

3A ÈPOCA ANY IX
NÚM. 88, FEBRER 1992

Consell de Direcció:
Jaume Comellas (Director),
Lluís Millet, Pere Artís i
Pere Burés

Maquetatge: **F. S.**

Secretaria de redacció: **Teresa Martínez**

Fotografia: **Pau Barceló**

Publicitat: **Art-Co / 2000, S.L.**
Trafalgar, 4, 11è. B i C
Tel. 268 35 00

Preimpresió: **Ormograp, S.A.**

Impressió: **Sirven Gràfic, S.A.**

Distribució: **Distribarna, S.A.**
Dipòsit legal: **B-34.432/83**

Consell Editorial: **Fèlix Millet (President),**
Montserrat Albet, Pere Artigas,
Josep Ma. Bricall, Josep Ma. Busquets,
Jordi Casas, Josep Casanovas,
Maria Ester-Sala, Gregori Estrada,
Joan Guinjoan, Carles Guinovart,
Manuel Ingla, Jordi Maluquer,
Oriol Martorell, Xavier Montsalvatge,
Lluís Oliva i Xavier Turull.

Col·laboren en aquest número:

PERE ARTÍS, NORBERT BILBENY,
PERE BURÉS, JOSEP CASANOVAS,
CESC, JAUME COMELLAS, GERMÁN
LIZONDO, CARLES LOBO, DAVID LÓPEZ
I MAGRANÉ, JORDI MALUQUER,
TERESA MARTÍNEZ, JOSEP M. MESTRES
QUADRENY, LLUÍS MILLET, MONTSE
G. OTZET, XAVIER SERRA I CLAUDIO
ZULIÁN.

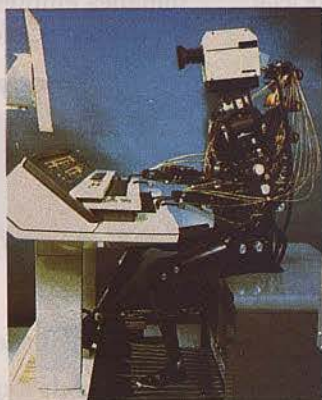
CATALUNYA MÚSICA
REVISTA MUSICAL CATALANA
SANT FRANCESC DE PAULA, 2
Tel. 268 10 00
08003 BARCELONA

Foto gran de la portada:
Robot musical construït per enginyers
de la Sumitoma Electric Industries,
sobre disseny d'un grup d'enginyers
de la Waseda University de Japó.

revista musical catalana

EDITORIAL
PANORAMA

TEMA



MUSICALIA



SCHERZANDO

LLIBRES

DISCOS

CONCERTS

5

Música sense adjectius

6

Aproximació a la dimensió humana
de Robert Gerhard
per **Jaume Comellas**

10

Ros-Marbà comenta The Duenna
per **RRMC**

12

Els quaranta anys de Wexford
per **Jordi Maluquer**

15

Mikrokosmos. Elegia per la Cova
per **Pere Artís**

22

Entre el Rèquiem i la bohèmia
per **Josep Casanovas**

25

L'ordinador en la creació musical

26

Carisma o avoriment. Una reflexió sobre
música i informàtica
per **Norbert Bilbeny**

28

Algunes notes sobre informàtica i
creació musical
per **Claudio Zulián**

30

Un vell somni
per **Josep M. Mestres Quadreny**

34

L'ordinador, nova eina per a la música
per **Xavier Serra**

38

Tecnologia que obre nous horitzons
per **Pere Burés**

41

Elmar Oliveira. La vitalitat del
virtuosisme violinístic
per **J.C. i T.M.**

46

Shostakovitx i Prokofiev, dos grans
soviètics a Palau 100
per **Carles Lobo**

48

Música de cambra nacionalista que
sorgeix de l'Europa de l'Est
per **C.L.**

49

Emma Maleras. Les castanyoles, art
i eina de pedagogia musical
per **Montse G. Otzet**

52

per **Cesc**

53

54

56

Barcelona Plaça Financera

A la ciutat de Barcelona es concentra bona part de l'activitat financera del nostre país. En aquesta ciutat, hi ha la seu social de la primera caixa d'estalvis d'Espanya en volum de recursos aliens.

La Borsa de Barcelona és el segon mercat de valors de l'Estat. Hi cotitzen 426 societats i l'any 1990 s'hi van negociar títols de renda variable per un valor de 469.180 milions de pessetes. L'actual Societat Rectora de la Borsa de Barcelona té un capital de 1.082 milions de pessetes i és constituïda per un total de vint-i-quatre societats i agències de valors membres. Per promoció de Barcelona com a plaça financera la Generalitat està duent a terme les següents actuacions:

La promoció del mercat de pro-

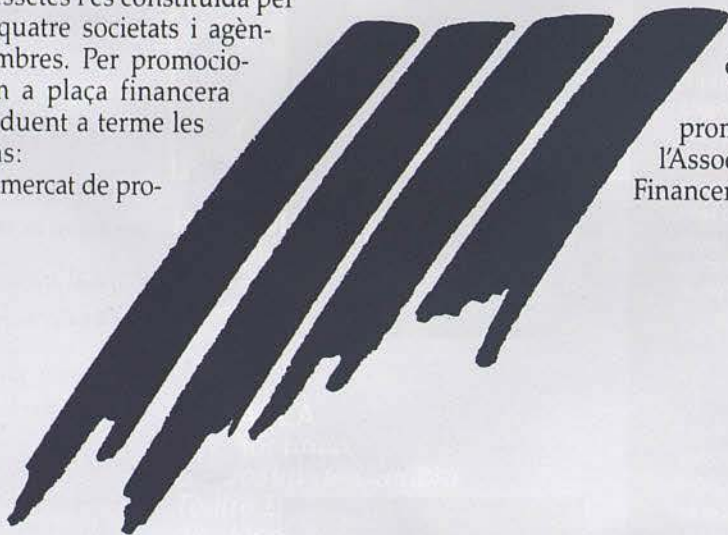
ductes derivats a Barcelona, primer a través de MEFFSA i després mitjançant la constitució d'una societat *holding* que agrupa els mercats d'opcions i futurs.

La promoció de l'Institut d'Estudis Financers de Barcelona.

La promoció de l'accés al mercat de valors de les mitjanes empreses.

La promoció de l'establiment a Barcelona d'una societat de qualificació (*rating*) d'emissions de renda fixa.

La participació com a promotora en la creació de l'Associació Barcelona Centre Financer Europeu.



LA gent ÉS LA FORÇA
DE CATALUNYA



Generalitat de Catalunya
Departament d'Economia
i Finances



Diner d'argent del Comte Ramon Borrell I de Barcelona imprès el segle X

P

eriòdicament, revé de forma notòria la vella polèmica sobre el contingut o la significació de la música.

Dit d'una altra manera: el substantiu música, admet un adjectiu qualificatiu? I si és que sí, ¿pot algun dels qualificatius aplicables –o pretesament aplicables– anul·lar la virtualitat del substantiu al qual acompanya?

Hom aventuraria la hipòtesi que les opinions radicals manifestades per tants i tants creadors (i, totes, les podríem exemplificar en la sustentada per Stravinsky) en el sentit de la validesa de la condició substantiva de la música, són majoritàriament desbordades per les dels qui tenen per estendard altres paràmetres que els inherents al contingut semàntic d'aquell mot.

S'esdevé, llavors, una mutació i un capgirament ostensibles: allò adjectiu passa per sobre d'allò substantiu.

Amb un risc evident, i de conseqüències de llarg abast, perquè no hi ha res de tan subjectiu o aleatori com els criteris que determinen l'aplicació d'un adjectiu; criteris que –ens ho ensenya la història– sovint s'han basat en interessos del signe més divers (religiós, polític, etc.).

I sorgeixen, llavors, una sèrie d'expressions amb voluntat definitòria: música religiosa, música nacionalista, etc.; i –les implicacions de signe polític ajudant-hi– hom pot arribar a locucions tan peregrines com ara música racista!

Totes aquestes consideracions vénen a tomb per una nova manifestació de la polèmica de què a l'inici s'ha fet menció, i de la qual els mitjans de comunicació s'han fet ressò darrerament: la negativa de la societat israeliana que l'Orquestra Filharmònica d'Israel interpretés públicament obres de Wagner.

El projecte del director, Daniel Barenboim, no pogué ser acomplert a causa d'oposicions internes i externes, i només assolí una virtualitat gairebé vergonyant per mitjà d'unes versions en un assaig i amb una assistència limitada i estricta.

Certament, a aquestes alçades, no cal justificar o rebatre la utilització, amb finalitats ideològiques, de la música de Wagner per part del nazisme. Els fets històrics són incontestables.

Com ho és també, d'irrebatible, l'especial sensibilitat del poble jueu envers tot allò que directament o indirectament fa referència a un dels episodis més tràgics de la seva història.

Però l'exemple, per actual, pot esdevenir un paradigma d'allò apuntat: la possible preeminència d'allò adjectiu sobre allò substantiu.

No fóra estrany que, en el cas que ens ocupa, ningú no negués a la música de Wagner el valor que li escau; però, col·lectivament, la qualificació de què és històricament investida genera una reacció de refús (natural o atada).

Amb tota certesa, el capgirament d'una situació com l'esmentada exigeix una anàlisi desapassionada dels fets. I això vol un afany d'assolir una objectivitat de judici.

Com ara la que expressava Leonard Bernstein: "Wagner és mort i enterrat fa molt de temps; i el Tercer Reich també. Però nosaltres, amants de la música, som vius i delitosos de la gran música. I si Wagner, així ho crec, escriví una gran música, per què no l'acceptem plenament i no deixem que ens nodreixi?".

I és que, abans que res, cal que la música sigui admesa, valorada i estimada per allò que cal que sigui: música. Sense adjectius.

Música sense adjectius

A la llum de la correspondència amb Pau Casals

Aproximació a la dimensió humana de Robert Gerhard

per JAUME COMELLAS

L'obra del compositor vallenc Robert Gerhard segueix essent, al cap de 22 anys de la seva mort, una gran desconeguda per als afeccionats i amants de la música del nostre país. Esforços més o menys convençuts i més o menys esparsos no han assolit de situar una imatge mínimament consolidada de la personalitat musical d'aquesta figura indiscutible de la música catalana, sens dubte un dels compositors nostres contemporanis de major projecció internacional.

Tampoc la dimensió humana no ha aconseguit de ser mínimament coneguda aquí. La seva peripècia personal, amb els anys de formació a Viena i sobretot amb el seu perllongat exili britànic, país en què va morir el 5 de gener de 1970, i encara el matís del seu cognom d'origen alemany, han situat una mena de vel que ha impedit la consideració transparent de la seva "humanitat". Hi ha, per tant, una dimensió de llunyania a redós de la seva figura que, tanmateix, no té res a veure amb la seva condició real de músic català, perfectament vinculat en el seu moment a la vida cultural del país, identificat i implicat profundament amb els seus avatars i amb la tragèdia que, com a tal país, li va representar la Guerra Civil, i amatent amb posterioritat als esdeveniments històrics que va tenir oportunitat de presenciar.

L'avinentesa de disposar d'un material molt interessant, un aplec de correspondència amb Pau Casals, ens permetrà d'apropar-nos a aspectes poc o gens coneguts, que ens faran adonar de tal condició de músic i ciutadà profundament arrelat al nostre país, sempre i en tot moment, així com també de detalls ben il·lustratius d'un tarannà humà curiós i suggestiu.

Seguint amb relatiu rigor l'ordre cronològic, situem una força llarga carta datada el 15 de febrer de 1933 al carrer Salut 75 i encapçalada per un "*Molt admirat i estimat Mestre!*", amb signe d'admiració inclòs. En ella, hi assenyala que ha rebut una carta de Schönberg en què li reitera l'interès, ja manifestat pel músic vienès en el curs de l'estada l'any anterior a Barcelona, de transcriure una obra clàssica per a violoncel i orquestra. I que s'havia decidit per un concert de clavicèmbal del vienès G.M. Monn, anterior a Haydn. Gerhard es mostra il·lusionat que Casals oferís l'estrena a Barcelona, al mateix temps que expressa el desig de Schönberg de tornar a passar una temporada a Barcelona. Gerhard apunta: "*en conserva un record gratíssim. Hi ha, no obstant, tota una sèrie de petits obstacles que el fan vacil·lar. Jo crec que la perspectiva d'un concert amb V. el faria decidir!*"

En certa mesura, es podria afirmar que Gerhard fa servir Casals, per altra part molt bonic amic de Schönberg, com a coartada per afavorir el retorn del

seu mestre a Barcelona. Fins i tot recorre a arguments de tipus sentimental quan afirma: "*No cal dir que me n'alegraria personalment, no solament pel goig de tornar a tenir-lo entre nosaltres, sinó sobretot per la inquietud que em produeixen les notícies que em dóna relatives al seu estat de salut. Es comprèn que l'hivern del nord li va cada vegada més malament, i el nostre clima, en canvi, li va provar admirablement l'any passat*".

La carta continua excusant no haver tingut temps de fer-li arribar la partitura de la cantata *L'Alta Naixença del Rei en Jaume* sobre el poema de Josep Carner, partitura que acabava de trametre urgentment a Viena per arribar a temps de participar al concurs de la U.E.

Una breu carta del 21 de setembre de 1933 serveix per a excusar la seva assistència "*al nostre comitè de Ràdio*" (segurament, no ho hem pogut confirmar, es refereix a Ràdio Associació de Catalunya). Una carta del 31 de desembre de 1934, igual que l'anterior escrita a mà i com sempre encapçalada pel "*Admirat i estimat Mestre*", celebra l'alliberament del germà de Pau Casals, Lluís. "*Que l'any nou li compensi en béns de tots ordres la injustícia que ha hagut de sofrir*", assenyala Gerhard en una carta en què demana que trameti salutacions per a tothom —senyora Frasquita, senyoreta Teresina, germà Lluís, "*els nostres estimats amics Pilar, Maria i Pauet...*". A la carta, signada



Robert Gerhard al seu estudi de Cambridge

també per l'esposa del compositor, Poldi, s'assenyala. *"I a nosaltres que ens conservi la simpatia de tots Vostès i poder experimentar sempre més profundament la gràcia del seu geni"*.

També dels anys previs a l'inici de la Guerra Civil hi ha dues postals. Una des de París, en la qual manifesten haver visitar Amsterdam, on van trobar-se amb Schönberg, i una altra des de Moïà, signada per diverses persones, en què s'esmenta que *"hem fet una estona de companyia a la Conxita -Badia, amb tota seguretat- que ens ho ha pagat amb una admirable sessió Brahms"*. Entre els signants de la postal hi ha la mateixa Conxita Badia, l'esposa de Gerhard, Poldi, M. Casals, Carlos Casals, Pilar Casals, Vilardell, Maria Agustí, G.G. de Gassol, etcètera.

La sotragada de la Guerra Civil espanyola i de l'exili va afectar greument Gerhard. Unes car-

tes adreçades al mestre l'any 1945 i una altra el 1946 donen fe dels sentiments del compositor vallenc davant dels esdeveniments polítics d'aquells anys.

El 16 de gener de 1946, en una carta força extensa, Gerhard assenyala: *"Ja veu com els seus amics anglesos l'estimen i comprenen. Li puc assegurar que quan en conversa es menciona el seu nom i es fa referència a la seva actitud, hom pot observar una cosa que em sembla rara, donat el temperament britànic, i que jo trobo gairebé eternidora: estan avergonyits, francament avergonyits i no poden dissimular-ho. Els ha tocat la fibra més sensible, comprenen que moralment no es poden justificar i això els dol com potser no voldria a cap altra nació"*.

Amb tota seguretat Gerhard es referia al reconeixement per part del govern britànic del règim espanyol del moment, fet que va

provocar una enèrgica reacció per part de Casals tot anul·lant una gira de concerts prevista.

Gerhard continua el seu escrit en aquests termes: *"Així i tot, sentint-se impotents, aguanten i, em temo, aguantaran tot el que sigui necessari. Espanya, degut a la desunió de l'ONU, és una mena de 'no man's land'; estem en l'odiosa posició de la terra de ningú, entre potències teòricament adversàries. Mentre no es desarmi de bo de bo és difícil de veure com això pugui canviar. Tot i així no perdem les esperances, els senyals de minva de tensió es multipliquen, la pau resulta tant més difícil que la guerra, però ve a poc a poc i quan sigui prou ferma és evident que els dies de Franco han de ser comptats"*.

Com es pot veure, Gerhard va ser un més dels molts errats en aquest tipus de pronòstic concret.

La carta esmenta un parla-

ment que va fer el mateix Gerhard per la BBC, "introduint el final del Concerto d'Elgar" i manifesta que havia estat informat que aquesta emissió seria seguida pel mateix Pau Casals.

"De sobte -escriu Gerhard- em vàreig recordar d'això i no em podia treure de la imaginació la visió de Vostè davant de l'aparell. Paradoxalment l'emoció era molt més intensa que si l'hagués tingut al davant de carn i ossos i la respiració i el compte amb l'accentuació, etc., van resultar per uns minuts un problema seriós".

La carta deriva després vers qüestions de tipus personal i professional i entre d'altres coses esmenta que està treballant en el tercer acte de la *Duenna* -escrit així- obra que "espero acabar en un parell de mesos. Entremig estic escrivint música d'escena per al 'Romeo and Juliet' producció amb la qual s'inaugura enguany la temporada al Memorial Theatre de Stratford upon-Avon. També m'han ofert dos films, que, malauradament, no puc rebutjar per qüestions materials; de totes maneres són atractius, un basat en una novel·la de Conrad i l'altre en la *Carmen* de Mérimée (m'interessa més el primer)".

Una addenda escrita a mà tractament desigs a la senyora Capdevila i a tothom i un afegit final indica "Molts records a tots els Alavedra's" escrit així, amb genitiu saxó; fet que es pot considerar com una familiar traïció del subconscient respecte de l'aleshores molt assumit ús de l'idioma anglès.

També en la línia argumental, ja apuntada abans, del capteniment del govern anglès respecte de la situació política espanyola, una carta anterior a la comentada abans palesa de forma ben fefaent l'actitud de Gerhard. Escrita el 2 de novembre de 1945, al cap de pocs mesos, doncs, de final de la Guerra Mundial. Gerhard comença l'escrit, sense més preàmbuls, així: "Per si el número d'avui de 'The Statesmen and Nation' li hagués passat per alt, li envio; segur que li interessarà

l'editorial i també la carta de la pàgina 98- precedit per un altre guarisme inintel·ligible. Els punts de vista dels dos autors coincideixen amb el que Vostè em deia l'altre dia i hi ha un punt que -si ho troba aportú- Vostè podria drive home (el subratllat és de Gerhard) amb tota la seva autoritat. Em refereixo a la minva de prestigi britànic i a la progressiva reducció d'auditors dels butlletins de la BBC a Espanya. Fets sobre els quals ningú no pot dubtar, que Vostè, recentment arribat aquí del Continent, té informació de primera mà. Una carta de Vostè al 'New Statesman' confirmant els dos autors i afegint les manifestacions personals que cregui del cas, estic segur que tindria una resposta enorme".

La carta continua, o millor dit acaba, referint-se a l'estada de Casals a casa de Gerhard i li prega que es cuidi el refredat.

