intercalació de plans estilístics distints i, com dèiem, fins i tot contradictoris? Perquè el que no es pot admetre mai és el «pastís» grotesc i irreverent; sí, en canvi, la contraposició respectuosa, que és la que aquí s'intenta. Es podria estar discutint fins a l'infinit entorn a la correcció del terme «glossa» emprat per Benguerel. No tant respecte a assolir un autèntic clima operístic, quant al fet que la seva música generi genuïnes glosses, diferències, és a dir variacions pròpiament dites; però la fórmula emprada és atractiva, original i digna d'estudi.

Tres són els plans estètics que ens proposa, com a mínim, la partitura aïlladament considerada. Primer, el material original encomanat a l'Escolania de Montserrat i al Cor del Liceu, amb un lògic major protagonisme de la primera. És una possibilitat única, la de poder emprar la formació «original», la que per tradició ha seguit oferint la versió autèntica més absoluta d'unes partitures bellíssimes. La interpretació de l'Escolania és sempre la d'aquelles veus blanques, d'afinació prodigiosa, obligades ací, fins i tot, a uns majors contrastos dinàmics als que està acostumada. El segon pla, el de la glossa immediata, pròxima, és res-

pectuosa i segurament encara tímida, per por de caure en una definició estètica massa declarada. Però la presència de l'Esbart Dansaire de Rubí, amb el precedent de la coreografia ja existent, obligava a no excedir-se en aquest segon pla, que havia de restar absolutament respectuós amb aquella obra prèvia.

En canvi el tercer pla, el coreogràfic a cura de la Companyia de Guillermina Coll, es el més original, el més benguerelià de tot l'espectacle. És difícil de dir quin sigui el seu grau d'originalitat total o de vinculació «diferencial» amb el material original del *Llibre*; però, considerat aïlladament, no es pot negar que constitueix una de les partitures més reeixides del compositor. Potser hi planeja un cert eclecticisme, un cert grau d'academicisme actual, tal com passa amb la coreografia de Guillermina Coll. Però l'encert global, l'actualitat i la vigència de l'espectacle en si, són incontestables.

És, doncs, allò que suggeríem d'antuvi: un espectacle teatral, més o menys operístic, però plausible i ben resolt, tot fent compatibles uns plans de difícil amalgama. Potser, per a la seva validesa enllà de la nostra terra, podria restar reduït només a les dues primeres seccions, amb un replantejament total

de la seva concepció global; però això ens sembla que obligaria igualment a una revisió a fons de la mateixa realització de l'Esbart.

La part que ens sembla d'obligada revisió es la participació dels solistes vocals que, llevat una intervenció de la mezzosoprano, estan obligats a unes línies melòdiques tenses que continuen inserides en el llenguatge dodecatònic. I això ja se sap que exigeix tot un altre context sonor i, fins i tot, teatral. Però, és clar: una «glossa operística» imposava aquesta mínima servitud que Benguerel va deixar, no obstant, plantejada només a «nivell» del pur oratori. És, doncs, l'únic aspecte amb el qual no ens podem mostrar amb entusiasme.

Una gran direcció d'Antoni Ros-Marbà va fer possible aquesta gran amalgama de components, molt més difícil del que potser va semblar a alguns assistents menys imposats en els problemes tècnics. Raquel Pierotti i Eduard Giménez van resoldre les seves respectives dificultats esmentades. Quant a l'escenografia, Josep Maria Espada va resoldre satisfactòriament una idea vasta d'un gran llibre mòbil, misteriós i arcà, que reeixia al repte de la reiteració gairebé inevitable.

Josep Casanovas

RETRAT

La joventut de l'octogenari Nicanor Zabaleta

En el món, dir Nicanor Zabaleta és associar immediatament un nom a un instrument: l'arpa. L'octogenari músic basc, malgrat els seus ben complerts seixanta anys de carrer, de moment no pensa retirar-se. Ben altrament, com si es trobés en els inicis, allò que més el preocupa ara és fer coses noves i incrementar un repertori que, lògicament, ja és molt extens. Pot ser que la inèrcia del mite tingui les seves servituds. O potser és veritat que arriba a produir-se una tal interdependència, entre intèrpret i instrument, que la ruptura entre un i altre només seria traumàtica. Sigui com sigui, el fet cert és que Zabaleta va oferir a Barcelona, el mes de maig passat, el *Concert per a flauta i arpa*, de Mozart, dins del cicle Mozartiana, amb el mateix entusiasme de sempre. I va afirmar trobar-se perfectament, tan físicament com pel que fa al seu ànim artístic i professional.

—Vostè na néixer el 7 de gener del 1907. Per tant, té 81 anys ben complerts. Quants, de carrera?

—*Si per carrera s'entén des que un comença a guanyar-se la vida d'una manera o altra, doncs ja son més de seixanta: als 21 anys vaig començar a guanyar-me la vida amb l'arpa.*

—En aquestes alçades, sent algun tipus de cansament, físic o psíquic?

—*Honestament, no. Ni físic, perquè em trobo perfectament bé de salut, ni psíquic, ja que tinc més il·lusió que mai per iniciar nous treballs, tenir més obres a preparar, recerques, combinacions noves, etcètera. Per tant, en l'aspecte estètic, em sento tan fresc de ment com podia estar quan tenia vint anys.*

—Veu, al seu horitzó, la retirada artística propera, o encara no?

—*Encara no. Pot ser una cosa sobtada, és clar; perquè, a la meua edat, hom no sap què pot passar l'endemà. Però, a part d'això, no veig perspectiva perquè acabi ràpidament. Em sento molt bé físicament, com he dit; les articulacions dels dits, les tinc perfectament soltes; no sento ni la més mínima ombra de reumatisme... Bé! Absolutament, cap dificultat! Per tant, no sé quant temps duraré: dos, tres, cinc anys... No; no ho tinc planejat!*

—En el seu cas, no sembla haver caigut



mai en la rutina, malgrat la seva dilatada carrera.

—*L'artista autèntic no cau mai en la rutina. Ben altrament, va a la recerca de nous horitzons, de noves fórmules i maneres d'orientar-se en la música, de com resoldre contínuament els problemes que es presenten en la interpretació... Sobretot, pel que fa a la qualitat del so, que crec que és un dels aspectes fonamentals en qualsevol instrument i en la veu. Partim del fet que l'articulació està ben establerta i que, la tècnica, ja està resolta; però hi ha aspectes, com el del so, que no tenen fi. És la mateixa cosa que en el fraseig de la música, la interpretació...*

—La tècnica, ha evolucionat o, essencialment, continua essent la mateixa?