En aquests mesos immediatament posteriors a la fi de la Guerra Mundial es produeix una altra carta -25 de juny de 1945- en què Gerhard expressa la joia davant la imminent visita de Casals a Anglaterra, sempre en termes d'una profunda simpatia i afecte. Hom el convida a residir a la seva casa de Cambridge, que descriu així: "Tenim una casa espaiósíssima i un tros de parc i tot, i no cal dir, per no parlar sinó de la Poldi, amb quina delícia ella es posaria a cuidar de la seva persona. Però ja em faig el càrrec qui hi deu haver una 'heavy list of priorities' a aquest respecte. Però nosaltres estarem més que contents amb allò que ens pugui tocar, si hi arribem".

Abans Gerhard havia manifestat la seva emoció per assistir al concert de Pau Casals a l'Albert Hall: "Estem ja tremolant, com aquell que diu, de goig anticipat. I en aquest sentiment, sens dubte, estarem confosos amb deu mil persones que tindran el privilegi d'escoltar-lo dintre de la sala, i qui sap els milions que l'escoltaran per l'aire. És un pensament que em fa posar la pell de gallina, com diem a casa".

Fem un salt cronològic en la

correspondència per situar-nos al 19 de febrer de 1955, amb una sentida carta de condol amb motiu de la mort de la "Senyora Capdevila", persona molt estretament vinculada a Casals, en el pla afectiu i a l'enterrament de la qual va assistir el mestre, en terres catalanes (fet excepcional, tot gaudint d'un permís així mateix excepcional). Fet poc divulgat, però rigorosament cert. Gerhard, entre d'altres coses, assenyalava: "Em faig càrrec de la pèrdua irreparable que la seva mort significa per a Vostè i li desitgem de tot cor la fortalesa d'esperit necessària per suportar-la". Abans havia expressat el gran afecte que sentia per la senyora Capdevila l'esposa del compositor.

Gerhard havia tingut ocasió d'agrair a Casals el condol per la mort de la mare del compositor, produïda en circumstàncies especialment doloroses per a ell. Circumstàncies explicitades així: "Al dolor d'haver perdut la nostra dolça mareta, s'hi afegeix per a nosaltres l'amargura de no haver-li pogut dir adéu". Gerhard rebla l'expressió dels seus sentiments amb unes paraules definitives. "Mai no hem sentit l'exili tan cruelment com ara". La carta està datada el 21 de novembre de 1947.

Una carta indicativa de la forma de vida de Gerhard a Londres en la dècada dels cinquanta és la datada el 4 de maig de 1954. El seu contingut, força extens, conté una primera part dedicada a presentar-li la filla d'un editor anglès -Max Hinrichsen, propietari de Peters Edition- disposada a col·laborar gratuïtament en tasques d'organització del Festival de Prada. La carta continua fent referència a la possible publicació per part d'aquest editor d'una *Aria* que s'atribueix a Casals i posteriorment parla dels treballs en què està ficat Gerhard: "L'última composició meva terminada és una simfonia (dodecafònica per a 10 'Humanos' i una mica a lo 'Divino' i tot) i entre mans una altra òpera (basada en 'El Català de la Manxa' de Russinyol) òpera que no

Hotel Nueva York

Avenida Eduardo Dato, 4

Teléfono 16595

Madrid

21. IX - 1933

Molt aduïnat i Minutaire

Com que és possible - així ho
 suposo i bruto - que el nostre concert
 de Ràdio es retransmeti aquest diàfoni
 pròxim. Li puc que vulgui excusar
 la meua absència, ja que no crec
 que pugui estar de retorn a Barcelona
 aquest diàfoni.

En aquest moment no he pogut
 parlar encara amb l'amic R. però
 suposo puc ho fer extensa i intensa.
 Li'n donaré compte així que torni.
 Vulgui presentar els meus homages
 a les senyores i els millors records a
 tots els seus estimats a San Salvador,
 i amb tota mateixa de meua cordial
 respecte del seu devotíssim admirador
 en front Verbeing
 Robert Gerhard

Carta de Gerhard a Pau Casals
 (cedida per la Fundació Pau Casals)

ens consta que hagués conclòs. A part d'això contínuament feines comercials, film, televisió i teatres (dues partitures a Stratford enguany) i, last but not least, la granja, la grangeta, o sigui la Poultry-Farm: 120 gallines, molt ponedores, galliners dibuixats i fabricats per mi, completament (estil Corbusier, fan un goig!) i no cal dir res més, entre la Poldi i jo fem tota la feina, alimentació, neteja, cria, nursery, venda d'ous i tot plegat no gran cosa, no es pensi, de 4 a 5 lliures netes a la setmana, quan ponen! Però ens fa gràcia, ens ajuda a fer-nos apreciar les coses insignificants, humils, de la vida i, almenys a mi personalment, em sembla que em corre-

geix la perspectiva d'una manera feliç".

Aquestes paraules traïxen aspectes poc o gens coneguts de l'existència i de la forma de pensar de Gerhard. D'un músic que afegeix que, tanmateix, no és esclau d'aquesta tasca - "tenim bons amics que se n'encarreguen, si volem marxar" - mentre recorda la recent i feliç estada d'una quinzena de dies a Roma i n'anuncia una el mes de setembre a la Costa Brava "... i ens prometem de fer-los una visita a Prades: ens fa una IL·LUSIÓ!", subratlla amb majúscules la paraula.

Una carta sense data manifesta l'agraïment per una anterior del mestre i per l'interès que mos-

tra per la seva activitat musical: "Amb els anys - escriu Gerhard - sembla que es faci més imperiosa i urgent (com si la pressió creadora anés de bracet amb la pressió de la sang)".

La carta fa esment de la bona acollida del seu ballet *Don Quixot* (així ho escriu el mateix Gerhard) al Covent Garden, cosa que ens porta a pensar que va ser escrita el 1950, any de l'estrena de l'obra esmentada. Més endavant assenyala que és molt probable "que la meua òpera sigui donada a Frankfurt la tardor que ve. La BBC la torna a radiar l'abril".

Sens dubte es refereix a *La Duenna* que la BBC havia ofert l'any 1949, circumstància que ratificaria la hipòtesi de la data de la carta. En la mateixa Gerhard continua: "En Scherchen i l'Antoni Brossa van donar el meu concert per a violí - estrenat el 1950, cal recordar-ho - a Florència i el mes passat a Londres, molt satisfactòriament. Actualment tinc diverses coses en progrés, un concert de piano (encàrrec de Britten) pel Festival d'Aldeburgh, una cantata, For St. Cecilia's Day, una suite d'orquestra, Soirées de Barcelona, un film - des del punt de vista pecuniari la cosa més interessant. Tal vegada em permetrà unes vacances al Sud de França l'estiu que ve".

Com es pot veure, Gerhard es trobava en plena vena creativa i amb un protagonisme especialment acusat en la vida musical londinenca.

Excusem d'estendre'ns en més detalls de la correspondència amb Pau Casals. El que acabem de transcriure, considerem que resulta prou significatiu d'uns aspectes ben suggestius de l'existència del compositor vallenc i sobretot de la seva actitud cívica i així mateix de la seva humanitat. També de la profunda amistat amb Pau Casals. La intimitat pròpia d'una correspondència sincera i profundament afectiva permet mostrar aquesta altra i fonamental part de l'existència de les persones, objectiu, en definitiva, d'aquest escrit.

Ros-Marbà comenta *The Duenna*

per RRM

Antoni Ros-Marbà és, amb tota seguretat, la persona que coneix més bé l'òpera de Robert Gerhard *The Duenna*. La direcció artística del Teatre del Liceu, li va lliurar, ja fa força temps, la partitura, i ell l'ha estat treballant durant un llarg període abans d'estrenar-la en la seva definitiva versió escènica, aquest mes de gener a Madrid i, ara, a Barcelona. D'antuvi adverteix:

— El públic tindrà una gran sorpresa amb aquesta òpera, perquè és molt més atractiva del que es pot pensar de forma generalitzada. L'acció passa a Sevilla i, en realitat, és una comèdia d'embolic. El llibret és una adaptació del mateix Gerhard d'un text de Sheridan del 1765. Sembla ser que, d'aquest text, ja existeix alguna altra versió musical, i que el mateix Prokofiev té una obra titulada *Noces* basada en el mateix tema. Gerhard va trobar el llibre en uns encants a Anglaterra, i es va decidir a compondre una òpera. Contra el que hom pugui pensar, que es tracta d'una partitura molt "Escola de Viena", molt densa i que exigeix una gran atenció intel·lectual, no és així. La composició té un llenguatge molt particular, en la línia d'un cert tipus de música neonacionalista. Amb tot, els procediments harmònics, molt elaborats, traeixen un músic que ha treballat la música tenint com a base l'Escola de Viena. Però, a l'obra, hi ha pinzellades de música popular i té una gran vivacitat dins del que és, indubtable-



Antoni Ros-Marbà

ment, un tractament musical culte.

Ros-Marbà no defuig d'emprar el terme popular a l'hora de definir la partitura de Gerhard d'una manera generalitzada.

— Sí, sí. Hi ha un cert sentit popular. Hi ha ritmes d'arrel andalusa o, si vols, espanyola, i quan surten aquests components la base és tonal per excel·lència. Encara que tot el bastiment harmònic sigui d'un gran rigor compositiu. A les parts líriques, molt cantables, de cop i volta hi apareix el Gerhard que pot emprar la tècnica derivada de l'Escola de Viena, però que, al mateix temps, ha tingut cura de no perdre la lluminositat, per tal de fer que la música estigui en consonància amb l'acció dramàtica.

En definitiva, per no caure en la intel·lectualització dels elements que el puguin posar en desacord amb el que s'esdevé a escena. Per a l'afecionat d'un nivell mitjà en coneixements musicals i d'atenció a la música, es tracta d'una obra molt digerible, sense que això pertorbi en absolut un gran rigor pel que fa al treball del compositor i manté sempre una gran qualitat musical. Gerhard —continua Ros-Marbà— sap trobar, des del punt de vista dramàtic, els elements de contrast. Sap molt bé que després d'un moment de gran expansió i efervescència, n'ha de venir un altre de contrast. Hi ha dues àries molt boniques d'arrel popular, una de "doña" Clara i una altra de "doña" Laura al segon acte, molt líriques. Tot això, malgrat que compositivament tingui una enorme càrrega d'intel·lectualització dels seus elements. En canvi, ha procurat que no ho sembli. Tot està fet amb una gran naturalitat.

Ros-Marbà encara fa una altra remarca des del punt de vista del contingut musical.

— Hi ha un altre element molt important. La instrumentació és molt brillant en determinats moments i, en d'altres, sembla música de cambra. En alguns casos, empra el parlat com a recitatiu amb petits fons instrumentals, que serveix d'element de contrast o comentari de les parts líriques. És una obra d'una gran dificultat, tant per als intèrprets vocals com per a l'orquestra. Obliga a fer un gran esforç. Exigeix molt als cantants, tant vocalment com expressivament. Això és propi de les comèdies. Quan les obres són

d'una certa intensitat dramàtica la mateixa música comporta uns elements emfàtics que faciliten la tasca dels intèrprets. Aquí no s'esdevé així. Es tracta d'una comèdia on cada personatge és contrapuntat per un altre. Hi ha molts moments del primer i, sobretot, del tercer acte en què el treball del conjunt és complicat a causa del diàleg entre els protagonistes, que, per altra banda, és lluny de l'ària o del duet. El treball de conjunt és una de les bases de l'obra i, de fet, ve imposat pel text literari de Sheridan.

Ros-Marbà accepta una concreta semblança del llibret amb els de les comèdies musicals mozartianes:

— Si més no d'un tipus d'òpera del 1700, puntualitza el director. Jo parlaria que és una òpera que es podria situar entre el barroc i el classicisme, amb l'aportació pròpia del compositor del segle XX. Té un caràcter neopopular, en el sentit que la música respira realment un aire popular propi de la música espanyola del XVIII. Podria encaixar en les dimensions de l'òpera mozartiana, encara que l'orquestra és aquí gran. Però el seu tractament és d'una gran finor i, al mateix temps, d'una gran subtilesa. És una obra enormement subtil des del punt de vista de la composició. I cada personatge és molt ben definit pel compositor. Gerhard empra diversos elements —serials, dodecatònics i també tonals— i això dona a l'obra una dimensió molt viva i —sí, per què no?— també espectacular.

L'argument se centra en amors entre el clàssic pretendent "oficial", en aquest cas un jueu portuguès i el "real", un jove. El personatge central, "La dueña", recorrerà a artificis que són propis de la millor tradició de la comèdia setcentista. No hi falten components com el transvestisme o l'accentuació de caràcters negatius de determinats personatges. En definitiva, tot dins d'uns canons universals i d'una validesa permanent.



Robert Gerhard
(foto:
Antoni
Ollé i
Pinell)

— L'orquestra — afirma tot seguit Ros-Marbà— és tractada amb una gran autoritat. I en aquesta obra s'entreu el compositor que serà després; el que hem conegut a través de la seva producció posterior.

El treball de Ros-Marbà amb aquesta producció ha estat considerable, ja que Gerhard va revisar diverses vegades la partitura i ha calgut recopilar els elements d'aquestes revisions per tal que l'obra sigui oferta tal com la va deixar acabada a l'últim moment. Fins ara no s'ha ofert mai en la seva versió escènica, i només en la concertant, dues vegades, a la BBC. La interpretació serà a cura d'un conjunt d'intèrprets de parla anglesa, menys

Enrique Baquerizo, cantant que, per altra part, coneix molt bé aquest idioma, ja que ha residit durant uns quants anys als Estats Units. Ros-Marbà creu que és important comptar amb intèrprets amb una bona dicció anglesa. Per al músic de L'Hospitalet de Llobregat, *The Duenna* és una òpera «que pot entrar dins del repertori més habitual del segle XX. Com les de Britten o de Strauss. Està molt lluny de la duresa de Penderecki o de Zimmermann. Fins i tot diré que és molt més assequible que les òperes d'Alban Berg pel que fa al llenguatge, perquè és molt més directe. I és una comèdia que pot resultar molt divertida», conclou Antoni Ros-Marbà.



GRAN TEATRE DEL LICEU

Convocatòria de places per a l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

25 febrer 1992	2 trombons tutti
27 febrer 1992	1 oboè tutti
2 març 1992	1 timpani solista
4 març 1992	1 viola tutti
10 març 1992	1 violí tutti

Informacions i inscripcions

Consorci del Gran Teatre del Liceu (Departament Musical)
Sant Pau 1 bis, 08001 - Barcelona
Tel. (93) 318 91 22 - 318 92 77. Fax (93) 302 29 79

Els quaranta anys de Wexford



Una imatge de les dimensions reduïdes de l'escenari

per JORDI MALUQUER

L'any passat es complí la 40 edició del festival de Wexford (Loch Garman en gaèl·lic). Wexford és una petita ciutat estirada a la riba del Salney i presidida per l'agulla de l'església de la Puríssima Concepció.

El festival, fundat el 1951 per Tom Welsh, ha tingut vuit gerents i cinc directors artístics. I és precisament amb l'últim d'aquests, l'anglesa Elaine Padmore, que ho és des de 1982, que el festival ha agafat més renom entre els degustadors de rareses exquisides. La línia actual va ésser ja adoptada per Thomson Smille el 1972 i seguida per Adrian Slack i la ja citada senyora Padmore, i consisteix en donar versions molt vives i treballades d'òperes no freqüents en el repertori dels grans teatres. Les veus acostumen a ser bones però encara no al cim de la popularitat. L'orquestra i el cor són excel·lents. La primera és la Nacional Irlan-

desa i el segon són 36 bones veus reclutades per al festival.

Les representacions escèniques es fan al Theatre Royal, que és un petit teatre amb una entrada molt discreta, quasi dissimulada, al High Street. És una sala, amb platea i amfiteatre, de 550 places, amb un espai escènic molt petit i un fossat orquestral per a uns cinquanta músics. Totes aquestes condicions defineixen i limiten el tipus d'òpera a representar.

Això planteja diversos problemes. En primer lloc, el de la rendibilitat. Això ho solucionen amb un patrocinador general del festival, en aquest cas la Guinness Ireland Ltd, i a més, l'anypassat, un patrocinador per a dues de les tres òperes. Les entrades oscil·len entre les 6.500 pessetes els caps de setmana i les 4.500 els dies laborables. El públic sent molt seu el festival i a part de nodrir les activitats paral·leles—concerts, col·loquis, conferències—assisteix en la seva majoria vestit de gala a les representacions d'òpera.

No deixa de ser alligador que un festival dirigit per una anglesa, dirigit escènica i musicalment per estrangers i amb la majoria del públic anglès, faci un emotiu pròleg, abans de cada representació, tocant l'himne nacional irlandès amb tot el públic dret.

Enguany les òperes triades pel festival han estat *L'assedio di Calais* de Donizetti, *La rencontre imprévue* de Gluck i *Der Widerspenstigen Zähmung* de Hermann Goetz.

La primera constituïa un desafiament important. Concebuda com a gran òpera per Donizetti, es veia difícil de representar en un espai tan petit. La directora d'escena Francesca Zambello va crear un espai suggerent, que es poblava d'un mobiliari lleuger per a indicar àmbits diferents, i donà molta vivacitat a l'acció. Secundada musicalment per Evelino Pidó, que dirigia l'orquestra, ambdós aconseguiren que els cantants donessin aquest "una mica més" que separa les bones representacions de les me-

morables. Assenyalem l'èxit absolut d'Ann Panagulias en un rol que en la redescoberta de l'òpera, fa dos anys, a Bèrgam, passà quasi desapercebut: el d'Eleonora, l'esposa d'Aurelio, fill del protagonista de l'òpera, Eustachio, l'alcalde de Calais. Una altra gran veu va ésser la del jove baríton americà Victor Ledbetter. També fou destacable la mezzosoprano irlandesa Alison Browner, en un paper masculí (Aurelio). Com a referència, cal fer constar l'actuació de l'espanyol Ernesto Grisales, tercer al Viñas 1989, en un paper menor.

La segona òpera, cantada en una traducció anglesa, és una raresa: una òpera bufa de Gluck, que volia adaptar-se a la moda francesa que venia. Estrenada el gener de 1764 al Burgstheater de Viena, el mateix argument –i amb no poques citacions musicals– va ésser reprès (primer per Haydn en *L'incontro improvviso*) per Mozart en el *Die Entführung aus*

dem Serail. No hi degué haver cap suspicàcia perquè Gluck, ja molt vell, dirigí a la Cort l'òpera de Mozart.

La versió escènica de Jamie Hayes dugué fins a la caricatura una òpera còmica. Això no obstant, va permetre el lluïment de dos tenors americans: Paul Austin Kelley (proper Idomeneo a La Monnaie) com a Ali, príncep de Basora, i Christopher Hux com al seu servidor Osmín.

La tercera òpera, musicalment interessant, era de Goetz, un dels compositors que també morí jove (1840-1876) i que sembla continuador estilístic de Mendelssohn i Schumann. Es tracta d'una de les moltes adaptacions de *L'amansiment de l'harpia* de Shakespeare. Ben cantada i interpretada, va tenir una direcció escènica que convertí en sal gruixuda l'humor de Shakespeare, però que va permetre copsar les bones maneres d'un veterà baix alemany, Wolf-

gang Babl, i d'un conjunt de veus força digne. Goetz deixà inacabada una segona òpera, *Francesca da Rimini* completada per Ernst Frank i estrenada a Mannheim el 1877, l'any de la seva mort. En un estudi que al catàleg del festival publicava Robert Hartford ens vam assabentar que són més de sis-centes les òperes que s'han compost tenint com a base un argument de Shakespeare.