—*Crec que està evolucionant; gràcies, principalment, als diferents concursos internacionals d'arpa que tenen lloc a diverses parts del món, el nivell dels arpistes ha augmentat moltíssim. Però aquest punt encara és molt complex; perquè la tècnica de l'arpa no s'ha resolt del tot. Jo assumeixo i practico un tipus de tècnica que, diria, sóc l'únic a emprar. Sobretot, pel que fa a determinats aspectes de l'articulació i de la netedat, que un hom ha de procurar resoldre en qualsevol instrument. Això no impedeix que les noves generacions, mirant una mica allò que jo he aconseguit, tinguin tendència a apropar-s'hi.*

—Creu que ha creat una escola? Que hi ha una escola Zabaleta?

—*No pas exactament una escola Zaba-*

leta, ja que no tinc temps per a ensenyar. Només ho he fet durant quatre estius a Siena, fa 25 anys; dos cursos consecutius a Granada, fa vuit anys; i, per primera vegada a Santiago de Compostela, durant 17 dies. Però sí que acostumo a aconsellar, pel que fa a la interpretació.

—En aquest aspecte, pot parlar-se d'un estil Zabaleta?

—No, no! A la música, no hi ha un estil d'interpretació de cap arpista. Cal ser musical, respectar els plantejaments que ja ha fet el compositor i tenir una sensibilitat pròpia; és quelcom que no s'adquireix ni es pot ensenyar. Cal una sensibilitat per a l'àmplia gamma del color en la frase; tota una corba que cal sentir...

—Això ens porta a l'eterna pregunta: l'artista, neix o es fa?

—Ambdues coses. Encara que, en major grau, es fa. Perquè és absolutament necessari treballar amb serietat, amb perseverança, amb una constància sense fi. Encara que, és clar, també hi cal una base. Conec alguns casos de persones que han volgut ser arpistes desesperadament, que s'han matat treballant cada dia, però que no hi tenen cap disposició, cap facilitat. I, aleshores, no hi ha res a fer. Per tant, quelcom s'ha de portar a dins, per naturalesa. És absolutament necessari. I a més, hi intervé el factor articulació: hi ha mans més soltes que no pas altres, que tenen més o menys torpor...

—S'ha dit que, després de tants anys de carrera, continua pensant a incorporar noves obres al seu repertori...

—Sí senyor, sí! Ara, recentment, acabo de fer el Concerto, de Montsalvatge, una obra estupenda, d'un home que en principi dubtava sobre si escriure o no per a l'arpa. Jo li havia parlat d'aquesta possibilitat fa més de 25 anys. Fins que li va arribar l'encàrrec de l'Orquestra Nacional per escriure'n un concert i vam tenir ocasió de veure'ns. Li vaig explicar el mecanisme de l'instrument i ho va comprendre de seguida. Vam treballar junts i ha escrit un concert estupend: per tocar-lo a qualsevol part del món! Ja l'he interpretat a Washington, a Munic, a Madrid... Per tant, sempre estic amb ànim de fer coses noves. Ara penso muntar una obra interessant, molt agradable, que ja vaig treballar fa moltíssims anys, la Fantasia andalusa (de Salvador Baccarisse) per a arpa i orquestra, que encara no he estrenat a Espanya. A diversos països d'Amèrica Llatina, l'he feta amb Celi-bidache.

—Es partidari de les obres escrites directament per a arpa, o bé de les transcripcions?

—Si és possible, de les obres escrites per a arpa: donen més pes i més categoria a l'instrument. No sóc contrari a les transcripcions, a condició que es respectin les idees i l'orientació estètica del compositor en escriure l'obra per a un altre instrument. Pensi que gairebé tots els grans composi-

tors que han existit en la història de la música han fet transcripcions o n'han estat partidaris. Sempre se cita el cas de Bach. Però en solen oblidar moltíssims altres. Per exemple, Beethoven, Mozart, Schönberg, Ravel... Però, tornant al principi de la seva pregunta, prefereixo que els compositors escriguin directament per a l'arpa; perquè, aleshores, ja pensen en les possibilitats pròpies de l'instrument, en les seves característiques.



—Vostè també n'ha fetes, de transcripcions...

—Més aviat allò que he fet són transposicions. O sigui, una equivalència a allò que seria tocar al piano obres escrites per a clavecí. Així, en passar les obres del clavecí a l'arpa, canvia el color instrumental; però tota la resta queda igual. En realitat, no m'agrada fer transcripcions, arranjaments.

—Ha tingut, alguna vegada, la temptació de la composició?

—Tots hi hem passat, per això. Tots els músics senten aquesta temptació, alguna vegada. Dissortadament, jo no tinc cap mena de talent, no tinc gens d'esperit crea-

dor, i me'n vaig adonar de seguida. I, com que no tinc aquesta facilitat, no hi vaig insistir més. Perquè, a la meua època d'estudiant, a París, havia compost alguns preludis per a piano.

—L'interpret, és un simple transmissor, o és un recreador?

—Jo dic que l'interpret és com un prisma, a través del qual passa la llum amb diverses facetes i diversos colors. Segons l'interpret, aquest prisma canvia de posició, de posició, i dóna altres colors, altres reflexos. Ser interpret, crec que és un art secundari; no li atorgo una major importància. La veritable força rau en el creador; aquest és l'element bàsic. Els interprets som com els orfegues: tenim una facilitat per a una cosa, quelcom intuïtiu, mecànic...; ho repeteixo, ho considero un art secundari.

—Secundari, però imprescindible. Perquè, sense interpret, no hi ha obra.

—Exactament. Perquè, vostè treu aquest prisma, i la llum ja no es reflecteix en cap costat. Ens quedem sense colors: allò que queda, és amorf.

—Retrocedim en el temps. Per què va començar a tocar l'arpa?

—Vaig estudiar l'arpa des que era un vailet, sense pensar mai a ser un professional, un músic. Als vuit anys, va caure una arpa a les meves mans, allí, a Sant Sebastià, en un període en què el Casino tenia molta fama arreu d'Europa, i hi venia l'Orquestra Simfònica de Madrid, dirigida per Fernández Arbós. L'arpista era professora del Conservatori de Madrid, donya Vicenta Tormo de Calvo. I els tres o quatre estius, dels vuit als dotze anys, vaig fer classes amb aquesta senyora, a Sant Sebastià. Segons que sembla, jo hi tenia una gran facilitat, perquè només als tretze anys ja em vaig examinar a Madrid (com a lliure) de tots els cursos d'arpa i de tots els estudis musicals, i els vaig aprovar. Fou el mes de setembre. Per cert, que vaig ser a Barcelona, aquell mateix any, els mesos de juliol, agost i setembre, al Col·legi dels Salesians, per preparar l'examen de Madrid. Un cosí germà meu era rector d'una secció d'aquest col·legi. Com que donya Vicenta també tenia familiars a Barcelona, va venir aquí, i ho vaig aprofitar per estudiar. Però, ni així i tot, jo no pensava a ser músic. Em vaig graduar de Comerç, al col·legi de Lacaroz, a Navarra. Vaig pensar que hauria de treballar en una oficina, en un banc, en una indústria o en qualsevol altre lloc semblant, i que això no m'agradava. Aleshores vaig prendre'm la música seriosament i vaig anar a París. Allà vaig estudiar-hi i, d'aquesta manera, va començar tot.

—I com va continuar?

—De París, vaig tornar a Espanya, a Madrid, a fer el servei militar (al Cos de Telègrafs, a El Pardo). Gràcies a una influència, vaig aconseguir que m'acceptessin a aquest regiment, ja que anava a que-

dar vacant la plaça de professor d'arpa al Conservatori de Madrid, perquè donya Vicenta es jubilava. I vaig pensar en la possibilitat de poder guanyar la plaça. Aleshores, ser professor al Conservatori de Madrid era el nivell més alt que es podia aconseguir a Espanya. Tenia 21 anys, jo. I així fou com, després, vaig començar a fer alguns petits concerts. I em vaig adonar que m'agradava molt, i que em dedicaven crítiques magnífiques. I això fou el fet que em llançà definitivament.

—Però no tot va ser bufar i fer ampolles...

—És clar; perquè el problema era que no hi havia el precedent de cap concertista d'arpa. Per tant, les resistències van ser enormes en tots els aspectes. Fins i tot, entre els músics, directors, societats de concerts, etcètera. Per tant, me'n vaig anar als Estats Units de Nord-amèrica, quan tenia 27 anys, pensant que allà la cosa seria més fàcil. Però m'equivocava: els prejudicis respecte de l'arpa encara hi eren més grans, perquè tampoc ningú no havia fet mai una carrera de concertista amb aquest instrument. Per tant, els inicis van ser de lluita, a base de constància i perseverança.

—I on fou, en realitat, la seva presentació com a concertista d'arpa?

—La presentació, la vaig fer en magnífiques condicions. Abans de marxar als Estats Units de Nord-amèrica, havia tingut l'oportunitat de ser presentat a José Iturbi, a Madrid, amb motiu d'un concert que ell hi dirigí. Algú li va dir que hi havia un jove que pensava anar als Estats Units de Nord-amèrica i aleshores Iturbi em va demanar que li truqués quan arribés a Nova York. Recordo que vaig desembarcar a Nova York un dissabte i, l'endemà, diumenge, me'n vaig anar a l'hotel on vivia Iturbi, al carrer 57. Afortunadament, hi era. Era el moment de l'apogeu del músic als Estats Units de Nord-amèrica, on tenia una popularitat enorme. Em va acollir cordialíssimament. I haig de dir que em va ajudar moltíssim. Perquè aleshores van venir els concerts al Lewiston Stadium, el juliol del 1934. Jo havia arribat a Nova York, el febrer. Eren concerts a l'aire lliure, on acudien deu o dotze mil persones. Iturbi m'hi va portar a tocar, com a solista. No em va ajudar financerament, perquè em va dir que el pressupost ja estava aprovat, i que hi hauria de tocar gratis. «Doncs, encantat de la vida», li vaig dir, perquè era una oportunitat per a mi. I així va ser! Vaig tenir una acollida magnífica i, sobretot, una crítica boníssima, amb un gran titular al «The New York Times». Uns vint dies més tard, Iturbi dirigia a Filadèlfia, també a l'aire lliure. I em va plantejar el mateix problema: que hi havia d'actuar, sense cobrar ni cinc. Per a mi fou un estímul gran i un impuls fortíssim. I això fou la cosa important.

—Resumint, que vostè ha viscut exclusivament de l'arpa.

—Sí, exclusivament dels concerts. I diguement. Al principi, és clar, amb les lògiques dificultats. Però, després, millor; i finalment, molt bé.

—Cosa que no està malament, ja que hi ha queixes, dient que difícilment se'n viu, de la música...

—Avui, no n'hi ha per tant. Depèn. Actualment, els bons músics viuen bé. Fins i tot els músics d'orquestra, cosa que no passava aleshores. I els solistes, no diguem!

—Reconeix haver comès algun error important, alguna equivocació, en la seva carrera?

—No... no! No en veig cap... Però sí que puc dir que he tingut concerts en els quals he tocat malament, i que van ser importants pel que fa a la projecció; perquè em van frenar una mica la sortida en alguns camps. No es pot ser cent per cent infal·lible. És fàcil de tenir alts i baixos. En aquest sentit, sí que he tingut unes quantes actuacions que m'han afectat, en la meua marxa normal.

—I si tornés a néixer, tornaria a fer això mateix?

—Em sembla que sí; fins i tot, amb tots els alts i baixos que he passat. A més, un jove ha de passar per tot això. Les coses no poden estar resoltes als vint-i-tants anys. No és possible, fora de casos excepcionals o de circumstàncies extramusicals.

—Hi ha hagut alguna persona especial en la seva carrera, a la qual degui quelcom?

—Crec que no. La veritat, pel que fa a l'orientació i desenvolupament de la meua carrera no. Actuacions clau sí que n'hi ha hagudes. Per exemple, els meus dos concerts a la Pro-Arte, de L'Havana, l'any 1935. Perquè en aquell moment de crisi, fins i tot econòmic, a Nova York vaig conèixer una senyora dirigent de la Pro-Arte (que era una de les societats musicals de tot Amèrica) i em va contractar per a oferir dos concerts a la capital cubana. I uns concerts que van ser clau, perquè, ultra l'èxit, em van fer guanyar cinc-cents dòlars, una quantitat elevada (ja que, aleshores, jo vivia a Nova York per un dòlar i mig per dia). Per tant, fou una cosa decisiva per a mi; vaig poder llençar-me i marxar després a Mèxic, on vaig tornar a establir contactes amb l'empresa Daniel Conciertos, que em va fer actuar a tot Amèrica llatina.

—Vostè ha contribuït al desenvolupament de l'arpa com a instrument, sobretot en l'aspecte dels pedals; no és així?

—Bé... Jo li he afegit un pedal; crec que és un perfeccionament molt gran i de gran ajut. O sigui, l'arpa té set pedals, amb els quals es fan els cromatismes. Per aquell que no ho sàpiga, diré que, a l'arpa, les cordes donen les tecles blanques del piano; cada pedal correspon a cadascuna de les notes de l'escala i, mitjançant els pedals, convertim aquestes tecles blanques en negres. Jo hi he afegit un vuitè pedal, perquè m'he adonat que, en tocar l'instrument,

les dotze últimes cordes metàl·liques vibren enormement per simpatia, i aleshores produeixen uns harmònics molt forts, que molesten pel que fa a la netedat de l'execució. Amb el vuitè pedal, aconseguixo controlar aquestes dotze cordes metàl·liques greus, de forma que no vibren gens, la qual cosa em dona un so, sec tot ell, que s'assembla al del clavecí. Jo dic que és un clavecí expressiu, allò que puc fer. Que vull l'arpa tradicional? Aleshores només haig de deixar el vuitè pedal. Aquesta ha estat l'aportació meua a l'instrument. Però, fins ara, no ha estat acceptada la idea. Només uns quants arpistes han intentat apropar-se a mi, i uns altres han intentat construir aquest pedal. Però a la fi, la idea del vuitè pedal, no és acceptada universalment. Per què? No ho sé. Alguns consideren que l'arpa ha de ser una ressonància contínua, cosa que per a mi és quelcom antimusical, ja que la música ha de ser nítida i clara.