Tot repassant els annals del festival de Wexford ens trobem amb dues dates significatives per a nosaltres: el 1963, Enriqueta Tarrés hi interpretà la *Gioconda* i el 1964 Jaume Aragall hi cantà l'Edgardo de la *Lucia di Lammermoor*.

Per a enguany, el festival, del 22 d'octubre al 8 de novembre, anuncia les seves tres properes òperes: *The Comedy of Errors* de Stephen Storace, *Der Vampyr* de Heinrich Marschner i *Il Piccolo Marat* de Pietro Mascagni.

Publicacions de la Biblioteca de Catalunya

Joaquim Homs Robert Gerhard
i la seva obra



Secció de Música



Biblioteca
de Catalunya

Música clàssica i jazz a Torroella de Montgrí

Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí organitza per segon any consecutiu el Cicle de Concerts de Música Clàssica de la temporada hivern-primavera, que té lloc els diumenges a diferents locals de la població. També s'ha iniciat aquesta temporada el I Cicle de Concerts de Jazz. Aquestes ofertes musicals vénen a completar el centre musical que és Torroella de Montgrí en les comarques gironines, indret de gran tradició musical que culmina amb el Festival i Curs Internacional de Torroella de Montgrí.

Aquest II Cicle de Música Clàssica començà el passat 15 de desembre amb un concert ofert per Ricardo Casero, trombó, i Alan Branch, piano. El Cicle ha continuat amb les actuacions d'Evelyn Dubourg, piano (22 de desembre); la Coral Anselm Viola—dirigida per Lluís Rabassó— (29 de desembre); el Trio Werther—amb Queralt Roca al clarinet, Albert Gumí al *corno di bassetto*, i Jordi Camell al piano (12 de gener) i Barbara Lynn i William Waters (19 de gener).

L'oferta es completa fins a 14 concerts en total, que acabaran el proper 10 de maig (i dels quals ja ens fem ressò a la secció Concerts).

Pel que al I Cicle de Jazz, s'ofereixen un total de cinc concerts els quals començaren el passat 27 de desembre amb l'actuació de Papa Joe's Rambling Band; i amb David Mitchell (guitarra), Nono Fernández (contrabaix) i Pau Bombardó (bateria) el passat 31 de gener. Els propers concerts s'anuncien a la secció Concerts. ■

Felip Pedrell a la Biblioteca de Catalunya

La Biblioteca de Catalunya s'adherí als actes commemoratius del 150 aniversari del naixement de Felip Pedrell amb l'exposició "Homenatge a Felip Pedrell", que es pogué veure entre el 18 de desembre i el 18 de gener passats a la mateixa Biblioteca.

Felip Pedrell és una figura vinculada molt directament a la Biblioteca de Catalunya. Fou ell qui proposà, l'any 1917, la creació del Departament de Música i Musicologia i, per tal d'enriquir-ne els fons, va fer donació de

la seva pròpia biblioteca.

L'exposició bibliogràfica ha intentat donar una versió de tota la tasca portada a terme per Pedrell: composicions (òperes, música simfònica, música de cambra...), edicions musicals, estudis musicològics, col·laboracions a diverses revistes, traduccions d'obres musicals, pròlegs, treballs sobre nacionalisme i folklore musical, partitures i manuscrits hològrafs, correspondència personal, fotografies, esbossos, retalls de premsa, planxes gravades, etcètera. ■

Cursos del Centre d'Arts Musicals Luthier

Des d'aquest febrer i fins el proper juny, el Centre d'Arts Musicals Luthier realitza el Curs de Postgraduat d'Anàlisi Musical per a professors de música a l'EGB o al BUP, impartit per José M^a Gutiérrez (Catedràtic al Conservatori Professional Municipal de Música de Lleida). Aquest curs vol oferir una via de preparació a futurs professors de música a l'EGB o al BUP, així com la possibilitat de reciclatge a qui pugui ser-li d'utilitat. Per aquest motiu s'ha inclòs també l'estudi i l'anàlisi de la cançó popular.

El programa consta d'aquest temari: elements constitutius de la música; els petits tipus formals; la imitació, el cànon i la fuga; la varia-

ció; la suite; la sonata; el quartet, la simfonia i el concert; sistemes d'organització de la música tradicional; i particularitats de la música tradicional.

D'altra banda, continuen els Curs de Perfeccionament Musical. Aquest febrer, durant els dies 6, 8 i 9, Manuel Barrueco imparteix el curs de guitarra (el dia 7 oferirà un recital al Casal del Metge, a les 21,30 hores). Els dies 27, 28 i 29 de març, José Tomás professarà un altre curs de guitarra. Els dies 25, 26, 27 i 28 d'abril, Alain Motard impartirà un curs de piano. I, finalment, els dies 15, 16 i 17 de maig, Hopkinson Smith donarà el curs de laüt i guitarra (i oferirà un recital el dia 14). ■

Concert d'òpera al Teatre Fortuny

El Consorci del Teatre Fortuny de Reus ha organitzat, per al proper 28 de març, un concert extraordinari d'àries d'òpera en el qual participaran cantants entre 18 i 30 anys seleccionats prèviament.

Aquesta selecció es fa aquest mes de febrer sobre les propostes (dues àries) de cada participant, d'acord amb les bases de la convocatòria. L'au-

dició de selecció té com a objectiu designar entre quatre i sis cantants, que seran contractats pel Teatre per tal de participar en el concert extraordinari d'àries d'òpera el 28 de març, dins la programació oficial del Teatre Fortuny. Cada seleccionat rebrà en aquest primer contracte una "cachette" de 50.000 pessetes i es regirà per la normativa vigent en matèria de contractació artística. ■

MIKROKOSMOS Elegia per la Cova

Ahores d'ara —quan el lector tingui a les mans aquest número— la Cova del Drac ja és tancada.

Estic segur que, a molta gent de la meua quinta, aquesta clausura li haurà produït una incoercible sensació de melangia (aquella que neix de la constatació de la fugacitat del temps). Especialment, als qui van viure, d'una forma o d'una altra, els primers passos d'aquella arriscada iniciativa promoguda per l'entusiasme arravatador d'Ermengol Passola, i hi van participar i donar suport.

No era pas broma, l'any 1965, plantar bandera de normalitat, en català i lluny de qualsevol tipisme deformador, en un dels carrers més in de Barcelona.

Una normalitat que anava des dels planers mots de presentació de les sessions fins a l'eclecticisme dels espectacles que, amb el temps, hi foren donats —entre els quals els musicals.

La Nova Cançó hi tingué de bona hora un paper determinant. Més encara: la Cançó va ser el bressol de la Cova, la qual esdevingué una plataforma idònia de llançament de noves figures, potenciada —justament— amb la instauració del concurs Promoció de Noves Veus. Quants i quants noms importants no feren els primers passos musicals a la Cova del Drac!

D'una forma semblant, el jazz tingué un recorregut dinàmic a la Cova, especialment des de 1972, en canviar la titularitat empresarial. I bé pot dir-se que, gràcies a la Cova del Drac, el jazz ha mantingut els darrers anys una presència estable a la nostra ciutat.

I, darrerament, hi començaren les sessions de música de cambra, una línia que no ha tingut temps de consolidar-se.

Tot i les variacions funcionals imposades pel pas del temps, la Cova del Drac era una referència urbana segura; i ho constatarem en presències intermitents.

Ara, la seva desaparició ens fa adonar d'un buit indefinible, que fa més punyent el record de vint-i-cinc anys enrera, quan va obrir la Cova del Drac, amb la il·lusió dels camins oferts a l'avidesa juvenil, de tantes esperances que calia que esdevinguessin certes, d'uns ideals profundament viscuts i compartits.

Amb la desaparició de la Cova del Drac (esperem que de forma transitòria) la música ha perdut un noble recer a Barcelona; i a molts ens ha quedat en el replec més íntim la malenconia d'un acord en to menor.

Pere Artís

El concurs Madama Butterfly a Barcelona

Del 29 d'abril al 7 de maig tindrà lloc a Barcelona el Concurs Internacional de Cant Madama Butterfly. Es tracta d'una manifestació nascuda al Japó l'any 1967 a iniciativa de Nobue Kobayashi i Shinkichi Nakajima, amb la voluntat de retre homenatge a la que va ser gran figura de la lírica nipona, la soprano Tamaki Miura (1884-1946), coneguda mundialment per la seva interpretació del personatge Cio Cio San, l'heroïna de l'òpera pucciniana *Madama Butterfly* que dona nom al concurs.

Les primeres edicions es van desenrotllar a Japó. Després de la inicial a Tokyo, posteriorment va passar a Osaka, Nagasaky i novament a Tokyo.

A la sisena edició el Concurs es va desplaçar a Viareggio i a Torre di Lago, bressol del Festival puccinià i on el compositor va viure molts anys i hi va compondre bona part de la seva obra. Des d'aleshores el Concurs ha mantingut una estreta relació amb l'esmentat festival. El Concurs, de periodicitat biannual, inicia així una itinerància internacional que l'ha portat a Miami i ara el porta a Barcelona. Els premiats, ultra rebre una dotació econòmica —15.000 dòlars per al primer



Shinkichi Nakajima

classificat—, prenen part en una gira internacional a diferents països, amb actuacions obligades sempre al Japó. El jurat està format per un ampli ventall d'experts de diversos països d'arreu del món. El representant català és el compositor Salvador Pueyo. El Teatre del Liceu serà el marc del Concert final, que tindrà lloc el dia 7 de maig, després que els participants hagin competit durant cinc dies al Teatre Principal. La gira dels guanyadors serà a Niça, Viareggio, Lucca, Tokyo, Nagasaky i Seül i es desenrotllarà entre el 9 i el 25 de maig. ■

Avís als nostres lectors

En aquests moments, l'emissora Catalunya Música està procedint a la preparació del nou esquema de programació, el qual es posarà en marxa, amb tota seguretat, durant aquest mateix mes.

Per aquest motiu, i atès el fet que la Redacció d'aquesta revista necessita el material amb molta antelació, aquest número 88 (febrer de 1992) de "Catalunya Música/Revista Musical Catalana" no inclou el suplement habitual (pàgines grogues centrals) de la programació mensual de l'emissora, perquè durant aquest mes no ha pogut ser establerta de forma definitiva.

Curs d'introducció a la informàtica musical a Phonos

Del 19 de febrer a l'11 de juny tindrà lloc a la seu de Phonos, a la Fundació Miró, un Curs d'Introducció a la Informàtica Musical. El professorarà Xavier Serra, doctor per la Universitat de Stanford.

Aquest curs oferirà una visió general de les possibilitats que els mitjans informàtics ofereixen dins de la música i es realitzaran treballs concrets. L'ordinador que s'emprarà per posar en pràctica els coneixements apresos a classe serà el NeXT. Es tracta d'un ordinador especialment idoni per al treball de creació i de recerca musical. Aquest serà el primer curs d'aquestes característiques que

s'imparteix a l'estat espanyol. Hi seran oferts temes d'interès general com: introducció a l'ordinador NeXT i a les seves possibilitats musicals; tècniques de síntesi de so (FM, síntesi additiva, models físics, models espectrals); control de paràmetres sonors amb un llenguatge de programació d'alt nivell; programació amb el llenguatge Lisp; composició musical amb mitjans informàtics; manipulació de sons enregistrats.

Els horaris de classe seran de 4 a 6 de la tarda els dijous i la inscripció es redueix a 12 places; el cost d'inscripció és de 15.000 pessetes. S'exigeix saber llegir anglès i tenir estudis musicals. ■

Becats de l'Associació Sofia Puche

Els propers dies 13, 14 i 15 de desembre varen tenir lloc, a l'Auditori Eduard Toldrà del Conservatori Superior de Música de Barcelona, les proves finals de violoncel, violí i piano del Concurs de Beques de Promoció per a Joves Intèrprets Musicals Sofia Puche.

A la prova de violoncel, el jurat format per Marçal Cervera, Peter Thiemann, Josep M. Alpiste, Sofia Puche i Miquel Farré atorgà una beca, optativa per a participar en un concurs internacional de violoncel amb seu a Europa o per a estudis (amb un import de 300.000 ptes.) i la celebració de tres recitals, a Álvaro Pablo Fernández Benítez.

La beca per a participar en un concurs internacional de violí amb seu a Europa i la celebració de tres recitals s'atorgà a Sergi Alpiste Conde. El mateix jurat, compost per Gonçal Comellas, Agustín León Ara, Marçal Cervera, Sofia Puche i Miquel Farré, atorgà una beca d'estudis, per un import de 300.000 ptes., a Eva León Muñoz.

Pel que fa a la modalitat de piano, el jurat compost per Sofia Puche, Miquel Farré, Ramon Coll, Josep M. Escribano i Rosa M. Torruella atorgà la beca per a participar en un concurs internacional de piano amb seu a Europa i la celebració de tres recitals, a Chang Rok Moon Cha. També es concediren dos recitals de piano als candidats Anouska Antúnez Fernández, Montserrat Cases Martos, Miguel Ángel Dionis i Miquel Villalba Aunión.

D'altra banda, el becat de la modalitat de pianistes postgraduats de l'any 1990, Miguel Ituarte Zarraga, ha obtingut el quart premi, el passat novembre, al Concurs Internacional de Piano de la Comunitat Europea. ■

Cartes al director

Sr. Director:

Crec sincerament que a Barcelona hi ha un problema greu d'apreciació del fet musical, especialment pel que fa referència als concerts. Anys enrera, i seguint la tònica tradicional europea, els directius de premsa encomanaven la crítica musical a gent relacionada amb la professió, o a d'altre a la qual, per algun motiu, aquesta els era una professió frustrada (incapacitat dels intèrprets, musicòlegs sense recursos, compositors sense feina, cantants d'òpera amateurs, etc.). Però, mirant qui ocupa avui dia aquest espai, veiem amb terror que qui cobra per explicar les seves frustracions és gent relacionada amb el món universitari de lletres (especialment de la Universitat Central), traductors amb mala reputació, oficinistes, ...i altra gent a qui la música va dirigida però que no disposa de prou coneixements per parlar del tema. ¡Veig que passen tantes coses bones i dolentes en els concerts, les quals són omeses per parlar només del programa de mà!

Amadeu Bofill i Riquer
Badalona

Sr. Director:

Em permeto adreçar-me a vostè per, en primer lloc, felicitar la nova línia no sols de disseny sinó també de contingut de la Revista que dirigeix, tot aprofitant l'avinentsa de dos escrits amb els quals em mostro totalment d'acord.

Es tracta de l'editorial del número de desembre referit al balanç de la commemoració del bicentenari de la mort de Mozart i al titulat "Mozart connaix pas?" signat per J.C., que imagino que es tracta de vostè mateix. Crec que, en general, el tractament que han donat a l'efemèride esmentada és correcte, encara que algun dels articles hauria estat millorable i, en tot cas, els escrits als quals em refereixo de forma precisa reblen el clau d'una òptica global encertada i digna. Sóc el que es podria dir una mozartiana convençuda i en aquest sentit m'ha decebut molt tot el que ha succeït i la manera com s'ha viscut arreu l'any del bicentenari del seu traspàs. A la fi, una magnífica oportunitat perduda de la qual se'n salvaran esforços aïllats i intel·ligents com els seus i d'altres més o menys escadussers.

Francesca Ventalló i Gudiol
Manresa

Conveni entre les Fundacions Orfeó Català-Palau de la Música i "la Caixa"

La Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana i la Fundació "la Caixa" han signat un conveni per organitzar conjuntament un ampli programa d'activitats musicals per a escolars durant aquest curs, on s'inclouen també diverses activitats per a mestres.

El programa, que té com a objectiu difondre la música en l'àmbit educatiu, es duu a terme, des del passat gener, al Palau de la Música Catalana i compta amb la col·laboració del Consorci del Palau de la Música Catalana i de la direcció de Serveis Pedagògics de l'Ajuntament de Barcelona.

Les cinc activitats escolars de què consta abasten la totalitat del cicle educatiu, és a dir, la franja compresa entre els alumnes de 4 fins a 18 anys. Es preveu l'assistència de prop de 30.000 escolars d'arreu de Catalunya. La Fundació "la Caixa" aporta prop de 40 milions de pessetes per a aquestes activitats. ■

Exposició monogràfica sobre l'Orfeó i presentació del Llibre del Centenari

El dia 15 de gener s'inaugurà, a les dependències del Palau de la Música, l'exposició monogràfica sobre l'Orfeó Català, inclosa dins els actes del Centenari. En el transcurs de l'acte (presidit pel Molt Honorable senyor Joaquim Xicoy, president del Parlament de Catalunya) es feu també la presentació del llibre *Orfeó Català 1891-1991*, de Pere Artís i Lluís Millet i Loras, que ha estat editat per l'Editorial Barcino i la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana. El llibre fou presentat per Oriol Martorell.

Un homenatge quasi secret a Rosa Sabater



Heidi Hase i Luiz Blumenschein són dos noms que, a la immensa majoria dels afeccionats a la música del país, amb tota seguretat, no diuen res. I, tanmateix, formen o haurien de formar part de la història del nostre art de casa nostra d'una forma destacada.

Els van ser els protagonistes més definits de l'objectiu central d'un concert que va tenir lloc el ja llunyà 27 de novembre al Paraninf de la Universitat de Barcelona: homenajar la pianista barcelonina Rosa Sabater.

Antics deixebles seus a Friburg, al land de Baden-Württemberg, van esmerçar el millor de si mateixos en la interpretació, respectivament, de la *Sonata concertant per a violoncel i piano* de Xavier Montsalvatge i del *Quintet en sol menor per a piano i cordes* d'Enric Granados.

El concert en qüestió formava part del V Cicle de Música a la Universitat, portava el títol explícit d'"Homenatge a Rosa Sabater" i els seus protagonistes van ser solistes del Kammerensemble de la Hochschule für Musik de Karlsruhe, vinguts a casa nostra després d'una impressionantment dilatada i complicada faramalla de gestions burocràtiques interinstitucionals, resolta a la fi de forma satisfactòria gràcies als bons oficis del nostre col·laborador i professor de l'esmentada Hochschule, Albert Julià.

Darrera de la notícia i del desenllaç finalment feliç, hom no pot evitar, però, un mínim de rictus de desencís. Han calgut vuit anys

d'espera d'ençà de la mort de la nostra gran i entranyable artista perquè hom li oferís un homenatge. I quan aquest s'ha produït ha estat sobre la base d'unes característiques no ideals: el marc d'un cicle d'escàs ressò públic (a més, mínimament anunciat), envergadura modesta de l'event i el protagonisme central d'interprets, i fins i tot del centre impulsor de la iniciativa, foranis. Ha estat, d'alguna manera, un homenatge importat. No generat, ni inspirat, ni "il·lusionat" —valgui l'expressió— des d'aquí.