—Així, vostè ha de viatjar contínuament amb l'arpa...

—Per descomptat, sí! Com si fos una maleta gran. Jo arribo a un aeroport, vaig al mostrador de la línia aèrea, i sempre se m'espanten! Em pregunten què és allò tan gran, i jo els responc que és una maleta gran. I allà va, amb tot l'equipatge: ben protegida dins del seu estoig... i així, ja fa trenta-cinc anys! Així que...

—Aquesta arpa, amb la qual ha tocat a Barcelona, quan fou construïda?

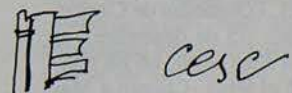
—L'any 1956. Tinc tres arpes, amb el vuitè pedal: les úniques que hi ha al món. El fabricant és alemany. Viu en un poble prop de Munic.

—L'arpa, ha assolit el sostre del seu desenvolupament?

—Jo què sé... Intervenint-hi un factor mecànic, sempre hi és factible un nou desenvolupament. No sé de quina forma. S'estan fent diversos intents; alguns d'ells, molt complicats, i no han resultat bé. L'ideal seria simplificar-lo i abaratir-lo, l'instrument.

—Musicalment parlant, quins avantatges i inconvenients té l'arpa respecte al violí o al piano?

—No hi ha cap instrument perfecte. Ni la mateixa orquestra simfònica, no ho és. Cada instrument té les seves peculiaritats. Els arpistes tenim les nostres limitacions. Per exemple: aconseguir una mà esquerra neta, que sigui percussora, pràcticament no és possible. Tenim els avantatges de la qualitat del so, de l'expressió. Les possibilitats del fraseig també són molt grans; i el color tímbric que s'hi pot produir també és molt apreciable... Crec que no s'han de fer comparacions entre instruments, perquè a cap d'ells no se li poden demanar coses que no pot fer. Cada instrument té les seves limitacions i les seves possibilitats.



AQUÍ

GRAN TEATRE DEL LICEU:
LA «LUCIA» DE DONIZETTI A LUDWIGSHAFEN

Sengles representacions de l'òpera *Lucia di Lammermoor* al Pflzer Theater de Ludwigshafen van significar la primera sortida a l'estranger de la companyia del Teatre del Liceu. Orquestra, Cor i un important conjunt de solistes vocals, així com tot l'aparell escenogràfic van constituir-se en referència significativa del moment vital del nostre teatre operístic, en actuacions que es constituïren en pòrtic d'una mesada cultural espanyola que ha promogut la multinacional química BASF i que, pel que fa a la presència liceística, va comptar amb el suport de la firma automobilística SEAT i del Ministeri Espanyol d'Afers Estrangers.

Uns perllongats aplaudiments van donar fe de la bona acollida que el públic alemany va dispensar a les representacions de la coneguda obra de Donizetti. Aquesta òpera, de melodisme frondós i agraït, va ser objecte

d'un tractament d'acusat continuïtat simfònic pel titular de l'Orquestra del Liceu, Uwe Mund, receptor de molt econòmiques mostres de reconeixement per part del públic.

En tot cas, foren les esplèndides interpretacions de la soprano valenciana Enedina Lloris, en el seu cabdal paper de protagonista, les que van concentrar la satisfacció més generosa del públic alemany, justament lliurat a l'excel·lent tasca de la cantant. Vicenç Sardinero —esplèndid i músic com és habitual— Josep Ruiz, Alfonso Echevarria, Àngels Sarroca i Alfredo Heilbron, tots ells noms ben coneguts, van servir amb excel·lent nivell els seus papers, mentre que un aquí desconegut Rubén Domínguez, en el paper de co-protagonista, va aconseguir complaure visiblement el públic en una versió la característica més destacada de la qual fou la generositat i el lliurament.

LA TEMPORADA DE LA CAIXA
D'ESTALVIS DE TERRASSA

L'Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa ha presentat el programa de les representacions de ballet (Dansa, Temporada 1988/89) i del cicle de concerts, els quals (amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya) se celebraran al Centre Cultural de la Caixa de Terrassa (Rambla d'Egara, 340). En tancar aquesta edició, ja han tingut lloc les dues primeres manifestacions de cadascun d'aquests cicles, amb el Ballet Clàssic Nacional de Caracas i l'Orquestra Simfònica de Ràdio Pequín.

Durant el curs que ha començat actuaran, a més, l'Orquestra de Cambra de Freiburg (3 de novembre), l'Orquestra de Cambra de Munic (15 de desembre), el pianista Joan Moll, en un recital amb el lema «Chopin a Ma-

llorca» (26 de gener), l'Orquestra Ferenc Liszt de Budapest (16 de febrer), l'Ensemble César Franck de Bèlgica (16 de març), els Solistes de Zagreb (20 d'abril), l'Òpera de Cambra de Praga, amb una representació de *El rapte al serrall* de Mozart (18 de maig) i l'Orquestra Filharmònica de Silèsia (1 de juny).

En l'apartat de dansa, són previstes les actuacions de la Lar Lubovitch Dance Company d'EUA (5 i 6 de novembre), Michèle De Mey Danse de Bèlgica (10 i 11 de desembre), el Ballet «Victor Ullate» (14 i 15 de gener), la Rambert Dance Company de Gran Bretanya (11 i 12 de febrer), el Ballet Théâtre Ensemble de Bèlgica (11 i 12 de març), la Toronto Dance Company (29 i 30 d'abril) i la David Parsons Dance Company d'EUA (13 i 14 de maig).

PREMIS MUSICALS CIUTAT DE GIRONA

En el marc del V Curs Internacional d'Interpretació Musical que se celebra cada estiu a Girona, ha tingut lloc enguany la creació dels premis que porten el nom de dues figures il·lustres de la música gironina: «Francesc Civil» i «Xavier Montsalvatge».

Subvencionats per la Caixa de Barcelona amb sengles dotacions de 250.000 pessetes, hom pretén potenciar l'esperit de creativitat dels compositors, per una banda i, per l'altra, afavorir la projecció de la música de la centúria actual.