Ja fa alguns anys, Gonçal Comellas, que havia estat company de Rosa Sabater en un trio ens havia manifestat fins a quin punt resultava lamentable que el país no hagués retut cap recordatori adient a honor d'aquesta artista. La seva afirmació, absolutament vàlida, resulta de recordatori oportú en l'avinentesa d'aquest homenatge que ens ocupa, que, d'alguna manera, es constitueix en una nova i sonora acusació enver el nostre ambient musical. Un ambient musical que, al llarg de vuit anys d'absència de qui va ser una de les seves més destacades virtuoses pianístiques de la història, només l'ha recordat posant el nom a un llunyà cicle d'iniciativa institucional tan ben intencionat com prematurament escapat i en un intent, farcit d'incomprensió, de donar el seu nom a un carrer. I poca cosa, o gens, més que hagi transcendit. Un balanç massa magre. Vergonyosament magre, en definitiva. ● J.C.

Desigual Festival de Otoño de Madrid

per GERMÁN LIZONDO

Celebrat des de 1984, el Festival de Otoño representa l'inici de la temporada madrilenya i, alhora, constitueix una programació diferent de la que s'ofereix pels esdeveniments habituals durant el curs. A més, el seu radi d'acció no es limita només a la capital sinó que abasta tota la Comunitat.

Les activitats del Festival inclouen concerts, representacions teatrals, dansa i cinema, entre d'altres. Segons aquestes premisses, l'interès del festival sembla garantit, tant per la quantitat d'actes oferts com per llur qualitat. No obstant això, al llarg d'aquests anys, s'ha pogut comprovar com n'és, de relativa, l'afirmació anterior: com és natural, ni tots els espectacles posseeixen la mateixa qualitat ni tots tenen un interès semblant. Aquesta falta d'homogeneïtat és perfectament comprensible, si tenim en compte l'elevat nombre d'esdeveniments proposats; però, en les darreres edicions, s'ha observat una espècie d'apatia, per part dels organitzadors, que ha repercutit en la qualitat general del festival, en el qual, tret d'honroses excepcions, ha manat una mediocritat notable, sobretot en el festival de l'any passat.

L'edició de 1991 (la vuitena) es presentà amb ímpetus renovats i amb un desig evident de millora en relació a celebracions passades. El programa inclogué una gran quantitat d'activitats, distribuïdes en Teatre, Dansa, Cinema, Cabaret i Música. En aquests comentaris ens centrarem en els espectacles musicals. Dins d'aquests, es desenvoluparen diferents cicles: de música



Anner Bylsma

barroca, clàssica contemporània i músiques tradicionals. El principal interès dels concerts fou centrat en els apartats de Música Barroca i Música Contemporània. Precisament, l'acte inaugural, un concert de The King's Consort, formà part del cicle que presentà un interès més uniforme, el de Música Barroca.

Davant la impossibilitat de recollir en aquestes línies un comentari de tots els concerts, donarem notícia d'alguns dels més significatius. El primer concert, que inaugurà el festival, despertà un interès múltiple: el fet de ser l'acte inaugural i gratuït i de reunir una agrupació de prestigi creixent amb una obra tan coneguda i bella com l'*Oda a Santa Cecília* de Händel, congregà un nombrosíssim públic a l'església del Salvador, a Leganés. Per desgràcia, ja sortiren a relluir en aquest concert alguns del mals tradicionals que han afectat i, pel que es veu, segueixen afectant el Festival de Otoño: la improvisa-

ció, el desordre i l'escassa professionalitat dels organitzadors. L'inici del concert era anunciat a les 20 hores, però, en arribar a l'església, una nota afixada a la porta n'anunciava el retard fins a les 20,30 hores. S'estava formant una llarga cua: calia agafar lloc, però de manera ordenada. Quan, finalment, s'obriren les portes, 45 minuts més tard d'allò previst inicialment, el públic es trobà amb dues sorpreses: un bon nombre de files de bancs havien estat reservades i, per tant, era impossible que fossin ocupats pel poble; i, a més, l'església era pràcticament plena de persones que havien assistit al servei religiós anterior a fi de tenir un bon lloc al concert.

L'hora llarga d'espera havia estat inútil: qui subscriu aquest article va escoltar el concert dempeus i, atès el nombre de persones que omplia el recinte, a uns 50 centímetres escassos darrera dels primers violins. Malgrat tots els inconvenients, vàrem poder

assistir a una interpretació molt bona de l'obra de Händel, coherent i vital. La qualitat del conjunt quedà demostrada, així com la dels solistes (millors els instrumentals que no els vocals).

El 4 d'octubre vàrem assistir a la representació, en versió de concert, de l'òpera de Martín i Soler *Una cosa rara*, a càrrec de la Capella Reial de Catalunya i de Le Concert des Nations dirigits per Jordi Savall. No és necessari comentar l'elevada qualitat de la interpretació (ja ho ha estat i ho seguirà essent, gràcies a la seva recent publicació discogràfica) ni les múltiples bel·leses que hi ha a la partitura. Sí que parlarem, en principi, de la sorprenent absència de públic. La sala simfònica de l'Auditorio Nacional, aproximadament a la meitat del seu aforament, semblava el contrapunt del concert inaugural, pel que es refereix a l'afluència de públic. És difícil de trobar els motius d'una resposta tan escassa però aquest mateix fet es donà en altres concerts programats. No s'ha de cercar una sola causa, sinó diversos motius que influeixin que es produeixi aquest fet: entre ells, destaca l'absència —pràcticament— de publicitat en els diferents mitjans de comunicació; alguns cartells amb la programació general i anuncis breus a les seccions habituals dels diaris no són suficients per mantenir informat un públic divers i enfeinat, que oblida totes les programacions que no són les habituals. És absolutament indispensable anunciar amb generositat esdeveniments d'aquesta índole, sobretot si posseeixen una qualitat tan elevada com la que estem comentant. A més, ja en aquest concert, es féu palesa una altra de les mancances d'aquest festival: els programes de mà, amb prou feines una simple enumeració de les obres que s'interpretaven; en aquest cas, la insuficiència informativa del programa és doblement greu: una òpera desconeguda per a la majoria del públic en versió de concert, sense el suport de l'acció representada i sense disposar del llibret o,

almenys, d'un extracte de l'argument, queda separada d'una bona part de la seva essència.

Amb poc públic es celebraren altres concerts interessants, encara que el que oferiren Anner Bylsma i Vaughan Schlepp acollí un major nombre d'assistents. Malgrat aquesta bona acollida del públic, aquest fou un concert decebedor, en el qual el gran músic que és Bylsma no va aparèixer en gairebé cap moment; uns conceptes estranys varen convertir la seva interpretació, d'un programa molt variat, en una decebedora i desconcertant exposició d'idees musicals escassament coherents, fet al qual s'afegí una afinació al límit d'allò que és tolerable i amañada per una articulació molt atropellada. Tampoc Vaughan Schlepp no demostrà ser un clavicinista molt interessant.

El 16 d'octubre vàrem assistir a un concert interessantíssim en el qual s'oferia una obra totalment desconeguda: *La Giuditte*, un oratori del compositor portuguès Francisco de Almeida, bella obra que gaudí d'una interpretació excel·lent del conjunt Concerto Köln, dirigit per René Jacobs. Com en els casos anteriors, a l'ínfima qualitat del programa de mà, s'hi hagué d'afegir la poca assistència de públic a causa de la falta de publicitat i, tal i com afirmava un crític d'un prestigiós diari, probablement amb raó, a la falta de veritable afició del públic madrileny, la resposta del qual davant d'esdeveniments que surten d'allò habitual és escassa. Malgrat el fred ambient que regnava al poc acollidor Teatro Monumental, s'arribaren a cims artístics molts elevats.

Un bon concert fou l'ofert per Il Seminario Musicale i el contratenor Gerard Lesne, amb cantates italianes de Caldara, Bononcini, Vivaldi i Händel. Lesne és un bon coneixedor dels recursos de l'ofici i els instrumentistes presentaren unes qualitats molt notables en la interpretació d'aquestes músiques tan belles.

El 16 de novembre s'oferí el concert més important del festi-

val que, al mateix temps, hem d'incloure entre els més destacats esdeveniments musicals presenciats a Madrid als darrers anys. Es tracta de la representació, en versió de concert, de l'òpera de Händel *Agrippina*, una obra bellíssima, que comptà amb una interpretació extraordinària dels English Baroque Soloists, dirigits per John Eliot Gardiner. En aquest concert vàrem descobrir una obra händeliana pràcticament inèdita, en la qual hi ha moments excepcionals, molt originals; sens dubte, una obra mestra del geni händelià. Absolutament impresentable fou el programa de mà que, davant les crítiques reiterades, no presentava un aspecte tan pobre com en concerts anteriors, però en el qual hi havia una quantitat tan gran d'errors i bestieses que arribaven a provocar la hilaritat. Com a mostra d'això podem citar la nota biogràfica de Händel (a aquestes alçades) en la qual s'afirmava que el genial compositor havia nascut a L'Haia, entre d'altres observacions no menys gracioses. El públic va respondre en aquesta ocasió tal com l'obra i els seus intèrprets es mereixien, i el Teatro Monumental va registrar un ple absolut.

L'últim concert del cicle fou a càrrec del grup Zarabanda, un dels conjunts espanyols de major solvència, com ho ha demostrat durant diversos anys d'activitat concertística i, recentment, amb la publicació d'un disc dedicat a Selma i Salaverde. El programa va estar dedicat a la música veneciana dels segles XVII i XVIII i la interpretació fou excel·lent, tant per part del flautista Álvaro Marías com en allò que corresponia als instrumentistes del continu, Juan Carlos Rivera (tiorba), Alain Gervreau (violoncel) i Rosa Rodríguez (clave).

En definitiva, un VIII Festival de Otoño en el qual s'ha fet patent un major nombre d'idees per part dels organitzadors però en el qual perviuen antigues deficiències que cal resoldre en edicions posteriors.

Jaume Torrent, una obra per a guitarra a discussió

per CARLES LOBO

Jaume Torrent és un guitarrista i compositor català que, ara per ara, ofereix concerts assíduament i ocupa la plaça de professor superior al Conservatori de Música del Liceu.

Mentre feia els seus estudis i en encarar-se a les anàlisis d'obres de Schumann, Beethoven, Chopin i Brahms, es va adonar que la guitarra, el seu instrument, no havia estat capaç de participar ni directament ni indirectament en el desenvolupament del llenguatge musical propi del Romanticisme.

Al seu criteri, la guitarra va trobar al classicisme un camp expressiu plenament adient per a la guitarra. Una projecció que s'allargaria fins a principi del segle XIX amb personalitats com Carulli, Sor, Diabelli o Carcassi.

Però des d'aleshores fins als nostres dies, ens comenta Jaume Torrent "hi ha un buit important pel que fa a la literatura per a la guitarra". Els grans mestres del segle XIX, del ple Romanticisme, no van ser capaços "d'assumir tots els elements estilístics que configuren els llenguatges de Schubert, Schumann, Brahms o Chopin" ja que, per aconseguir-ho, calia "dotar la guitarra d'una llibertat modulatòria i d'una capacitat d'assimilació d'elements cromàtics".

Des del dia que un editor es va interessar per la seva obra, Jaume Torrent es va posar a la feina per tal d'oferir-li una col·lecció d'obres, de dimensions relativament àmplies, que demostrassin que la guitarra era capaç d'ex-



pressar-se en qualsevol tonalitat i afrontar qualsevol desenvolupament temàtic seguint els girs harmònics que calguessin.

Al cap de pocs mesos Jaume Torrent havia escrit 13 de les definitives 24 (totes les tonalitats) *Fantasies Romàntiques* i les va cedir a l'editor per a la seva publicació.

Jaume Torrent va adonar-se de la possibilitat d'ampliar "les possibilitats d'aplicació del llenguatge tonal a la guitarra" i per tant "la meua obra omple el buit que van deixar els compositors romàntics".

Perseguint sense descans aquest objectiu Jaume Torrent ha escrit dues sonates per a guitarra, la *Fantasia-Sonata* núm. 3 en la bemoll major i la *Sonata* núm. 5 en mi bemoll major, que "molt probablement són les dues primeres Sonates escrites en aquestes tonalitats de tota la història".

"Només conec un precedent de la meua proposta —diu Jaume Torrent— i va ser la del compositor Legnani amb un recull de petits estudis en totes les tonalitats, que no aconsegueixen convertir les considerades tradicionalment

guitarrístiques en tonalitats orgàniques per a l'instrument".

"Ha calgut, però, trobar nous recursos tècnics per a aconseguir l'objectiu, i, per tant, crec que la meua proposta col·labora àmpliament a obrir nous camins tècnics i, per tant, expressius de la guitarra". En definitiva "amplia les seves possibilitats".

Però allò que primer va fer dubtar Jaume Torrent de la validesa de la seva teoria, era que el llenguatge romàntic amb què ell s'expressava no s'adeia als corrents estètics de la música dels nostres dies. Jaume Torrent va voler superar aquest obstacle i va decidir que ell sentia la necessitat d'escriure música "no solament partint d'unes imposicions mentals i cal, per tant, deixar llibertat plena al discurs interior i sensitiu del compositor". En el cas de Jaume Torrent aquest discurs interior no es casa amb els llenguatges contemporanis, sinó amb els romàntics. Així és com s'ha volgut mantenir fidel a la seva pròpia naturalesa i oferir una obra sincera i des de dins.

Una obra que inclou Suites, Valsos, Sonates, *Fantasies Romàntiques*, Intermezzi i *Fantasies-Sonates*, la major part de la qual està editada en firmes alemanyes, catalanes i castellanques, i que Jaume Torrent passeja habitualment incloent-la en els programes dels seus concerts.

Allò que s'ha volgut aconseguir amb aquest article, i de la manera més humil possible, és posar sobre la taula la proposta de Jaume Torrent i que sigui la història contemporània i l'avenir qui jutgi i valori la seva validesa.

La visió del Messies d'Ericson

per DAVID LÓPEZ I MAGRANÉ

De les tradicions com la d'interpretar *El Messies* de Händel cada any pels volts de Nadal, se'n deriven dues conseqüències immediates. Una de positiva, pel fet que tantes interpretacions diferents d'una mateixa obra, d'entrada, l'enriqueixen, i enriqueixen també la visió que el públic pugui tenir-ne. La conseqüència negativa és que, tractant-se d'una obra tan coneguda i amb una difusió tan amplificada, l'auditori no pot evitar d'assistir al concert una mica a la defensiva, esperant a veure què en faran, aquesta vegada, de *El Messies*. Aquesta actitud va posar-se totalment de manifest a l'inici del concert, que aquest any anava a càrrec d'Eric Ericson, amb el seu Cor de sempre i el conjunt instrumental que hi col·labora quan de música barroca es tracta. Aquesta rebuda distant, però, va transformar-se, ja al final de la primera part, en entusiasta reacció per part del poc públic assistent; i és que, sens dubte, es tracta d'una de les millors versions (i, en opinió del qui escriu, actualment potser la millor) que poden oferir-se de la immortal obra de Händel.

Les comparacions són sempre odioses, però és inevitable tenir com a punt de referència l'altre gran exponent (i comercialment el més gran exponent) actual de la música antiga vocal-instrumental, per la seva recent visita al nostre país, amb una maratoniàna interpretació de dues obres emblemàtiques en una data prou assenyalada. Si els britànics posseeixen una tècnica individual més acurada, són ben lluny, d'altra banda, d'assolir els nivells de flexibilitat que mostra el Cor que dirigeix Eric Ericson. En cadascuna de les pàgines corals va poder dibuixar-se amb claredat la

línia que l'interpret demanava, gràcies al fet que en tot moment el Cor anava sobrat de força i de tensió; i, com a conseqüència immediata, podia arribar amb escreix on el director el conduïa. Les cordes eren una sola veu, i aquesta homogeneïtat contribuïa, encara més, a les possibilitats interpretatives esmentades, mostrant una sonoritat compacta tant en els passatges homòfons —on la tímbrica era absolutament exquisida— com en els polifònics, on les línies individuals sobresortien amb tanta naturalitat que semblava que no pogués fer-se d'una altra manera. Tot plegat va fer que, per exemple, el llarg i seccionat episodi coral central “Surely-And with His stripes-All we like sheep” es convertís en una creació individual, on el virtuosisme interpretatiu delimitava en tot moment els nivells que hom desitjava assolir.

El quartet solista era molt homogeni, però amb veus potser excessivament operístiques per a l'obra en qüestió. Va brillar amb llum pròpia la mezzo-soprano Randi Stene —la veu menys apassionada de les quatre— amb unes acuradíssimes interpretacions; i si parlàvem de creació en l'episodi coral esmentat, seria difícil de trobar un terme diferent per definir la versió de l'aria “He was despised”. Des d'aquest mateix punt de vista, la soprano Christina Högman va ser més estàtica, però sempre dintre de la línia general. L'adjectiu “operístic” es-

queia sens dubte al tenor Stefan Dahlberg i al baríton Gunnar Lundberg que, tanmateix, s'integraven amb facilitat a l'estètica que el conjunt generava.

El Drottningholm Barockensemble d'Estocolm va destacar per si mateix i ens va fer desitjar de poder gaudir-ne en una audició de signe simfònic o de cambra. Una manera de tocar plena de bon gust i una gran flexibilitat, el va convertir en tot moment en el complement adequat del Cor, amb una sonoritat de conjunt absolutament reeixida.

Sobre Eric Ericson, s'ha dit tot; però encara, una vegada més, cal aplaudir la tasca d'aquest intèrpret, que no és només el millor director de Cor del món, sinó també un home ple de sensibilitat artística, que, a més (i això és encara més admirable), participa completament de les tendències musicals del moment, amb una actitud intel·ligent de respecte absolut per l'obra, privat completament de l'esperit (més que interpretatiu, recreador) que avui en dia mostren encara reconegudes individualitats del món de la música. Val la pena veure actuar aquest home encara ple de vitalitat; res del que fa és superficial i cada gest justificadíssim obté la resposta esperada; com si es tractés d'un ressort. Esperem sincerament poder-ne gaudir encara en moltes més ocasions, malgrat que la tendència del país, més aviat es dirigeix en un sentit contrari.

VÍDEO DEL CENTENARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Vídeo històric de l'Orfeó Català editat en ocasió del seu Centenari (1891-1991).

Sistemes: VHS i Beta

Durada: 60 minuts

Preu: 2.000 Ptes.

És a la venda al Palau de la Música Catalana
(6ª planta / de 9 a 17 hores / Srtes. Eulàlia i Josefina)

Entre el Rèquiem i la bohèmia

per JOSEP CASANOVAS

El passat dia 5 de desembre es va produir l'esclat, certament històric, dels *Rèquiem* mozartians. Ha resultat impossible de sostreure's a una commemoració unànime com mai no haurà rebut cap altre músic de tots els temps, amb una espectacular missa de funeral a la Seu vienesa i amb un concert al Vaticà. Barcelona va contribuir-hi, entre moltes altres, amb una producció que en podem dir assenyada, perquè els respectius intèrprets a què al·ludim en concret ens semblen els representants més equilibrats que podríem trobar per a aquesta partitura.