La resposta fou sorprenentment afalagadora, amb una participació de 44 partitures, per a una formació que podia arribar fins als 4 instruments. El jurat del premi de composició era presidit per Xavier Montsalvatge, i n'eren membres Claude Helffer, Albert Sardà, David Padrós i Carles Guinovart. El premi fou compartit ex-aequo per Agustí Charles per la seva obra *Trio* per a violí, violoncel i piano preparat, i per Francisco Estevez per a *Extrema se tangit*, per a violoncel sol.

Pel que fa al concurs d'Interpretació de Música del Segle XX, Premi «Xavier Montsalvatge», incloïa la interpretació, com una de les peces obligades, d'una composició d'autor català viu, fet amb el qual es pretenia atreure l'atenció de l'interpret sobre la creació musical en el nostre país, oferint-li l'oportunitat d'incidir en la música viva i d'assimilar riqueses d'un repertori massa desconegut. Hom va constatar un elevat nivell en els cinc participants. El jurat, així mateix presidit per Xavier Montsalvatge, el composaven Claude Helffer, Emmanuel Ferrer, David Padrós i Gilda Oswald. El premi també s'atorgà ex-aequo a Nicasio Gradaille, de La Corunya, i a Marcelino López, professor del Conservatori de Madrid. El ceilandès John Salomons va guanyar el premi atorgat per l'Associació Catalana de Compositors, i l'italià Pietro di Maria va aconseguir un premi de 30.000 pessetes, donat per Luiz de Moura, per la seva magnífica interpretació de *Sonatina pour Ivette*, de Montsalvatge.

ACTIVITATS DE LA CORAL CÀRMINA

La Coral Càrmina ha estat invitada per l'Orquestra Nacional de España, al concert inaugural de l'Auditori de Madrid, per interpretar l'obra *L'Atlàntida*, de Manuel de Falla, sobre un text de Jacint Verdaguer.

El concert inaugural tingué lloc el dia 21 d'octubre, al nou auditori situat al carrer Príncep de Vergara de Madrid, i comptà amb la participació de l'Orquestra Nacional de España, sota la direcció de Jesús López Cobos, la Coral Càrmina, l'Orfeó Donostiarra, el Coro Nacional i els solistes Montserrat Caballé, Teresa Berganza i Vicente Sardinero.

L'endemà, el dissabte dia 22, a la mateixa hora que el dia anterior, la Coral Càrmina, acompanyada per l'Orquestra Nacional de España, i també sota la direcció de Jesús López Cobos, oferí en el mateix recinte, la *Missa de la Coronació*, K. 317 de Wolfgang Amadeus Mozart.

Aquest nou auditori, dissenyat per l'arquitecte García de Paredes, passarà a ser el centre musical que substituirà el Teatro Real que a partir d'ara romanà tancat temporalment, i més endavant s'obrirà exclusivament com a teatre d'òpera.

De fet, amb aquests dos concerts al nou auditori de Madrid, la Coral Càrmina ha iniciat la seva nova etapa sota la direcció de Josep Pons, que treballa amb l'esmentat Cor des del mes de juny proppassat. Un cop finalitzats aquests dos concerts, començaran a preparar un programa de música coral a cappella que abarca del Romanticisme fins el Postromanticisme. Aquests nous concerts s'oferiran a partir del mes de febrer de 1989. A més, com a cor col·laborador de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, iniciarà la preparació dels dos concerts que ha d'interpretar amb l'esmentada Orquestra durant aquest curs.

D'AHIR • DEMÀ • ARA • ABANS D'AHIR • DEMÀ

PREMIS DEL II CONCURS GERMANS CLARET
PER A INSTRUMENTS DE CORDA
I MÚSICA DE CAMBRA

El passat 25 de setembre hi hagué el concert final i el lliurament de premis del II Concurs Germans Claret, per a Instruments de Corda i Música de Cambra de Catalunya, a l'auditori de l'Esbart Sant Cugat.

Els guanyadors en les diferents categories van ser:

Violí grup A (infantil). *Primer premi:* desert; *Segon Premi, ex-aequo:* Susanna Biosca i Manuel Porta.

Violí grup B (juniors). *Primer premi:* desert; *Segon premi:* Adriana Alcaide; *Accèsit:* Isabel Moray.

Violoncel grup A (infantil). *Primer premi:* desert; *Segon premi:* Marc Galobardes; *Accèsit:* Joan Antoni Pich.

Violoncel grup B (senior): *Primer premi:* Romain Boyer; *Segon premi:* Zsolt Tottzer.

El jurat d'aquest II Concurs estava compost per Maria de Macedo (violoncel·lista), Evelio Tiele (violinista), Josep Farré (director del Conservatori Municipal de Sant Cugat del Vallès), Gerard Claret (violinista) i Lluís Claret (violoncel·lista).

A l'acte de lliurament de premis van assistir, entre d'altres personalitats: Lluís Serrahima del Departament de Cultura de la Generalitat; Josep Ma. Vila, Secretari General de la Direcció General de la Joventut de la Generalitat; i l'alcalde de Sant Cugat, Joan Aymerich.

NOTICIARI DE
L'ORFEÓ CATALÀ

Immediatament després del mes d'agost, i havent reposat de l'esforç que representà l'estudi i la interpretació del *Requiem*, de Franz von Suppé a Montpeller i a Carcasona, i dels cors de la *Giovanna d'Arco*, de G. Verdi, també a Montpeller, ambdues intervencions per al «Festival Internacional de Radio France i de Montpeller Languedoc Rousillon», a primers de setembre començaren els assaigs, ja amb l'actual director musical de l'Orfeó, Jordi Casas, de *Les noces stravinskianes* que el Cor ha interpretat, amb un gran èxit, i amb la Joven Orquesta Nacional de España, sota la direcció del seu titular, Edmon Colomer, ací al Palau, el divendres, 21 d'octubre, a València l'endemà, a l'Auditori de la capital valenciana, i a Madrid, el 24, al Nuevo Auditorio capitalí, dins els actes inaugurals d'aquella nova sala de concerts.

En l'entremig, han representat un gran ànim per al nostre Cor, les dues lletres rebudes dels organitzadors del Festival abansamentat. En una d'elles, René Koering, director artístic del Festival, escriu al nostre president, Fèlix Millet: «No sé com dir-te el plaer que m'ha causat rebre l'Orfeó Català en la

quarta edició del Festival... (...). El seu talent ha aportat al públic del Festival un plaer insòlit, i per al qual ha fet saber les seves reaccions d'admiració i de satisfacció. Per la meua part, et renovo tot l'afecte que tinc a l'Orfeó i, a l'espera de retrobar-lo en altres concerts i a Europa (...) te'n remercio en nom de tot l'Equip del Festival».

D'altra banda, el director Cyril Diederich ha escrit a l'Orfeó amb aquests mots: «Permeteu-me que us escrigui per deixar testimoni del meu agraïment per l'excel·lent tasca que heu fet amb la *Giovanna d'Arco*, sota la direcció del vostre director Simon Johnson, i de la molt gran qualitat de la vostra interpretació. Confio tenir el goig de dirigir-vos novament en altres produccions, i us trameto de nou la meua felicitació ben sincera».

Mentre el Cor ja prepara els seus nous concerts ací al Palau (26 de novembre), per al LXXV Aniversari de la Caixa del Penedès, i per a l'Illa de Cuba, de la primera desena de desembre (amb concerts a Santiago, Matanzas i l'Havana), durant la tercera dècada d'octubre ha rebut a Barcelona el Coro Nacional de Cuba i l'Orquesta de Cámara

Cubana, uns conjunts per als quals ha contribuït a prepararlos diverses actuacions que els han fet actuar a Mataró, Vilaseca i Salou, Manresa, Martorell i l'Alforja, a més dels concerts fets a Barcelona, a l'Orfeó de Sants, al Paraninfo de la Universitat de Barcelona, i al mateix Palau de la Música Catalana, en dues ocasions.

Finalment, el 17 d'octubre i a la Sala Millet de la seu de l'Orfeó Català, hi hagué un acte de presentació oficial de l'actual director musical, Jordi Casas, als

periodistes de la ciutat i, especialment convidats, als periodistes de la capital de l'Estat. En aquest acte, abans de la concisa i ben matisada explicació del mestre Casas en relació a les futures activitats de l'Orfeó Català, exposaren també les respectives situacions i els futurs projectes el director de l'Orquesta de Cambra del Palau de la Música Catalana, senyor Joan Pàmies, i el director de la Revista Musical Catalana, senyor Jaume Comellas.

PELL DE BRAU

ACTIVITATS DE JESÚS LÓPEZ COBOS

L'actual titular de l'Orquesta Nacional de España i de l'Òpera de Berlín ha signat una renovació de contracte, segons la qual continuarà dirigint l'Orquesta Simfònica de Cincinnati fins al 1993. La signatura de l'acord va tenir lloc a Nova York, en ocasió d'una actuació de l'esmentada orquesta al Carnegie Hall. Darrerament, López Cobos ha realitzat un extens programa d'actuacions amb les orquestres més rellevants dels Estats Units (Boston, Los Ange-

les, Filadèlfia) i ha acceptat la titularitat de l'Orquesta de Cambra de Lausana, a partir del 1990. A Madrid, amb l'Orquesta Nacional, s'ha acomiadat del Teatro Real, que deixarà de ser sala de concerts per a convertir-se en Teatre d'Òpera, tal com havia estat en el passat. Finalment, ha realitzat els assaigs inaugurals de l'Auditorio Nacional de Música, que ha obert les portes al públic en tres concerts consecutius, celebrats els dies 21, 22 i 23 del passat mes d'octubre.

ARREU

CONCERT DE LUXE PER AL
80^e ANIVERSARI
D'OLIVIER MESSIAEN

L'audició d'una nova obra de Messiaen constitueix sempre un esdeveniment, i més encara si aquesta és dirigida per Pierre Boulez. En aquest cas, es tracta de la creació de *Un vitrail et des oiseaux*, que tindrà lloc al Théâtre des Champs-Élysées, de París, el proper 26 de novembre. Serà interpretada per l'Ensemble Intercontemporain, en un concert monogràfic on s'interpretaran, a més, *Sept Haïkai*, *Couleurs de la cité céleste* i

Oiseaux exotiques.

Unes setmanes més tard, l'Auditorium Ravel, de Lió, veurà una execució en concert de la ingent òpera-oratori del mateix Messiaen, *Saint François d'Assise*. Serà interpretada per Jean-Philippe Courtis, Kenneth Riegel, i els cors i l'orquesta de l'Òpera de Lió, sota la direcció del mestre de la casa, Kent Nagano, qui ja havia col·laborat amb Seiji Ozawa en la creació d'aquesta obra singular.

REMUNERACIONS ASTRONÒMIQUES
PER A DANIEL BARENBOIM

El diari sensacionalista de Munic «Abendzeitung» ha difós l'assignació econòmica que rebrà Daniel Barenboim com a director musical de la nova Òpera de la Bastille de París. El famós pianista i director d'orquestra abandonarà la direcció de l'Orquestra de París (l'agrupació simfònica que, segons el maliciós comentari d'un editorialista d'una important publicació musical francesa, «ha tingut com a principal vocació ensenyar a Daniel Barenboim el seu ofici i el seu repertori, tot i preparant-lo per afrontar Bayreuth») per tal d'accedir al nou càrrec. Segons l'esmentada publicació bavaresa, el sou mensual de Barenboim assolirà la quantitat de 200.000 francs francesos (gairebé quatre milions de pessetes), extensius als dotze mesos de l'any; en canvi, les condicions

contractuals li exigeixen només quatre mesos anuals de dedicació. A més, rebrà 198.000 francs per cada representació que dirigeixi personalment.

Comparativament —i sempre segons l'esmentat diari—, Wolfgang Sawalisch, el *Generalmusikdirektor* de l'Òpera de Munic, només rep un sou anual equivalent aproximadament a 750.000 francs (uns catorze milions i mig de pessetes), més un complement de 90.000 francs (un milió set-cents mil pessetes) per representació; la *cachette* habitual per representació és, aproximadament, l'equivalent a uns dos milions i mig de pessetes per a Herbert von Karajan; de dos milions de pessetes per a Carlos Kleiber; i d'un milió sis-cents mil pessetes per a Claudio Abbado.

Aquest curs compta amb la col·laboració del Departament de Cultura i d'Ensenyament de la Generalitat.

Per a més informació: Institut Joan Llongueres, c/ Séneca 22, 08022 Barcelona. Tel. 217 18 94 (de 5 a 8 tarda).

CURS DE FORMACIÓ EN EL MÈTODE
D'ÉMILE JAKES-DALCROZE

Aquest curs va destinat als que vulguin dedicar-se plenament a la música, la rítmica i la pedagogia. El curs es realitzarà des del mes d'octubre de 1988 fins el mes de juliol de 1989, un cap de setmana cada mes i la primera quinzena de juliol.

Les matèries que s'hi imparteixen són: rítmica, solfeig, improvisació, harmonia, tècnica corporal i pedagogia de la rítmica. També hi haurà conferències de psicologia i de psicomotricitat, i audicions d'obres interpretades al piano pels alumnes.

Com a matèries complementàries, s'hi treballa la percussió, la tècnica de la veu, el cant coral i la dansa popular. La programació de les matèries bàsiques és equivalent a la que se segueix a l'Institut Jakes-Dalcroze de Ginebra.