Obra que, gaudint com cap altra d'una llegenda que li ha atorgat una anècdota humana segurament excessiva, hauria meregut d'anar acompanyada d'un parell més, en una programació que no ens consta que s'hagi fet, almenys a casa nostra. Sembla que ningú no va pensar en un concert que hagués comprès les genuïnes tres darreres partitures mozartianes: el *Rèquiem*, per descomptat, però també la Cantata maçònica *L'Elogi de l'amistat* i el *Concert per a clarinet, en la major*. Hauria estat un programa de síntesi admirable i, certament, evocador de les últimes breus setmanes de vida creativa del geni. Sobretot ara, que en plena vigència de les tesis dels Massin, s'està destacant, segurament amb encert total, el component il·luminista dels darrers anys de l'existència de Mozart. És evident que el *Rèquiem* es va demorar durant mesos sobre la taula de treball, mentre que les altres dues obres esmentades eren escomeses i aca-



John Eliot Gardiner

bades amb diligència, per no parlar de la *Clemenza*, dita i feta en tres setmanes, amb un implacable ofici que ni els símptomes de la darrera malaltia no pogueren destorbar. Són tres obres complementàries, o almenys no excloents, a la vista de l'estat de les coses en aquell any de 1791. Per això ens preguntem per què s'ha silenciada aquella "Oda a l'amistat" que hauria acabat de situar més exactament el músic salzburguès en un context històric crucial i absolutament paral·lel al Beethoven de la *Novena*. L'"Oda a l'Alegria" d'aquest darrer, que estigué a punt d'ésser un literal himne a la mateixa amistat (no a la "Freude" sino als "Freunden") ho acaba essent, de fet, quan el seu missatge canta igualment la mateixa fraternitat universal de la música que "abraça milions d'homes".

Aquesta darrera versió barcelonina de John Eliot Gardiner fou un prodigi de mesura i serietat musicològica. Haurà estat, possiblement, la més precisa i no necessàriament eclèctica versió que haurem acabat darrerament

per escoltar. I una vegada més haurem de recordar el caràcter dubitatiu i expectant amb què avui dia ens encarem a totes les produccions d'un signe semblant. (Pensem, sense anar més lluny, en la recent versió de les simfonies de Beethoven que ha posat al mercat Harmoncourt). Eliot Gardiner ens ha semblat portador d'una concepció serena i ajustada en la qüestió dels components històrics i estilístics, de les possibilitats de realització amb instruments moderns de moltes de les partitures abstractes de Bach i del respecte liminar que cal servir davant d'un altre geni com Mozart, que treballà amb plena consciència d'unes tímbriques i unes dinàmiques molt més precises i palpables. Eliot Gardiner creu, amb gran encert, que la qüestió és molt més de respecte absolut a un estil que no pas a unes tècniques d'execució i a una determinada organografia de dubtós interès real. Ha estat, doncs, una versió substancial, aquesta dels English Baroque Soloists i el Cor Monteverdi, amb uns solistes adients. És, amb tota seguretat, la que Mozart hauria desitjat per a la seva pròpia Missa de difunts. S'hauria rebel·lat —no massa, potser— davant d'algunes de les intervencions pòstumes de Süssmayr, però hauria apreciat la justesa d'aquests executants i la perfecció del Cor. I, sobretot, s'hauria estremit amb la docta utilització, en sentit religiós, d'unes velles melodies d'origen teatral. Més que un concert convencional, hem escoltat —i sobretot contemplat— la veritable i justa representació funeral per al geni.

I de la mort de Mozart hem de passar a la de la pobra Mimí, que el Liceu ens ha tornat a representar durant les festes nadalen-

ques. Com l'hauria ell estimat si li hagués estat donat de viure-la! La mateixa bohèmia viscuda amb pobresa, les mansardes gelades, els creditors, però sempre encara estones d'alegria amb els amics al cafè de la cantonada configuren unes característiques escenes romàntiques que mostren massa semblança amb els que foren els darrers temps de Mozart a Viena.

Una existència fràgil i també breu ens ha estat recordada per mitjà de l'art extraordinari de Mirella Freni en un instant culminant de la seva carrera. Ha creat una Mimí memorable, d'absoluta plenitud; una plenitud operística, en el més pur estil verista, per tal de satisfer els especialistes més exigents, unida a la capacitat exaltada de representar un personatge de bella dimensió literària. Mirella ha arribat al punt dolç d'una carrera de cantant que es aquell en què es respecten al màxim totes les convencions de l'òpera, però aquestes s'alien amb unes altres possibilitats de comunicació més pròpies del món del recital i del lied. Poques cantants hi ha avui dia amb una classe i una experiència semblants; poques són, també, les òperes que donen peu a una semblant experiència teatral plausible. Sigui el que sigui, Mirella sap que la primera missió del cantant és la de crear el personatge i l'escena; després es pot permetre el luxe de fer-nos fins i tot oblidar que aquell bellíssim monòleg cantat tingui un rerefons de tanta dimensió tècnica.

Vam poder gaudir de la simultània actuació de Jaume Aragall en aquesta *Bohème* d'enguany i encara en la representació última de la sèrie (que sembla que ha estat la millor de totes, quant a ell). Li atribuiríem les mateixes consideracions que acabem de fer per a l'altra protagonista, si no fos l'aclaparadora realitat de la seva pròpia dicotomia. Per una banda, aquella veu miraculosa, aquell Stradivarius natural per la seva pastositat, uniformitat i absència total de febleses. Per l'altra, l'anècdota de sempre



Mirella Freni i Jaume Aragall a *La bohème* (foto: Bofill)

a Barcelona, que en aquesta darrera representació va arribar al millor port imaginable gràcies a uns cautelosos advertiments de presumptes afeccions. Es tracta d'un tema que deu constituir un autèntic martiri per al cantant, però que resulta també fortament enutjós per al públic; almenys, personalment, per al comentarista. Ja ens coneixem tots plegats prou bé per no acceptar la realitat simplement tal com és, amb els seus esclats i les seves febleses mínimes -o pràcticament inexistents-, per anar-hi tornant una vegada i una altra amb complicitats i excuses i sol·licituds de benevolència quan unes facultats es manifestaven visiblement al cent per cent. I és que Aragall es pot permetre el luxe de cantar com vulgui, en tots els registres i dinàmiques, sense donar mai aquella sensació d'una emissió pressionada i tensa de què ben pocs tenors es lliuren. Per això el seu protagonista de la darrera *Bohème* ha estat també tan magnífic, musicalment.

Sabem d'un Sardinero en magnífica forma, bé que en la representació que esmentem vam escoltar un bon baríton i també

actor en Roberto Servile, com també la Musetta de Daniela Mazzucato, quasi massa dura per aquest paper que, de totes maneres, escau a la seva lleugeresa cridanera. I un altre a part per al Colline de Stefano Palatchi, aquest baix que anem trobant de dia en dia més fet i assentat vocalment.

Direcció orquestral novament de Roberto Abbado al qual, per la nostra localització en la representació, vam poder seguir amb un total detall visual (no sempre possible). Va dirigir, efectivament, molt, amb bona comunicació i gust, una versió sensiblement romàntica i no sempre tan sorollosa com acostuma a fer. El recordem cuidant amb cura aquest aspecte durant certes escenes, sense renunciar a cap dels efectes d'aquest espectacular Puccini finisecular. Res de nou a l'escena; més ben dit, tot el que hi havia de pretesament nou podem dir que hi era de massa, especialment el bigarrat segon acte, amb unes increïbles actuacions funambulesques en "viu" i uns violinistes pretenent acompanyar a primera vista Musetta. Gairebé surrealisme pur.

ORFEO
1891

CENTENARI

1991
CATALÀ

1891

1991

CENT ANYS DE VIDA

EXPOSICIÓ

sobre la història de

l'Orfeó Català

- Fotografies
- Cartes
- Manuscrits
- Objectes
- Partitures originals
- Incunables
- Llibres

Del 16 de gener al 29 de febrer de 1992

Foyer del Palau de la Música Catalana

Sant Francesc de Paula 2, Barcelona

Visites Feiners de 18 a 22 h.

Festius de 10 a 13,30 h.

ENTRADA GRATUÏTA

Amb la col·laboració de Ajuntament



de Barcelona

L'alta tecnologia de l'ordinador viu un procés implacable d'ocupació de parcel·les de l'existència de la societat post-industrial de finals del segle XX. Aquesta és una obvietat de la qual no es podia escapar l'activitat musical, com una més que conforma el teixit vital social. Ben significativament, ha esdevingut una de les parcel·les en què aquest procés esmentat d'ocupació s'ha manifestat de forma especialment primerenca. I definitivament ha estat un dels àmbits del vast ventall creatiu artístic en què el seu protagonisme ha estat més viu.

El tema que proposem en aquest número se centra en tres branques específiques, les quals

confiem que permetran vertebrar un "arbre" suficientment complet perquè abasti els aspectes més importants de la proposta. En primer lloc, el nivell que afecta la convulsió conceptual que ofereix la introducció en un fet creatiu (per tant, intrínsecament no funcional) de l'alta tecnologia. Es tracta de mostrar les possibles contradiccions que suposa la introducció en l'àmbit no de la materialitat sinó de la transcendència, del fet intrínsecament maquinal (per tant no

pensant o no humà) de la tecnologia. Aquest és un món obert a preguntes complexes, que estableixen així un camp de consideracions enormement suggestiu.

En un segon pla d'aquest tema se situa la constatació històrica de l'ocupació esmentada de l'ordinador en la creació musical. Hom pot contemplar, així, la precocitat del procés i, també, la seva justificació en base a les característiques intrínseques de tipus funcional del fet creació musical. La dimensió científica

de l'acte compositiu i l'essència mecanicista de l'exercici de l'articulació dels sons és a l'arrel de la fluïdesa de la immersió tecnològica en el procés de creació musical. Finalment, el tercer pla del contingut del tema ens situa, ja de forma directa, encara

que molt indicativa, en els processos específics de l'ofici de creació en base a l'ús dels recursos tecnològics. És una conclusió definitiva i fonamental del procés de mostració proposat, que creiem que obre les portes, als compositors i també als afeccionats atents, a la comprensió d'uns mecanismes específics irrenunciabls, o pràcticament irrenunciabls ja a l'hora de facilitar la tasca creativa i també, i això resulta fonamental, a l'hora d'enriquir-la.

L'ordinador en la creació musical

Carisma o avorriment.

Una reflexió sobre música i informàtica

per NORBERT BILBENY (Professor de Filosofia, U.B.)

La seriositat de l'alta cultura acaba també amb una broma. Com la història mateixa —ja ho va dir Marx—: els grans fets es presenten primer com a tragèdia i després com a comèdia. La broma, ara, és haver fet un recorregut semblant en les dues manifestacions més serioses de l'alta cultura: la filosofia i la música.

Els filòsofs havien predicat el nihilisme, però el nihilisme no ha triomfat gràcies a la filosofia, sinó al sistema de valors que la filosofia atacava. Un altre final sarcàstic: els músics havien propugnat la transformació tecnològica de la música, però aquest canvi no s'ha fet gràcies a la música, sino a l'esperit tancat i convencional que la música d'avantguarda rebutjava. Acaba de començar la informatització sistemàtica de la música sota els imperatius, en una paraula, del mercat.

Cada vegada que la música ha pretès introduir un canvi de llenguatge ha provocat de seguida una polèmica de tipus musicològic o estètic. Max Weber, a *Sociologia de la música*, escrivia que aquest art s'aniria racionalitzant progressivament, tal com correspondria a la cultura moderna en general. Adorno i Benjamin, uns anys més tard, participen en el debat cultural obert pel serialisme i els primers corrents musicals vinguts de la mà de la composició atonal. Igualment, la innovació significada, després, per la música concreta, estocàstica i aleatòria, amb els seus codis respectius, generaran un clima d'expectació semblant. Però la polèmica tendirà a replegar-se entre els propis especialistes, i les qüestions de gust esdevindran, mentrestant, qüestions de mal gust.

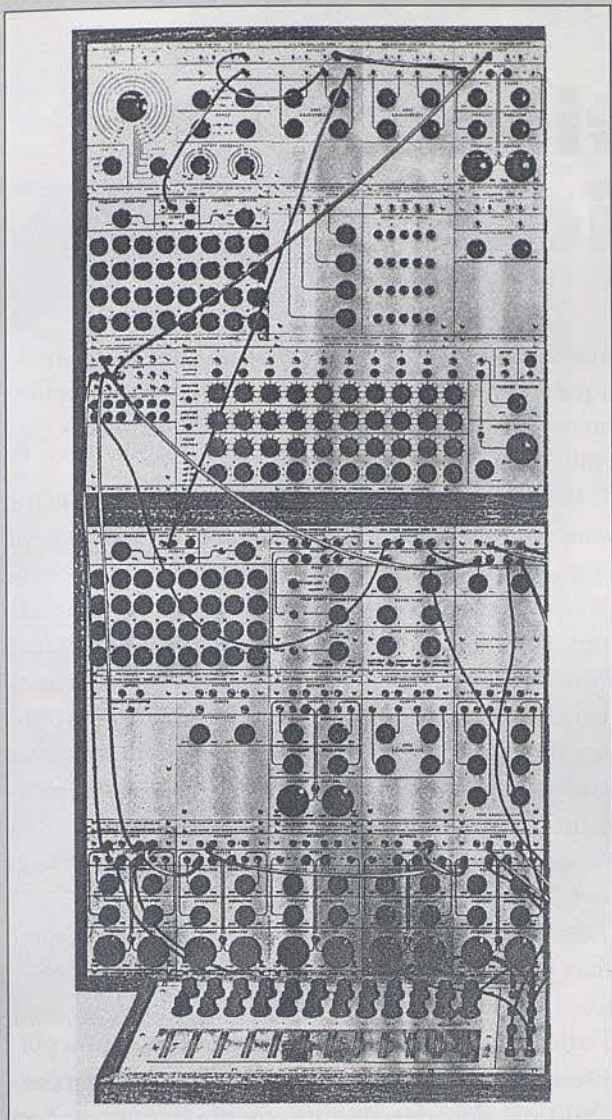
Ara bé: amb l'extensió de la informàtica ens trobem davant d'una situació totalment distinta. Primer, aquest fet no obeeix ja a cap nova proposta estètica o musicològica. Segon —potser per això que s'acaba de dir—, és un fet que no ha provocat cap debat especial entre els grups, almenys, que abans participaven en la polèmica de l'avantguarda. Tercer, i no cal continuar més, la introducció de la informàtica en la composició i els mitjans de reproducció musical constitueix, a la fi, un fenomen no aïllat i imparable, per afegit, en el curs de la cultura tècnica del nostre temps.

Així, és comprensible que l'impacte actual de la tecnologia sobre la música no s'hagi fet notar en els cercles intel·lectuals afins com, per contra, els canvis d'estil o de llenguatge produïts en dates ante-

riors. Per consegüent, és comprensible, també, que la informatització no hagi estat fins ara cap gran motiu de polèmica musical. Malgrat tot, crec que hi ha raons perquè el debat comenci. La informàtica modifica no sols aspectes tècnics de la música, sinó artístics, per descomptat, i en darrer terme morals. Més i tot: seria el primer debat en què l'ètica hi està de debò implicada. El motiu és que tot just ha aparegut la possibilitat de la partitura mecànica. Quina ha de ser, per tant, la nostra actitud al respecte?

D'entrada, hi ha dues qüestions, que poden ser respostes per la musicologia mateixa: si hi ha la *possibilitat* que la tècnica transformi fins a aquest punt la música; i de *quina manera*, en definitiva, es duria a terme aquesta mutació. Però ve després una pregunta que ja no pot ser contestada amb les dades o amb les prediccions de l'especialista: és *convenient* que aquesta transformació tingui lloc? Al meu parer la resposta depèn de l'estètica i de l'ètica a la vegada. Si "cal" o no que acceptem la informàtica sense limitacions depèn, en una paraula, de l'actitud que prenguem al voltant de la qüestió plantejada. En aquesta actitud es combinaran criteris artístics i morals, tanmateix no gens fàcils de destriar entre ells. Aleshores, és presumible que hi hagi almenys tres tipus diferents d'actituds a adoptar. Per un cantó, la de mostrar-se del tot favorable a la informatització musical. Per un altre, la de posar-s'hi totalment en contra. Qüestió d'actituds, com deia. Però n'hi ha encara una altra, que no és ni tan refiada ni tan poc confiada: mantenir, dit d'una manera breu, una actitud de *reserva*. Aquesta comparteix característiques de l'optimisme i del pessimisme alhora, sense ser-ne cap sofert "terme mig", com espero fer veure. Crec que és l'actitud més raonable, i ho justificaré, sense moure'm, és clar, dels únics àmbits artístic i moral en què qualsevol actitud envers la música podrà ser raonada.

L'adhesió a la informatització musical no pot ser incondicional, sinó reservada, pels següents motius. Penso, almenys, en la uniformitat i la banalització que s'estendria, encara més, a tota l'anomenada música programàtica o funcional, avui més al servei dels interessos industrials que dels culturals. Però penso, també, en els dubtosos estímuls que la mecanització pot oferir, d'altra banda, a la música pròpiament concertística. Adorno parlava, als anys quaranta, de l'"envelliment de la nova música". Em temo que la senilitat vindria més d'hora, encara, amb la tractada informàticament. Com a mínim serà tan avorrida, probablement, com Wim



Sintetitzador analògic modular Bucla (1966)

Mertens, el *Titanic* de Siebert o el *Bolero* de Ravel. Amb aquestes dues conjectures del gust ja n'hi ha prou, potser, per no apassionar-se gaire a favor de l'automatisme en la composició musical.

Però tampoc és raonable girar-se d'esquena a la informàtica. Si no és probable que enriqueixi la imaginació musical, pot contribuir, segurament, a millorar indirectament algunes de les seves condicions. Posant-se al servei, per exemple, de l'anàlisi de partitures, especialment de les més antigues o complexes. Montsalvatge va fer una cosa semblant amb la seva *Desintegració morfològica de la Xacota de Bach*. Al capdavant, la música no deixa de ser, amb l'arquitectura, l'art més propera a la matemàtica. El Barroc ens ho recorda. El càlcul de probabilitats, ahir, o la informàtica, avui, hauran estat un recurs no gens menyspreable a l'abast dels compositors. Pensi's, si més no, a l'hora de treballar amb estructures polifòniques. Amb tot, no crec que el càlcul o la maquinària hagin de millorar directament el treball dels compositors, perquè allò fonamental de la música resta fora del control de la matemàtica. Certament, és un art matemàtic; però és abans la més emocionant de les arts. El sentiment

que ens comunica és, malgrat tot, l'essencial que fa que ens agradi o no una música. La màquina no té sentiments. Qui escolta avui, sense anar més enllà, Pierre Schäffer? Per això deia que una actitud davant de la música automatitzada pot ser la de mantenir-se a la reserva. Accepta arguments dels més optimistes, però comparteix, amb els pessimistes, el dubte raonable sobre la capacitat expressiva de qualsevol òrgan mecànic. Com es veu, no és cap "terme mig" entre posicions extremes.

D'altra banda, és possible que, sigui quina sigui la nostra actitud, ens estiguem precipitant. És clar que en debatre "actituds" ens posem fora de l'esfera dels fets i dels pronòstics. Però interessar-nos per aquests pot contribuir, tanmateix, a corregir i millorar la nostra actitud. Vull dir, en el nostre cas, que tot el que pensem personalment al voltant de l'automatització musical no hauria d'ignorar —si el que es demana és una actitud raonada— els coneixements que provenen, sobretot, del camp de la intel·

ligència artificial. Sabem que el cervell pot actuar com un ordinador digital, i que aquest, recíprocament, pot substituir habilitats senso-motrius, altament automatitzades, del cervell humà. Però la màquina no pot substituir totes les activitats de la ment. En primer lloc, com han recordat els darrers treballs de divulgació de Minsky i Penrose, perquè el cervell no és solament un sistema computacional. Té sentit comú, sentiments i un afany, en qualsevol cas, per sortir de les seves pròpies lleis de funcionament, que el fa, per exemple, complaure's en la imprevisió o les dissonàncies. Així s'expliquen, en part, els quartets de Beethoven i, naturalment, tot el teatre mozartà.

El cervell del compositor no s'explica tampoc per un estricte paral·lelisme amb els algorismes que utilitzen els ordinadors per a treballar. Pensar que l'ordinador el substituirà és, ara per ara, fruit de la ignorància o d'una deformació probabilística de la física quàntica. La física, la bioneurologia no ens neguen cap marge de creativitat i improvisació intel·lectual. Per començar, la ciència no s'explica la capacitat emocional de la ment, que continua essent un òrgan força desconegut. Una raó de pes, per tant, per posar en dubte els auguris de substitució del cervell per la màquina. Fins que no haguem conegut prou bé el primer no podrem començar a tèmper per aquest transplantament. La intel·ligència artificial tot just està en els seus inicis, i el coneixement de la ment no està gaire més enllà d'on estava.

És possible —valgui per analogia— que un ordinador arribi a traduir del francès; és possible, tanmateix, que arribi a donar una versió de *Les fleurs du mal*. Però el que ja no és tan possible és que la seva traducció sigui artística; i el que és més segur encara és que mai no hauria escrit *Les fleurs du mal*. Suposant, tot i així, que un dia pogués, sempre tindrem l'opció de preferir l'art fet per l'home a l'art fet per la màquina. Ara mateix ja ho fem.

Algunes notes sobre informàtica i creació artística

per CLAUDIO ZULIÁN

La intel·ligència o el concepte, situat fora del temps, és definit com un ordre sobirà, al qual se subordina el món de les coses, tal com ho feia als déus de la mitologia. Així el món intel·ligible té l'aparença d'allò diví. (Georges Bataille, *Teoria de la religió*).

La categoria fonamental que la informàtica introdueix en el món de la creació artística –i en el món en general– és la *virtualitat*. En termes generals, podríem definir la virtualitat com un estat intermedi entre allò real i allò imaginari: alguna cosa que apareix, que els nostres sentits enregistren però que no existeix de la manera en què la percebem. Res del que ens mostra la pantalla d'un ordinador existeix com existia un full imprès o una fotografia: la veritat d'un ordinador és un transvasament d'impulsos elèctrics, que donen lloc a una sèrie d'efimers fenòmens perceptius.

El concepte de virtualitat és un concepte que enclou dos sentits diferents. Segons el diccionari, el primer sentit de virtualitat és: que té la força per a realitzar un acte, encara que no el produeixi. El segon sentit és: aparent i no real. Cal tenir present que es tracta de dos sentits diferents de la mateixa paraula: no és la mateixa virtualitat, la d'un algoritme que virtualment pugui produir una peça, que la dels sensors òptics i tàctils que produeixen la sensació d'un món virtual.

La virtualitat dels processos computacionals té tres conseqüències de naturalesa diferent.

Per una banda, la virtualitat entesa com a força per a realitzar alguna cosa, suposa un desenvolupament temporal posterior, que està contingut com a projecte en un algoritme. Aquesta característica disponibilitat del temps futur permet l'aparició de processos extremament complexos, amb la intervenció possible de factors d'atzar. Cap realització material prèvia no té conseqüències obligades en el material o en els modes de formar. El temps concebut així obre noves possibilitats de transformacions contí-

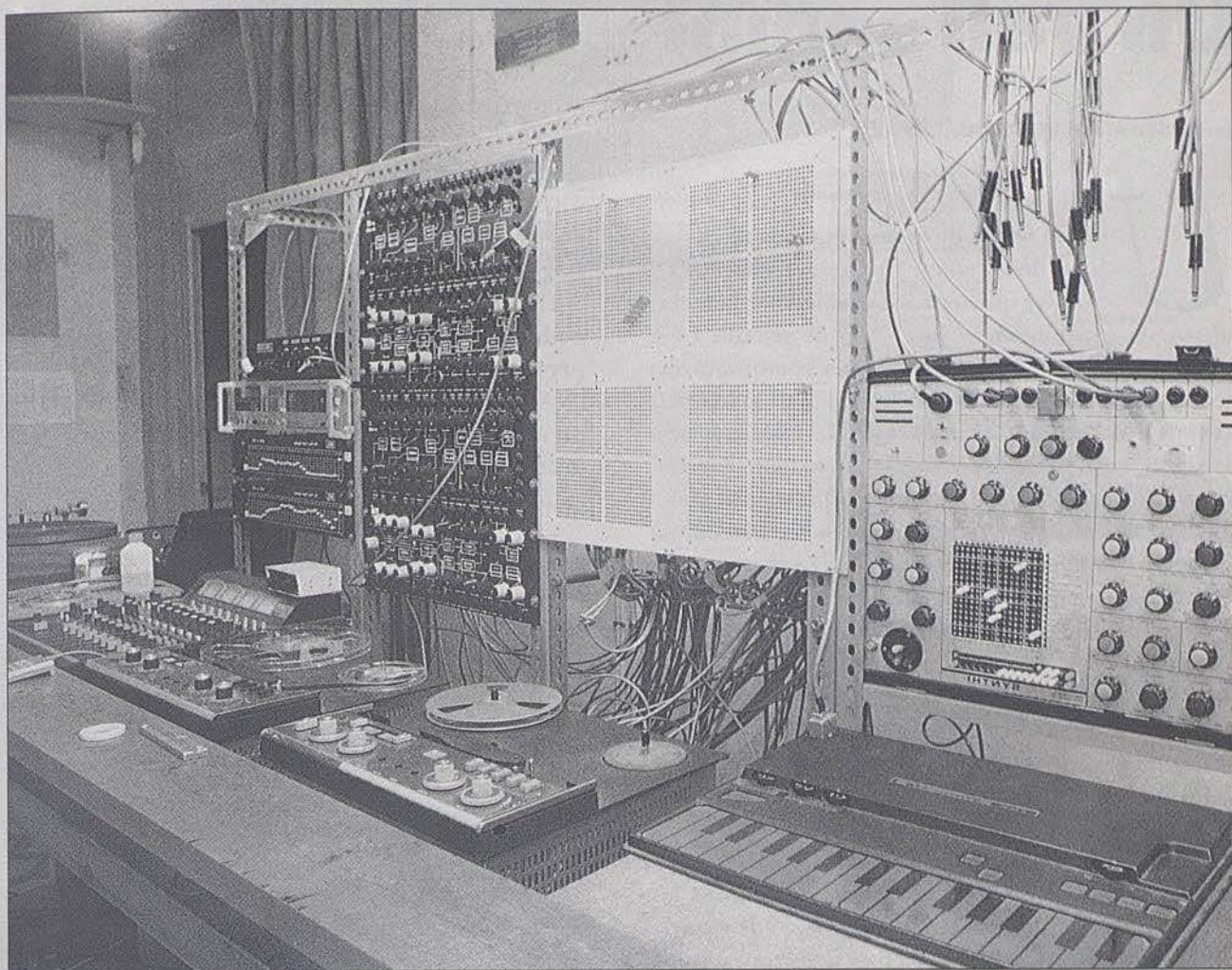
nues. Els músics n'han tret molt partit, d'això; aquesta manera de crear havia trobat anteriorment la seva plasmació en algunes pintures (serials, gràfics,...).

Per una altra, el projecte de desenvolupament temporal contingut en un algoritme, per la seva virtualitat peculiar, pot tenir efecte en qualsevol camp perceptiu. Es pot aplicar, indiferentment, a un so, a una imatge, a un text, o a tot alhora. Per tant, s'obre la possibilitat d'una certa sinestèsia basada en l'isomorfisme dels processos temporals captats pels diferents sentits. Aquest camp de l'experiència artística –que genèricament s'ha vingut denominant *multimedia*– és completament nou en els seus modes i en els seus instruments.

Finalment, aquestes característiques de capacitat per a desenvolupaments temporals complexos i oberts xoca amb una altra característica d'allò virtual informàtic: la necessitat d'una planificació absoluta. Totes les incidències i les possibilitats del desenvolupament temporal han d'estar descrites en els algoritmes de manera total. Així, músiques que són diferents en cada execució –o la complexitat de les quals fa que siguin percebudes diferentment en cada execució– exigeixen una exhaustivitat en la seva concepció, desconeguda fins avui. La immobilitat perllongada del temps del compositor és la contrapartida de l'extrema mobilitat i obertura del temps en l'escolta.

Ens trobem, per tant, davant d'una sèrie d'instruments que són extremadament contradictoris: alhora rígids i flexibles, oberts i tancats.

Els primers instruments informàtics eren instruments exageradament allunyats del món sensible: la necessitat de planificació prevalia sobre la flexibilitat i la comunicació. Malgrat tot, la necessitat d'estendre uns modes de fer que es revelaven molt eficaços, a parcel·les cada vegada més grans de la realitat, portà a un desenvolupament molt marcat de les tècniques de comunicació entre les màquines informàtiques i la realitat, tant humana com objectual. Hem assistit així a l'eclosió d'unes tècniques noves que permeten –amb un refinament cada cop major– *captar* informa-



ció del món real i, sense perdre gaire de la seva complexitat, transformar-la en impulsos elèctrics. A partir d'aleshores s'han pogut manipular imatges de la realitat com si es tractés de models abstractes. Un exemple típic d'aquest canvi és la tècnica que utilitzen els sintetitzadors Roland. Si mirem com està construït el timbre del piano, veurem que el començament de les notes—que és la part més complexa i més característica d'aquests sons—és un enregistrament d'un atac real d'un so de piano. El cos del so, en canvi, està descrit per un algoritme.

Les imatges d'allò real captades per mitjans informàtics adquireixen la característica *virtualitat* de tot allò que és manipulat per un ordinador. Per altra banda, la precisió amb què avui dia es poden recrear estímuls sensorials, o fins i tot crear-los (els anomenats *mons virtuals*), fa que s'arribi a una mena de perfecció històrica en la *mimesi* d'allò real—una de les tasques preeminentes de tot art, ja segons Aristòtil—. Llavors, es crea una fluctuació entre allò real i allò que no ho és. La culminació de la mimesi, i la seva obertura a qualsevol manipulació, retorna una imatge irreal del món. Alhora, els mitjans informàtics esdevenen un *teatrum mundi* on l'home realitza

plenament el control de la realitat i de si mateix.

Aquests breus comentaris sobre algun dels aspectes sobresortints de l'aplicació de la informàtica a la creació artística parlen d'una situació que molt sovint ens és presentada com l'albada d'una nova era de progrés, i que és, ans al contrari, extremament desassossegant. Cal tenir molt clar, per exemple, que la informàtica habitual no és cap ciència, sinó només una tecnologia. Ens pot induir a pensar el contrari el fet que la planificació informàtica s'assembla, aparentment, al coneixement científic. Tal com aquest darrer, no treballa sobre les dades del món exterior que ens aporta la nostra sensibilitat, sinó sobre models abstractes (abstractes respecte els sentits). Però en el cor de la informàtica no hi ha cap veritat—ni tan sols científica—sinó només un coneixement empírico-tecnològic, una tècnica de domini sobre la realitat i l'home. Aquest cor és obscur i terrible i, malgrat tot, la potència i l'eficàcia del projecte tecnològic de la nostra societat ens ha de fer suposar que creixerà i s'estendrà. En aquestes condicions un art que afronti l'essència dels mitjans informàtics podrà tenir un paper fonamental: mostrarà allò obscur. Serà un art tràgic.

Un vell somni

per JOSEP M. MESTRES QUADRENY

Un dia van preguntar a J. S. Bach quin era el secret de la seva manera meravellosa de fer sonar l'orgue; ell els va respondre que només calia prémer la tecla adequada en el moment just. Així de senzill. I és que la música no té misteris: és una combinatòria de sons ordenats seqüencialment al llarg del temps. Saber quin i quan, forma part de l'art del músic. Avui dia, resulta evident que el so és la matèria primera de la música, però no sempre s'ha pensat així. Durant molts segles, la música s'ha fet amb tons (relacions abstractes de freqüències) i no amb sons. A cada to, li correspon una posició determinada en la notació sobre un pentagrama i alhora una tecla o una posició dels dits en l'instrument. Del so, els físics no en sabien gran cosa; i els músics, menys. El primer tractat seriós sobre la teoria física de la música es publicà el 1862: *Die Lehre von den Tonempfindungen* de H. Helmholtz. Encara avui és un clàssic vàlid, però sospito que pocs músics el van llegir.

L'interès real pel so, com a ens físic, no es desvetllà fins després de la segona guerra mundial. A la dècada dels cinquanta s'inicià un procés de recerca, en el qual els compositors han tingut un paper important, juntament amb científics i tècnics. Aquest procés ha anat a remolc dels avenços de la tecnologia i probablement encara seguirà durant molts anys.

Durant els anys cinquanta i seixanta, els centres de recerca estaven relacionats amb grans emissores de ràdio o amb Universitats. Els eixos de treball es basaven, en alguns centres, en la síntesi i transformació del so per mitjans electrònics; en altres, en l'exploració de les possibilitats de l'ordinador.

A l'origen dels laboratoris electroacústics hi ha l'aparició d'un aparell aleshores nou: el magnetòfon, el qual permetia l'emmagatzematge de sons i la facilitat de còpia. En línies generals, aquests laboratoris estaven equipats amb aparells d'enregistrament de sons naturals, bateries d'oscil·ladors, generadors de so blanc, etc., per a la producció de sons, i amb aparells de transformació, com moduladors, filtres, reverberadors, etc. Finalment, una bateria de magnetòfons i un tauler de mescles permetien d'obtenir una peça musical acabada, enregistrada en una cinta magnètica. Els primers laboratoris d'aquest tipus van ser el GRM Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF sota la iniciativa i direcció de P. Schaeffer a París, el Laboratori de Música Electrònica de la N.D.R. fundat per H. Eimert a Colònia, seguits de prop pel Laboratorio di Fonologia Musicale a la R.A.I. fundat per L. Berio i

B. Maderna a Milà i el Columbia-Princeton Electronic Music Center creat i dirigit per Ussachevsky. Els equipaments d'aquest tipus de laboratori eren extremadament costosos i molts dels aparells eren exemplars únics construïts pels mateixos laboratoris. Durant molts anys van ser pràcticament els únics, i en ells van treballar molts compositors, entre els quals es poden citar P. Henry, I. Xenakis, K. Stockhausen, L. Nono, B. Maderna, etc.

Del treball realitzat durant aquests anys, se'n podrien extreure diverses conclusions, però les principals es resumeixen en:

—una nova manera de pensar la música: el so és un objecte i la música pot construir-se també com un objecte. Els tons i les escales ja no són imprescindibles.

—una manera diferent de fer la pràctica de la música. En efecte, el músic és alhora compositor i intèrpret ja que obté un producte acabat a punt de ser escoltat.

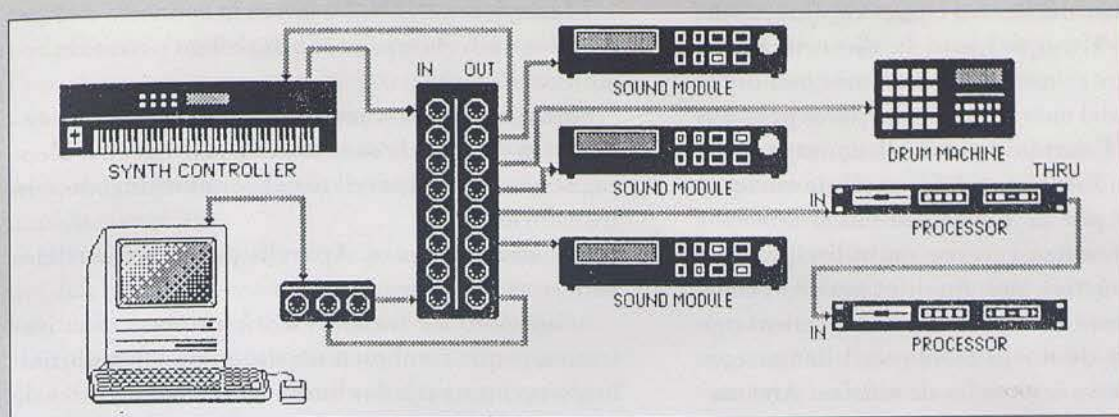
—un coneixement aprofundit de la natura del so, el qual va resultar un ens molt més complex d'allò que fins llavors s'havia cregut.

El conjunt de coneixements adquirits va donar un nou impuls a la mateixa música instrumental, la qual s'enriquí de manera extraordinària des del punt de vista tímbric.

Pel que fa a la recerca informàtica, s'inicià en dues vessants ben diferenciades: d'una banda, la síntesi de so produïda per l'ordinador; de l'altra, la composició pròpiament dita. Cal dir que, en aquell moment, si el cost d'un laboratori electroacústic era molt elevat, el d'un ordinador era astronòmic i per aquest motiu els centres de recerca eren molt concrets.

M. V. Mathews va desenvolupar a Bell Telephone Laboratories (Nova Jersey) la síntesi directa del so. El treball no era gens senzill ja que, com hem indicat abans, el so és molt complex i per definir-lo cal una gran quantitat d'informació. El processament d'aquesta ingent massa d'informació requeria ordinadors molt potents i, així i tot, no es podia treballar en temps real. Després de versions successives, Mathews va arribar, a finals dels anys seixanta, a l'elaboració d'un programa de generació de sons denominat Music V el qual, en definitiva, ha estat la base sobre la qual se sustenten els programes més elaborats utilitzats en l'actualitat en els diversos centres on es practica la síntesi de so per ordinador.

La utilització de l'ordinador com a instrument de composició s'inicià gairebé simultàniament als EUA i a França. A la Universitat d'Illinois, el 1957, L. Hiller i L. Isaacson van compondre la *Illiac Suite* per a quartet de corda. Si bé havia estat precedida per altres intents, se la considera com la primera peça composta per l'ordinador, pel fet que va ser publicada la partitura i estrenada en concert públic.



Esquema
d'un
Laboratori
Midi

A França, P. Barbaud, compositor que havia implicat fortament les seves concepcions musicals amb la matemàtica, desenvolupà al Centre de Calcul Electronique de la Compagnie des Machines Bull un programa d'acord amb les seves idees per a compondre la música algorísmica, com ell mateix la denominava; el 1961 es publicà en disc *Imprévisibles Nouveautés-Algorithme I*, feta per aquest procediment. Paral·lelament elaborà un programa per a la composició de música tonal clàssica. Ell mateix em confessà que el feia per tal d'acontegar els directius de la Bull, que no entenien res de les seves idees musicals però es posaven molt contents quan sentien un valset compost pel seu ordinador. En realitat, un programa per fer música tonal no té interès, per la senzilla raó que avui dia ja no té interès fer música tonal. Imagineu que amb programes d'aquest tipus es podrien compondre milers de fugues diàries: què en fariem, de tantes fugues, si ja tenim les de Bach, que estan tan bé?