Aquest curs compta amb la col·laboració del Departament d'Ensenyament Universitari de la Generalitat.

Per a més informació: Institut Joan Llongueres, c/ Séneca 22, 08022 Barcelona. Tel. 217 18 94 (de 5.30 a 8 tarda).

CONVOCATÒRIES

SEGONA COMPETICIÓ
INTERNACIONAL DE
PIANO «FRANZ LISZT» 1989

Entre el 12 i el 28 de maig de 1989 se celebrarà, a la ciutat holandesa d'Utrecht, aquest certamen per a pianistes, dedicat exclusivament a obres de Franz Liszt, i dotat amb sis premis, amb una assignació global de 75.000 florins holandesos, a més de substanciosos contractes per als guanyadors dels tres primers premis. El jurat internacional estarà compost per personalitats pianístiques de Gran Bretanya, França, Brasil, Hongria, EUA, Polònia, Corea, Unió Soviètica

i Holanda.

El concurs és obert a pianistes de totes les nacionalitats que, el primer de febrer del 1989, hagin complert els 17 anys i no hagin sobrepassat els 32. Les sol·licituds de participació han de ser cursades abans del primer de febrer del 1989.

Per a informació detallada, hom pot dirigir-se a: «Secretariat Liszt Competition, Muziekcentrum Vredenburg, P.O. box 550, 3500 AN Utrecht, Holanda». Tel. (0)30-33 43 44.

CURS PER A PROFESSORS DE MÚSICA
DEL MÈTODE DE SOLFEIG NARCÍS BONET

L'Institut Joan Llongueres, de pedagogia musical-rítmica Dalcroze, ha iniciat, el passat 28 d'octubre, un curs del mètode de solfeig Narcís Bonet per a professors de música, que serà impartit pel mateix autor del mètode.

El curs consta de tres nivells.

El primer nivell (del 28 al 30 d'octubre) és d'exposició general teòrica. El segon nivell (del 24 al 26 de gener de 1989) és de pràctica de l'ensenyament (primer grau). El tercer nivell, també és de pràctica de l'ensenyament (segon grau) i s'impartirà del 10 al 12 d'abril de 1989.

37è CONCURS POLIFÒNIC INTERNACIONAL
«GUIDO D'AREZZO»

La Fundació Guido d'Arezzo anuncia que, del 22 al 27 d'agost del 1989, tindrà lloc a la típica població toscana d'Arezzo el XXXVI Concurs Polifònic Internacional Guido d'Arezzo, reservat exclusivament a grups de cantaires no professionals (aquesta condició no és extensiva als directors o als eventuais instrumentistes col·laboradors).

Els grups que hi poden concursar són de les següents característiques: cors de veus mixtes, de no més de 40 executants ni menys de 18; cors de veus iguals, femenines o masculines, de no més de 40 executants ni menys de 18. Grups vocals de no més de 16 executants, en l'àmbit dels quals són permeses diverses formacions, inclosos les solístiques. Grups de cant gregorià, mixts, femenina o masculins. Cors infantils i juvenils. Els certàmens en què poden competir aquests grups, d'acord amb les seves característiques són: Polifonia renaixentista (exclòs el madrigal) «a cappella» i polifonia barroca «a cappella» o amb baix continu. Música coral dels segles XIX i XX, «a cappella» o amb instruments. Polifonia profana «a cappella» o amb baix continu. Cant gregorià. Compe-

tició per a cors d'infants i de joves.

Paral·lelament, tindrà lloc un Festival Coral Internacional de Cant Popular, en el qual poden inscriure's tots els cors que participin al concurs.

Com a colofó, es concedirà el «Gran Premi Ciutat d'Arezzo», en el qual participaran obligatòriament tots els cors i grups vocals que hagin obtingut les primeres classificacions en les abans esmentades competicions.

La data d'inscripció acaba el 28 de febrer de 1989. Per a major informació, hom pot adreçar-se a la Secretaria del Concurs: «Fondazione Guido d'Arezzo, Corso Italia, 102, Arezzo Itàlia».

Al mateix temps, la Fundació Guido d'Arezzo convoca el XVI Concorso Internazionale di Composizione Guido d'Arezzo, destinat a premiar quatre composicions de música polivocal, d'una durada mínima de cinc minuts, amb possibilitat d'afegir-hi fins a tres instruments (exclòs els electrònics). El terme de presentació d'originals acaba igualment el 28 de febrer del 1989. Informació detallada i transmissió d'originals a la ja esmentada adreça de la Fundació Guido d'Arezzo.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

NOVEMBRE

1, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Agnes Baltsa, mezzo soprano. Dir.: Edmon Colomer. Fauré, Ravel, Berlioz. (Ibercàmera).
3, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Solistes de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Stravinsky.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa de Pensions	Magnus Andersson, guitarra. Ohana, Lindgren, Dillon, Benguerel, Ferneyhough. (Cicle de músics suecs a Barcelona, Suècia avui).
4, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Josep Colom, piano. Dir.: Janos Fürst. Kinsella, Schumann, Musorgsky-Ravel.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa de Pensions	Marosensemble. Dir.: Miklós Maros. Nilsson, Ribas, Homs, Maros, Hermanson, Eliasson. (Cicle de músics suecs a Barcelona, Suècia avui).
5, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa de Pensions	Trio Sentire. Mozart, Bo Linde, Sven-Erik Bäck, Shostakovitx, Lidholm, Ravel. (Cicle de músics suecs a Barcelona, Suècia avui).
6, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa de Pensions	Grup de música Electro-Acústica. Rydberg, Blomqvist, Lundén, Bodin, Parmerud, Johnson. (Cicle de músics suecs a Barcelona, Suècia avui).
	21 h.	Barcelona	Liceu	Josep Carreras, tenor. Ronald Schneider, piano.
	21,30 h.	Barcelona	Palau	Oregon. J.J. Johnson Quintet (XX Festival Internacional de Jazz)
7, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Gewandhaus de Leipzig. Dir.: Kurt Masur. Reger, Mahler. (Ibercàmera).
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Carlo</i> , de G. Verdi
8, dimarts	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	Quintet de Vent Harmonia. Cristina Navajas, piano. Thuille, Françaix, Poulenc. (IV Cicle música íntima).
	21 h.	Barcelona	Palau	Solistes de Catalunya. Raquel Pierotti, mezzo. Carlos Chausson, baríton. Jaume Francesch, violí. Dir.: Xavier Güell. Mozart (Mozartiana).
9, dimecres	21,30 h.	Barcelona	Palau	Jack Dejohnette's. John Scofield Band (XX Festival Internacional de Jazz)
10, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Carlo</i> , de G. Verdi.
	21,30 h.	Barcelona	Palau	Joe Pass. Jim Hall Quartet (XX Festival Internacional de Jazz).
11, divendres	22,30 h.	Barcelona	Zeleste	Oliver Sain's St. Louis Kings of Rhythm. Johnny Copeland (XX Festival Internacional de Jazz).
12, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Emilio Mateu, viola. Dir.: Miguel A. Gómez Martínez. Granados, Oliver, Txaikovski.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Carlo</i> , de G. Verdi.
13, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Carlo</i> , de G. Verdi.
	21,30 h.	Barcelona	Palau	Art Blakey of the Jazz Messengers. Phil Woods Quintet (XX Festival Internacional de Jazz).
14, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Andre Watts, piano. Schubert, Brahms. (Ibercàmera).
	22,30 h.	Barcelona	Zeleste	Paquito D'Rivera. Tete Montoliu Sextet. Michel Camilo Trío (XX Festival Internacional de Jazz)
15, dimarts	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	Victoria Fernández, violí. Mireia Planas, piano. Mozart, Beethoven, Fauré. (IV Cicle música íntima).
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Carlo</i> , de G. Verdi.
	21,30 h.	Barcelona	Palau	Oscar Peterson Trio (XX Festival Internacional de Jazz)
16, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa de Pensions	Shlomo Mintz, violí. Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
	21,30 h.	Barcelona	Palau d'Esports	Miles Davis (XX Festival Internacional de Jazz)
17, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Shlomo Mintz, violí. Dir.: Franz-Paul Decker. Beethoven, Lalo, Schubert.
	21,30 h.	Barcelona	Palau d'Esports	Chick Corea Elektric Band. Djavan (XX Festival Internacional de Jazz).
18, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
19, dissabte	21 h.	Barcelona	Palau	London Mozart Players. Dir. i solista: Tomas Vasary. Prokofiev, Mozart, Mendelssohn. (125 aniversari Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya).
20, diumenge	18,30 h.	Barcelona	Ateneu	Ma. del Carme Rodríguez, soprano. Ma. Glòria Vila-Puig, piano (Associació Massià-Carbonell).
21, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Israel Sinfonietta. Dir.: Mendi Rodan. J.C. Bach, Mozart, Beethoven. (Ibercàmera).
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lucia di Lammermoor</i> , de G. Donizetti.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