També a França I. Xenakis acudí a l'ordinador a conseqüència de la seva concepció matemàtica de la música. Xenakis en diu estocàstica, perquè deriva de processos governats per distribucions de probabilitat. El 1961 Xenakis va arribar a un acord amb IBM a París per utilitzar el seu ordinador IBM-7090 per a la composició de música d'acord amb els seus esquemes estocàstics. La primera peça estrenada, feta amb aquest mitjà va ser *ST/10-1,080262*, el maig de 1962. El 1966 va fundar el Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales (CEMAMu).

Jo mateix, per necessitat expressiva, a meitat dels seixanta, utilitzava per a la composició mètodes basats en la simulació matemàtica extrets dels procediments de l'estadística. Els plantejaments, en si, són senzills però l'elaboració resultava molt feixuga; així que vaig pensar en l'ordinador per realitzar aquesta tasca. M. Vergés, director en aquella època del Centre de Càlcul de la Universitat Politècnica, va recollir les meves idees i va elaborar un programa que permetia portar-les a terme. El 1969 es va estrenar *Ibèmia*, una de les peces compostes amb aquest programa en una IBM 360. De la màquina sortia un llistat en un codi alfanumèric

que calia descodificar i transferir a paper pautat en la notació normal de la música, per ser després tocada pels instrumentistes corresponents. Vaig pensar llavors que el pas següent havia de ser la composició integral de l'obra des del so fins a la peça completa, de manera que existís coherència entre l'estructura de l'obra i la del so que la constituïa. Això, però, era un somni; no teníem ni la tecnologia de producció del so, ni disposàvem d'una màquina de capacitat suficient, ni d'un informàtic que pogués dedicar-hi el temps requerit.

En arribar la dècada dels setanta, alguns fabricants de material electrònic subministraven equips i components, sigui en forma de mòduls, sigui en compactes o sintetitzadors, que permetien dissenyar laboratoris electroacústics a preus assequibles i, en conseqüència s'instal·laren laboratoris arreu del món. Així és com, el 1975, juntament amb Ll. Callejo i A. Lewin-Richter, vam fundar el Laboratori de Música Electroacústica Phonos. A. Lewin-Richter és enginyer i es va formar musicalment a la Universitat de Columbia amb Ussachevsky; Ll. Callejo també era enginyer i havia fet estudis de piano i direcció de cant coral. Per aquella època cada laboratori seguia criteris propis, tant pel que fa a la tecnologia com a l'estètica. Des de la seva fundació, Phonos ha estat una institució oberta a tothom, sense limitacions d'ordre estètic, on l'única preocupació ha estat obtenir el màxim de mitjans tecnològics possible. Poc després de la fundació s'hi va incorporar G. Brncic, qui, des de llavors, hi ha portat a terme una important tasca pedagògica i de funcionament. Ll. Callejo era un expert informàtic i coneixia bé les meves idees perquè havia participat en l'elaboració del programa de composició amb M. Vergés; amb l'ànim de poder compondre i produir so simultàniament, va elaborar un programa per a un microprocessador Rockwell Aim 65 que permetia crear seqüències de sons controlades per funcions; la sortida de l'ordinador era en forma de senyals elèctrics amb variacions de voltatge, els quals controlaven un sintetitzador analògic que generava els sons, modificables en temps real.

Mentrestant a París, el 1976, es posà en marxa

l'IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) sota la direcció de P. Boulez. És el centre més ambiciós i més ben dotat econòmicament del món. L'objectiu que es proposa aquest centre és l'enriquiment del llenguatge musical a partir d'un fort potencial tecnològic enriquit permanentment per la interacció entre músics i científics. S'hi realitza recerca multidisciplinària Informàtica / Acústica amb finalitat musical, composició i producció de noves obres, aprenentatge dels compositors de noves tècniques i llenguatges que no s'ensenyen a les escoles de música. Així mateix, fan un important esforç de comunicació entre el món musical i el científic i de divulgació de cara al públic. S'hi han desenvolupat diversos programes de composició i construït el 4X, un ordinador perifèric amb la capacitat de fer càlculs extremadament ràpids pel processament de senyals en temps real.

Als EUA la tasca de recerca en composició i informàtica s'estengué a diverses Universitats, i entre elles cal citar, per la importància dels progressos assolits i l'alt nivell tecnològic de què disposa, el CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) a la Universitat de Stanford, Califòrnia.

La dècada dels vuitanta s'ha vist marcada per un nou fet: l'aparició al mercat, a preus assequibles, dels ordinadors personals, dels sintetitzadors digitals i, en general, del conjunt de sistemes anomenats MIDI que vol dir "Musical Instrument Digital Interface" i que no és altra cosa que una norma acceptada i adoptada per tots els fabricants d'instruments digitals, gràcies a la qual els diferents aparells de diversos fabricants, inclosos els ordinadors, poden transmetre missatges intel·ligibles entre si. Per extensió, s'anomenen també MIDI els aparells i conjunts de sistemes que compleixen aquesta norma, els quals avui dia constitueixen una nombrosa gamma de productes comercials a l'abast de tothom i que podem resumir de la manera següent:

—**Ordinadors.** No són aparells pròpiament MIDI sinó ordinadors corrents del tipus personal. El disc de memòria de l'ordinador pot subministrar informacions MIDI i transformar-les en diferents sentits: seqüències, transposicions, instruccions d'interpretació, impressió de partitura, etc.

—**Hardware MIDI.** És molt divers:

—**Sintetitzadors.** Són aparells en els quals la síntesi de so es produeix amb materials digitals. Encara que de base són semblants als analògics, el procediment és diferent i el control és molt més ampli.

—**Controladors.** Subministren informacions MIDI pròpies de la interpretació instrumental. Els més corrents són teclats similars als del piano, però també n'hi ha de guitarra, violí, instruments de vent, percussió, etc.

—**Interfícies MIDI.** Faciliten la connexió de l'ordinador amb els equips musicals i en permet la comunicació.

—**Mostratjadors (Samplers).** Espècie de sintetitzador en el qual els sons interns procedeixen d'enregistrament. L'aparell té capacitat d'introduir-hi transformacions.

—**Caixes de ritmes.** Aparells per generar ritmes amb sons molt variats.

—**Estacions de treball (Workstations).** Són instruments que combinen un sintetitzador multitímblic o un mostratjador amb seqüenciador, caixa de ritmes i efectes, en un sol aparell.

—**Mòduls de so.** Són, de fet, sintetitzadors o mostratjadors sense teclat. Una col·lecció d'aquests mòduls connectats al sistema permet el treball multitímblic.

—**Seqüenciadors.** Són unitats d'emmagatzematge de dades MIDI, les quals es poden reproduir pels instruments MIDI. A més, aquestes dades poden ser transformades i manipulades de manera que un seqüenciador resulta incomparablement més flexible que un magnetòfon multipista.

—**Caixes d'efectes.** Són processadors de so per transformar-lo amb efectes com: reverberació, retard, equalització, compressió, etc.

—**Software.** Els aparells MIDI contenen el seu propi software. Aquí es tracta, doncs, del software de l'ordinador per controlar els aparells MIDI.

—**Seqüenciadors.** Igual que un magnetòfon, un seqüenciador enregistra dades que posteriorment podran ser reproduïdes. Però les dades enregistrades són missatges MIDI per comptes de senyals àudio i són emmagatzemades a la memòria de l'ordinador per comptes de ser-ho en una cinta magnètica. Aquests missatges es poden entrar en temps real o un per un, i poden ser processats per introduir-hi tota mena de modificacions.

—**Editors de sons.** Els instruments digitals porten els seus propis mecanismes de programació per a l'elaboració de sons, però són bastant difícils d'utilitzar. Amb els editors, es pot efectuar aquesta operació des de l'ordinador, on, per la pantalla, es veu simultàniament el conjunt de paràmetres que intervenen en l'operació.

—**Llibreries.** Programes que permeten emmagatzemar sons en un disc tot creant una classificació en grups de característiques particulars.

—**Notació.** Permeten fer partitures en notació tradicional i imprimir-les sobre paper.

N'hi ha per a tots els gustos. La gran varietat de hardware i de software i la facilitat de connexió entre els aparells, permet dissenyar a cadascú els seu propi sistema d'acord amb les seves exigències i possibilitats econòmiques. Avui dia tothom pot tenir a casa un laboratori de música MIDI sense la necessitat de saber res d'informàtica ni de música. En tant que materials comercials, tenen els seus avan-

tatges i els seus inconvenients; entre els primers, podem citar els preus cada vegada més assequibles i l'assistència tècnica que faciliten els proveïdors; entre els segons, la vertiginosa aparició i desaparició de models i les limitacions pròpies d'un producte dissenyat per a un ús específic (en aquest cas, la música comercial).

Hi ha diverses facetes de la pràctica musical que queden ben resoltes amb una adequada selecció de hardware i software. En efecte; és ben conegut que el so produït, emmagatzemat i reproduït per procediments digitals no té sorolls de fons i admet, per tant, fortes amplificacions; aquests equipaments resulten, doncs, ideals, i de fet, són dissenyats per a ells, per als grups de música de consum (Pop, Rock, etc.) on la quantitat de so prima sobre la seva qualitat. Són també una eina excel·lent per a la publicitat ja que no només tenen l'avantatge de la rapidesa de realització sinó que, amb interfícies i software adequats, es pot sincronitzar la música amb la imatge. Permet reduir despeses en la música incidental per a cinema i teatre pel fet de poder suprimir les orquestres o conjunts instrumentals, ja que el compositor, amb un equip MIDI, pot subministrar la música acabada o pot deixar-la programada en l'ordinador per fer-ne ús al moment que es vulgui. S'han acabat també els copistes manuals, perquè les partitures poden sorgir de l'ordinador perfectament dibuixades.

Pel compositor que vol fer una música creativa i, per tant, en les actuals circumstàncies, no comercial, els sistemes MIDI també poden ser auxiliars que li permetin elaborar a casa materials que puguin ser posteriorment processats en equipaments més poderosos, o bé incidir en certes transformacions de so en concerts en viu executats amb instruments tradicionals, o tot allò que la seva imaginació li permeti d'extreure d'aquests aparells, sense perdre de vista, però, que són materials comercials, dissenyats amb uns objectius específics, i que la qualitat del so que es pot obtenir és molt limitada.

Jo mateix dispo a casa d'un equip format per un ordinador Macintosh SE/30 amb el programa Finale, un sintetitzador-controlador Yamaha DX7 II-FD i una impressora Personal LaserWriter Apple. Considero i utilitzo aquesta configuració com una màquina d'escriure, amb considerables prestacions, però màquina d'escriure. Introdueixo la música pel teclat Yamaha, la retoco, corregeixo, supprimeixo, afegeixo, etc. Puc escoltar-la a través del sintetitzador i finalment imprimir-la. Des de fa anys no utilitzo paper pautat ni llapis perquè treballa directament a l'ordinador. Així he compost diverses obres i la totalitat de l'òpera *Cap de mirar* que fa poc he enllestit. D'un sol document elaborat n'extrec la partitura d'orquestra, les partícels amb les corresponents transposicions i la reducció

per a cant i piano. La manera de compondre, però, és la mateixa que faria sobre paper pautat. L'òpera serà interpretada per cantants, cors i orquestra, com de costum.

En conjunt, doncs, el sistema MIDI ha fet una aportació econòmica important: ha incrementat el mercat dels ordinadors personals, ha beneficiat els fabricants d'instruments electrònics, els elaboradors de software, els grups de música de consum, els productors de música publicitària, la indústria cinematogràfica, el teatre i fins i tot els compositors, que no hi anem a guanyar gran cosa (almenys ens estalviem el copista); però no ha participat en el progrés real de la música.

El progrés, cal esperar-lo de la informàtica i no dels productes informàtics. L'objectiu d'una Nova Música no instrumental segueix essent el mateix: una música composta des del so fins a la totalitat, que no pugui ser interpretada pels instruments acústics, d'igual manera que una sonata de piano de Beethoven no es pot tocar en un clavecí. Per això cal que la qualitat del so sintetitzat sigui comparable a la dels instruments acústics, com a mínim, però sense assemblar-s'hi, ni pel timbre ni per l'articulació.

Tot just encetar la dècada dels noranta, es produeix un fet nou i l'aparició dels ordinadors de gran capacitat, fàcil accés, especialment aptes per a la creació àudio-visual, i a preus reduïts. Aquests aparells permetran als laboratoris modestos accedir a la tecnologia informàtica desenvolupada darrerament als grans centres de recerca, principalment les universitats americanes. Al Laboratori de Música Electroacústica Phonos hem instal·lat un NeXT, ordinador d'aquestes característiques, al qual s'afegiran, en un futur pròxim, cinc més, per constituir una xarxa que permeti fer una tasca de pedagogia, recerca i composició amb una capacitat per a una vintena de persones. X. Serra, doctor en informàtica musical per la Universitat de Stanford, es fa càrrec d'aquest desenvolupament. Potser, finalment, es podrà veure realitzat aquell vell somni.

Els centres que actualment treballen la informàtica musical són, principalment:

—EUA: CCRMA (Stanford University), MIT Media Lab, CARL/CME/UC San Diego, University of Washington, Princeton University, Columbia University, Santa Barbara University, CNMAT (Berkeley University), Carnegie-Mellon University, Northwestern University, University of Illinois.

—França: IRCAM, CEMAMu, i GRM a París; ACROE (Grenoble), GRAME (Lió), LMA, CNRS (Marsella).

—Alemanya: CAMP (Berlín); ZKM (Karlsruhe).

—Suècia: EMS i Royal Institute of Technology.

—Holanda: STEIM (Amsterdam).

—Itàlia: LIM-DSI (Milà), CSC-DEI (Pàdua).

L'ordinador, nova eina per a la música

per XAVIER SERRA

Els ordinadors han canviat les nostres vides i sabem que això és sols el principi de l'impacte que tindran en un futur no gaire llunyà. Intuïm que seran d'un gran ajut en feines repetitives de tot tipus i que, a la vegada, ens permetran fer tasques irrealitzables amb altres mitjans. Però, què poden fer-ne, els músics, d'aquestes màquines?

Aquest article és una exploració de les possibilitats musicals dels ordinadors i, en general, de les dels nous mitjans informàtics. Basant-me en els avenços tecnològics dels darrers anys i en les recerques que es porten a terme en els centres capdavanters de la informàtica musical, vull donar una visió d'aquestes possibilitats. No pretenc cobrir tots els camps ni aprofundir en cap aspecte en concret; el meu propòsit es d'oferir unes quantes idees que siguin suggerents i a través de les quals el lector pugui captar la influència que els ordinadors poden arribar a tenir en la música.

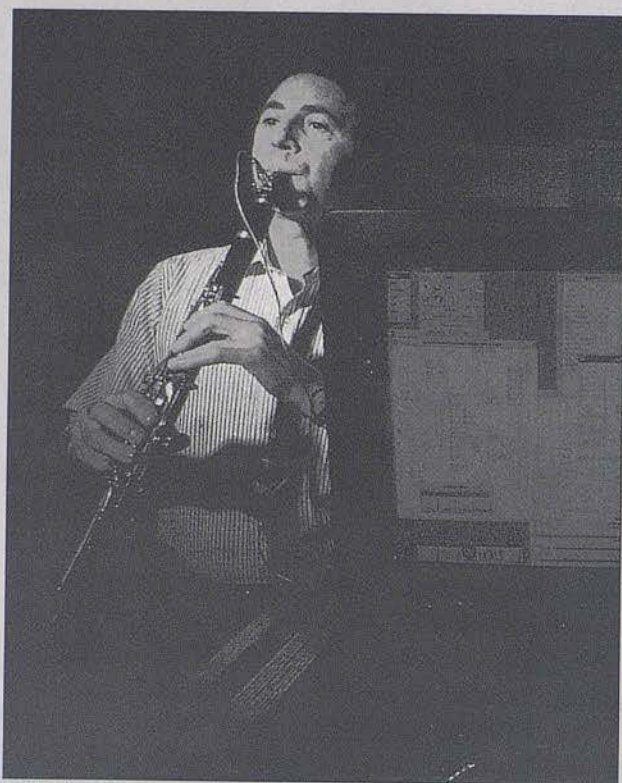
L'ordinador en la creació musical

L'ordinador no pot substituir el músic, però sí que pot ajudar-lo en el procés creatiu. Dintre d'aquest procés, hi ha tres nivells que vull considerar. El primer és el que versa sobre les estructures musicals o l'organització dels objectes sonors. El segon, tracta de la connexió o transició entre sons; i el darrer se centra en la generació de la microestructura del so.

Creació d'estructures musicals

Una obra musical és un conjunt de sons organitzats en el temps, tant si aquests són generats amb ordinador com si són produïts per instruments acústics. Aquesta organització és creada per cada compositor d'una forma molt personal i pot ser difícil trobar un ajut informàtic que sigui vàlid per a tothom. Però podem pensar en diverses eines, entre les quals el compositor escollirà les més adients al seu treball.

Visualització i edició gràfica d'estructures musicals: L'ordinador pot representar gràficament l'estructura d'una composició. En la representació, no tan sols s'hi troben les notes o unitats sono-



Un collage procedent de l'IRCAM de París que aplega tres components: interpretació, equipament i producció musical

res de l'obra, sinó que també s'hi veuen representats els nivells musicals més superiors: grups de notes, frases, temes, seccions, moviments, etc... Els diferents nivells s'organitzen de forma jeràrquica i l'ordinador permet treballar simultàniament en tots ells. El compositor organitza la seva obra mitjançant la interacció amb aquests objectes gràfics, editant cada un d'ells i movent-los en l'espai bidimensional de la pantalla. Aquestes grafies poden ser semblants a les utilitzades en els escrits d'anàlisi musical. Així, en una composició que utilitzés la forma sonata tindríem una sèrie d'ícons gràfics; entre ells, n'hi hauria un per al primer tema, un altre per al segon tema, i un altre per a la secció de desenvolupament temàtic. A través d'aquest darrer ícon, l'usuari tindria accés a les subestructures d'aquesta secció.

Definició de les relacions entre subestructures: Entre les diferents seccions d'una composició hi ha tota mena de relacions melòdiques, harmòniques, rítmiques, etc... Aquestes relacions són responsables de la unitat de la peça i l'ordinador pot ajudar a definir-les i a visualitzar o escoltar els resultats

d'una manera immediata. Amb una eina d'aquest tipus podem, per exemple, definir la tercera secció d'una obra dient que utilitzi l'estructura rítmica de la primera secció i l'estructura melòdica de la segona. Sempre que variem algun aspecte rítmic de la primera secció, la tercera quedarà automàticament modificada.

Base de dades d'estructures musicals: La major part d'obres musicals estan basades en estructures o formes musicals que ja s'han fet servir en altres obres. En el procés de buscar i utilitzar estructures predefinides l'ordinador pot ser molt valuós. Així, podem tenir una base de dades on hi ha emmagatzemades i organitzades un seguit d'estructures musicals. Aleshores, si el compositor desitja, per exemple, fer servir una forma de fuga que ell mateix va definir en una obra anterior, la copia de la seva base de dades. A partir del que ha copiat, el compositor pot crear una nova estructura.