22, dimarts	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	Quartet Quatricelli. Bach, Telemann, Swert, Sandaran, Schubert, Klengel, Morera. (IV Cicle música íntima).
	21,30 h.	Barcelona	Palau	Michel Petrucciani. Scott Hamilton Quintet (XX Festival Internacional de Jazz)
23, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa de Pensions	Trio Mendelssohn. Andriessen, Dvórák, Shostakovitz (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	Palau	Solistes de Catalunya. Eulàlia Solé, piano. Dir.: Werner Stiefel. Mozart (Mozartiana).
24, dijous	19,30 h.	Barcelona	Institut Francès	Olivia Biarnés-Kiefer, soprano.
	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Quartet Gaudí. Toldrà, Ruera.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Lucia di Lammermoor, de G. Donizetti.
26, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Lluís Sedó, violoncel. Ortrum Wenkel, mezzo. John Bröcheler, baríton. Dir.: Franz-Paul Decker. Beethoven, Sardà, Mahler.
	22 h.	Barcelona	Palau	Orfeó Català. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. (75è. aniversari Caixa del Penedès).
27, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	Lucia di Lammermoor, de G. Donizetti.
28, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Solistes de Catalunya. Montserrat Caballé, soprano. Dir.: Xavier Güell. Mozart (Mozartiana)
29, dimarts	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	Quartet de Percussions. Fink, Kent Williams, Cirone, Puertolas, Guinjoan. (IV Cicle de música íntima).
30, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Lucia di Lammermoor, de G. Donizetti.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa Pensions	Hsiao-Lieng-Liu, piano. Brahms, Schumann, Chopin. (Fundació Caixa Pensions)

VALLÈS ORIENTAL

NOVEMBRE

1, dimarts	19 h.	Granollers	Museu	Josep Henríquez, guitarra. Villa-Lobos, Lauro, Barrios, Granados, Albéniz. (IX Festival Internacional de Música).
3, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural	Orquestra de Cambra de Freiburg. Dir.: Cristian Florea. Haydn, Rodrigo, Falla, Bach.
5, dissabte	12 h.	Granollers	Museu	Josep Henríquez, guitarra. Villa-Lobos, Lauro, Barrios, Granados, Albéniz. (IX Festival Internacional de Música. Concert per a joves).
6, diumenge	19 h.	Granollers	Museu	Alícia de Larrocha, piano. Albéniz, Granados, Mompou. (IX Festival Internacional de Música).
9, dimecres	19 h.	Granollers	Museu	Grup de Vent de Budapest. Grieg, Dvorák. (IX Festival Internacional de Música. Concert per a joves).
12, dissabte	12 h.	Granollers	Museu	Arpad Bodó, piano. Bartok, Mompou. (IX Festival Internacional de Música. Concert per a joves)
13, diumenge	19 h.	Granollers	Museu	Quartet Enesco. Janáček, Dvorák, Bártok. (IX Festival Internacional de Música).
19, dissabte	12 h.	Granollers	Museu	Orquestra Juvenil de l'Escola de Música. Grieg, Bártok i nacionalistes americans. (IX Festival Internacional de Música. Concerts per a joves).
20, diumenge	19 h.	Granollers	Museu	Bracha Eden i Alexander Tamir, piano. Stravinsky, Dvorák. (IX Festival Internacional de Música).
27, diumenge	19 h.	Granollers	Museu	Victòria del Àngels, soprano. Toldrà, Mompou, Morera, Pedrell. (IX Festival Internacional de Música).

SEGRIÀ

NOVEMBRE

12, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Ma. del Carme Valls, soprano. Ricard Chic, guitarra.
26, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Concertare, grup de cambra.

BERGUEDÀ

NOVEMBRE

6, diumenge	18 h.	Berga	L'Espill	Cecilio Tiele, piano. Evelio Tiele, violí. Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven.
22, dimarts	20 h.	Berga	Places i carrers de Berga	Coral i Orquestra de l'Espill.

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.



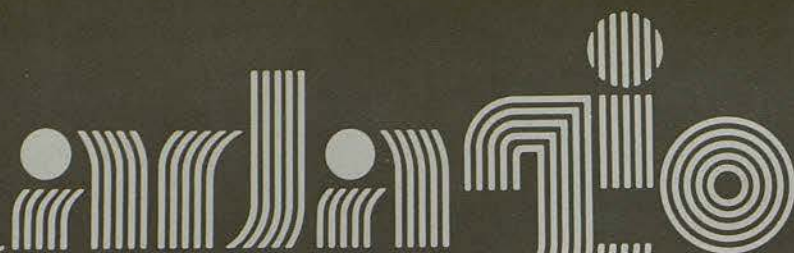
VIDOSA

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