Anàlisi i generació d'estil musical: No som sempre conscients de les relacions que hi ha entre els sons d'una composició. Molts cops ens agrada l'estructura interna d'una frase musical o l'estil d'un grup d'obres d'un compositor determinat, però no tenim la manera de descriure i imitar els aspectes que ens interessin. Actualment hi ha branques de la informàtica que es preocupen d'aquest tipus de problemes, evidentment inventats per a ser aplicats a altres camps. En concret, la intel·ligència artificial i les xarxes neurals són eines informàtiques que poden servir per analitzar un fenomen musical difícil de descriure però del qual coneixem l'existència. Introduïm a l'ordinador la música a analitzar i la màquina obté una descripció a partir de la qual podem generar noves músiques. Si volem imitar les harmonies de Debussy sense voler o poder analitzar les seves obres, podem fer-ho amb aquest tipus de tècniques informàtiques i generar automàticament una peça amb harmonies pseudo-Debussy.

Connexió entre sons

L'expressió musical ve donada, en gran part, per les transicions entre sons, és a dir, pel que succeeix entre una nota i la següent. En la música instrumental l'interpret és el responsable principal de realitzar aquestes connexions, però quan generem sons amb ordinador, ja que no existeix la interacció tradicional interpret-instrument acústic, hem de desenvolupar eines que permetin aquest tipus de control.

Control a través d'instruments acústics: Si considerem la interacció interpret-instrument acústic com un mitjà de generació d'expressió, oblidant-nos de la música que en resulta, la tecnologia actual permet dissenyar aparells que captin aquesta expressió. Així, podríem analitzar els sons produïts

per l'interpret d'un instrument acústic i utilitzar les dades per controlar sons sintetitzats per l'ordinador. Per exemple, pensem en un violinista que, a part de tocar el seu instrument, controla un acompanyament generat per ordinador. L'expressivitat d'aquest acompanyament sintetitzat està controlada pel mateix interpret. L'ordinador analitza els atacs de les notes, el *vibrato*, els *legato*, els canvis tímbrics, les petites inflexions, etc... obtinguts per l'interpret. Els sons i les connexions entre ells són generats utilitzant l'expressió dels sons que l'ordinador acaba d'analitzar.

Nous controladors: L'avenç tecnològic ha permès el desenvolupament d'aparells que serveixen per a detectar senyals de tot tipus: òptics, sonors, elèctrics, etc... Aquesta tecnologia fa possible el disseny de controladors musicals que capten els moviments d'una persona i són convertits en informació que l'ordinador utilitza per a generar sons. Per exemple, podem imaginar un director que, per comptes d'orquestra, té un ordinador al seu davant, la batuta és un detector de moviments connectat a l'ordinador, i l'ordinador genera els seus sons seguint el director. També podríem pensar en uns ballarins que controlessin la seva pròpia música o en un flautista sense flauta.

Interfície gràfica per a definir paràmetres d'interpretació: La definició de les connexions entre notes, i en general la dels paràmetres que podríem anomenar d'interpretació, pot ser feta directament amb l'ordinador fora de temps real. La forma més intuïtiva de fer-ho és gràficament amb la pantalla de l'ordinador. Per exemple, si volem un *glissando* entre dues notes dibuixem una ratlla entre els seus valors de freqüència; i si volem definir el fraseig d'un grup de sons podem fer-ho traçant una corba que reflecteixi aquest fraseig. L'ordinador convertirà aquests dibuixos en l'efecte sonor adequat.

Generació de sons

Hi ha moltes tècniques per definir i generar sons amb l'ordinador. Però mirant de cara al futur i oblidant els problemes d'economia i eficiència, que es van resolent per ells mateixos amb els avenços tecnològics, hi ha dos procediments que voldria destacar.

Models físics: Sota aquest nom s'inclouen els mètodes de síntesi que especifiquen el so a través de la definició de l'objecte mecànic que el produeix. És a dir que, per generar un so de corda, definim les característiques físiques d'una corda real: llargada, gruix, densitat, etc... A partir d'aquestes mesures físiques diversos procediments matemàtics permeten reproduir numèricament dintre l'ordinador el moviment de la corda i, a la vegada, són capaços de convertir aquest moviment en so.

Dintre l'ordinador tenim models matemàtics

dels diferents elements mecànics que intervenen en la producció del so: tubs, cordes, barres, ressonadors, llengüetes, membranes, etc... Combinant els diversos elements i detallant les característiques físiques de cada un d'ells l'usuari crea "*instruments musicals*." Amb aquests mitjans podem dissenyar i escoltar el so d'un instrument mecànic que sigui físicament impossible de construir. Per exemple, acoblant un model de doble llengüeta de canya per crear una excitació sonora, amb un model de membrana de pell de vedell per fer de ressonador, generarem so. Dubto que algú pugui construir un instrument com aquest fora de l'ordinador.

El control d'aquests mètodes de síntesi es fa a través dels controls mecànics que tindria un instrument acústic amb les mateixes característiques. Així, per a sintetitzar el so d'una corda polsada amb una pua, hem de donar a l'ordinador, a més de les característiques de la corda i la pua, el lloc de la corda on s'efectua la pulsació i la pressió que exercim amb la pua.

Models perceptuals: La definició d'un so també pot ser feta a nivell de percepció, és a dir, descrivint les característiques sonores que l'oient percep. Per obtenir el mateix so de corda de què hem parlat abans, per comptes d'especificar les propietats físiques, descriurem les característiques tímbriques del so de corda. Llavors, la generació del so a partir d'aquestes dades perceptuals es fa gràcies a diversos procediments matemàtics que s'han desenvolupat els darrers anys.

Un avantatge que hi ha amb aquests models és que existeixen tècniques per analitzar sons i obtenir els corresponents paràmetres perceptuals. És a dir, analitzant el so d'una porta que grinyola en treurem els paràmetres de percepció. A partir de l'anàlisi és possible tornar a sintetitzar el so original i en el procés els paràmetres poden ser modificats de tal forma que el so resultant és nou però conserva aspectes del so analitzat.

Per a un músic, és bastant intuïtiu sintetitzar sons amb aquests tipus de models. Per exemple, podem començar amb un so de clarinet, prèviament analitzat, i anar modificant-lo amb instruccions com: fer el so més inharmònic, fer l'atac més percussor, mesclar algunes característiques tímbriques d'un so de veu, fer el timbre més brillant, etc... El so es converteix en un material plàstic que podem anar modelant al nostre gust.

L'ordinador en la musicologia i en l'educació musical

En aquesta secció he agrupat uns quants temes relacionats amb l'estudi de la música i en els quals

la contribució de l'ordinador pot ser important. Per raons d'espai, només he escollit algunes qüestions que he considerat il·lustratives.

Base de dades

La capacitat de l'ordinador per emmagatzemar i organitzar informació és especialment adequada per a les tasques musicals que requereixen l'accés a grans quantitats de dades. Però una diferència de la música respecte a altres camps és que gran part de la informació està en forma d'enregistraments sonors i aquests han estat fins ara particularment difícils d'aplegar i d'organitzar amb mitjans informàtics.

Els avenços tecnològics dels darrers anys han permès el desenvolupament de bases de dades on no sols s'emmagatzema informació escrita sinó que també hi ha imatges i material sonor. A més dels escrits sobre un determinat músic, un ordinador pot contenir fotografies dels seus manuscrits i enregistraments de les seves obres, de tal manera que l'accés als diferents tipus de dades es fa alhora i amb la mateixa eina. Això va acompanyat dels avenços informàtics que donen a l'usuari accés a tota aquesta informació d'una forma interactiva i intel·ligent. Per exemple, pel sol fet de donar malament un nom l'ordinador no deixa de respondre, sinó que ell mateix esmena l'error. L'ordinador també pot suggerir noves paraules a buscar.

Un altre aspecte important de les bases de dades són les xarxes d'ordinadors. Aquestes xarxes uneixen ordinadors de tot el món amb connexions d'alta velocitat, de tal manera que podem accedir a la informació d'un ordinador que està a l'altra punta del món, amb la mateixa facilitat amb què accedim a la informació del nostre ordinador. És a dir, les bases de dades no han d'estar físicament a l'ordinador on treballem, sinó que poden trobar-se a milers de quilòmetres. Tampoc no cal que estiguin juntes, sinó que podem tenir una base de dades distribuïda per diverses biblioteques arreu del món. Aquesta distribució és completament transparent a l'usuari i cada biblioteca només és responsable de mantenir la part de la base de dades que li correspon. Podem escoltar des de Barcelona un enregistrament emmagatzemat en un ordinador dels EUA pel sol fet d'estar asseguts davant d'una terminal de la xarxa.

Aquestes xarxes també permeten l'intercanvi d'informació entre usuaris, de forma molt eficient. L'enviament d'una fotografia, d'un manuscrit o d'un exemple sonor a un musicòleg d'un altre país es fa instantàniament.

Anàlisi musical

Per a l'anàlisi musical no n'hi ha prou amb aplegar i manipular informació. La música és un feno-

men molt complex i la seva anàlisi, igual que la seva creació, requereix capacitats que difícilment podem trobar en un ordinador. Però aquesta màquina pot ser un gran ajut en l'anàlisi de fenòmens musicals.

Ja he tractat de com diverses disciplines de la informàtica serveixen per a la descripció estilística d'un fragment o d'una obra musical. Aquestes eines també poden ser molt útils al musicòleg que estudia les obres d'un compositor o que vol endinsar-se en aspectes estilístics d'un període musical històric. També les possibilitats de classificació i d'anàlisi estadística de l'ordinador poden servir en aquests estudis. Per exemple, un musicòleg interessat en les modulacions d'una simfonia de Beethoven se serveix de l'ordinador per trobar de forma ràpida les modulacions més importants. Després l'ordinador requerirà l'ajut del músic per a estudiar els canvis tonals més obscurs, ja que, si un músic té problemes per identificar aquests canvis, hem de pensar que l'ordinador no podrà fer-ho gaire millor. Un cop s'hagin trobat totes les modulacions l'ordinador ajuda a classificar-les i a realitzar una anàlisi estadística.

En l'anàlisi d'interpretacions musicals, l'ordinador permet fer estudis impossibles amb altres mitjans. Per exemple, si volem estudiar el fraseig d'un intèrpret, l'ordinador pot analitzar enregistraments i donar-nos tot un seguit de gràfics sobre aspectes sonors d'interès. Així obtenim gràfics que expressen el *vibrato*, les característiques dels diferents atacs, el timbre de cada una de les notes, els *crescendo*, etc... L'ordinador no serà capaç de donar-nos el significat expressiu de cada una d'aquestes característiques sonores, però a partir de les dades obtingudes descobrirem moltes qualitats expressives de l'intèrpret.

Educació musical

Molts dels aspectes ja descrits tenen una gran rellevància en l'educació musical; especialment, les possibilitats d'interacció intel·ligent amb l'ordinador poden canviar l'enfocament actual de l'educació musical. Aquí em limitaré a posar un exemple. Imaginem un clarinetista que està estudiant una peça per a clarinet i piano amb l'ajut d'un ordinador. L'ordinador toca l'acompanyament de piano seguint el *tempo* de l'intèrpret; quan aquest es para l'ordinador espera que torni a començar. L'ordinador és capaç d'averiguar en qualsevol moment el lloc de la peça que està tocant l'intèrpret i anar immediatament al mateix indret. A la vegada, l'ordinador enregistra i analitza la interpretació; estudia els canvis de *tempo*, les dinàmiques, els *legato*, etc... És a dir que, un cop ha tocat la peça, l'intèrpret escolta la seva pròpia interpretació i analitza en detall aspectes concrets. Així pot estudiar com ha tocat les cadències de les diferents frases i veure

gràficament els *ritardando* i canvis de dinàmiques que ha fet. També pot estudiar la versió d'un altre músic i comparar les anàlisis de les dues interpretacions. Segueix essent necessari el contacte personal amb un mestre, però l'estudiant pot resoldre per ell mateix molts problemes abans d'anar a classe.

Edició de material musical

L'eliminació del paper imprès en l'edició de partitures, llibres i revistes a favor de l'edició en mitjans informàtics i la possibilitat d'incloure exemples sonors com a part d'una publicació musical poden ser una revolució en la indústria editorial. Aquests canvis són possibles gràcies al fàcil emmagatzematge d'informació de tot tipus en forma digital i a l'alta qualitat gràfica de les pantalles dels ordinadors actuals. Podem tenir tots els manuscrits de Mozart, més els comentaris de l'editor, en un sol disc òptic i la lectura d'aquest disc amb l'ordinador permet una flexibilitat enorme. Però el que l'edició i distribució es facin d'aquesta manera no suprimeix el paper. Si una persona vol una obra determinada de Mozart, el comerciant pot fer una impressió en paper des de l'ordinador.

Poder distribuir publicacions musicals en forma de software, o informació digital, engrandeix les possibilitats editorials i els canals de distribució. Apareix el material àudio-visual amb participació interactiva de l'usuari. Aquest pot posar qüestions a l'ordinador, organitzar la informació al seu propi gust, i pot escoltar exemples sonors intercalats amb el text i els gràfics. També sorgeix la possibilitat de distribució d'aquestes publicacions a través de les xarxes d'ordinadors. El comprador pot adquirir un manual sobre com tocar el flabiol des de l'ordinador de casa seva. El flabiol, però, encara l'haurà d'anar a comprar a una casa de música.

Conclusió

L'ordinador no pot fer músics dels qui no ho són, però sí que pot ajudar a realitzar tasques concretes. L'ordinador és una eina que, ben utilitzada, pot oferir noves perspectives a vells problemes i obrir nous camins musicals.

Aquest article ha estat un intent de suggerir aplicacions musicals per a l'ordinador. La major part de les idees presentades encara no s'han fet realitat, però no per problemes tecnològics sinó perquè els recursos humans i econòmics dedicats a aquest tipus de recerca són pocs i els avenços, lents. Crec que la música pot beneficiar-se molt de l'ordinador i només és una qüestió de temps que puguem comptar amb possibilitats com les presentades aquí.

Xavier Xerra és Doctor en Informàtica Musical per la Universitat de Stanford i actualment és professor a la Fundació Phonos.

Tecnologia que obre nous horitzons

per PERE BURÉS

A bans de posar-me a escriure sobre aquest tema, he passat una llarga estona davant del facsímil del *Llibre Vermell de Montserrat* observant i admirant les filigranes que els copistes d'aquest llibre van fer, sobretot a les primeres lletres de cadascuna de les partitures que hi van escriure després. Mentre veig aquestes pàgines, penso en els milers d'obres escrites per veritables artesans de la grafia musical i també ornamental, transmissors de la saviesa, els costums i les músiques d'altres èpoques, estils, tradicions...

Realment, les noves tecnologies ens ofereixen un ventall de possibilitats insospitades només fa uns anys i situen el món de l'edició musical en uns terrenys encara experimentals, que evolucionen a unes velocitats vertiginoses difícils d'assimilar i de seguir, fins i tot per aquells que, amb ganes d'aprendre noves tècniques o amb una visió de futur innata, s'han apuntat al tren de conèixer noves formes de realitzar una tasca, moltes vegades poc agraïda, com es la de fer de copista de música.

Efectivament, aquesta professió vol, evidentment com totes, un important grau d'especialització, de coneixements musicals, de gust per les coses ben fetes, d'exigència en la claredat de la grafia, de l'aprofundiment en el coneixement exacte i en el domini d'uns signes, alguns familiars, almenys òpticament, per a tothom, però molts desconeguts pels profans en la lectura d'una partitura musical i que obliguen a una justesa i precisió en els detalls més petits de la seva escriptura: uns mil·límetres de desplaçament vertical d'una nota en el pentagrama provoquen dissonàncies poc agradables a l'oïda, o sons que el compositor no ha previst pas en el moment d'escriure una determinada partitura.

Considerarem, doncs, la feina de copiar música com una tasca de responsabilitat important en tant que estem perpetuant uns sons d'un determinat compositor o uns sons populars que fan i identifiquen els costums, les danses, les cançons i, en definitiva, tota la història musical d'un poble.

Amb l'aparició de la impremta, la feina i la professió de copista rep un cop important i molts han de buscar-se la vida fent altres activitats. Per al músic, però, aquest invent representa, en la majoria dels casos, una millora important a l'hora de lle-

gir música impresa: per la seva claredat òptica, pel resultat final de la pàgina de música escrita, per la facilitat de fer còpies d'una mateixa obra, etc. Encara que els avantatges són evidents, també hi ha inconvenients a l'hora de valorar l'edició de música a partir d'una impremta: el principal, el de ser una tasca reservada a veritables especialistes, tant pels tipus de signes a emprar, absolutament diferents dels de qualsevol alfabet conegut, com perquè té un mercat de consum minoritari, si el comparem amb el de l'edició de textos o gràfics convencionals.

Noves tecnologies

L'aplicació de la informàtica a la vida actual revoluciona totalment qualsevol de les tècniques usades fins ara i ens fa replantejar tota una nova estructuració de la nostra manera de treballar.

El món de la música, amb l'ajuda d'un ordinador, entra del tot en els nostres esquemes actuals de treball i ens ofereix un ventall insospitat de possibilitats noves, que creix amb més celeritat de la que nosaltres tenim per assimilar les últimes novetats aparegudes.

No pretenc entrar aquí en una enumeració de les prestacions de cadascuna de les marques comercials que ofereixen programes d'edició musical, i que són moltes. És remarcable, però, que, almenys fins ara, els millors programes especialitzats en música estan fora del món de P.C., o sigui amb sistemes operatius "no compatibles" i, per tant, amb programes i marques comercials molt concretes.

Així, doncs, per a una bona edició musical a partir d'un ordinador necessitarem un bon programa informàtic, un ordinador amb una memòria interna d'una certa capacitat (podríem pensar d'almenys 2 megues), i una impressora amb unes prestacions com més àmplies millor.

Els elements que componen un equip d'informàtica musical

En una instal·lació semiprofessional (per tant, no aplicable a les editorials o professionals de l'edició musical) calen uns determinats elements per a un màxim aprofitament de les possibilitats que l'ordinador ens ofereix:

- La unitat central de l'ordinador, sobretot amb una bona memòria interna i millor amb la instal·la-



El sintetitzador ha suposat una revolució en el desenvolupament de la música electrònica

ció d'un disc dur, que ens ofereix una manipulació més ràpida de qualsevol partitura informatitzada. Evidentment, per a una bona utilització de qualsevol programa de música, l'ordinador ha de tenir entrada i sortida MIDI. Aquest sistema és el que ens possibilitarà de codificar i decodificar el senyal analògic del so en codi digital i, per tant, poder fer audible qualsevol de les partitures introduïdes a l'ordinador.

– Un o diversos sintetitzadors capaços de produir el so emmagatzemat en bytes a la memòria de l'ordinador. Aquests aparells han de ser politònics i multitímbrics, i a l'hora d'escollir-los caldrà tenir present les prestacions que volem que ens donin, i també el pressupost de què disposem. Si utilitzem més d'un sintetitzador, els intercomunicarem entre ells a partir de la connexió "pont" THRU.

L'ús d'un "Sampler", capaç de produir i mostrejar qualsevol so, millora moltíssim les prestacions d'aquest apartat d'aparells. També, segons el tipus de música que vulguem manipular, caldrà comptar amb l'ajut de caixes de ritme, processadors de veus, aparells productors d'efectes especials, etc.

– Una impressora per poder escriure la partitura que hem informatitzat. N'hi ha de moltes menes i per a totes les butxaques. Per a unes prestacions

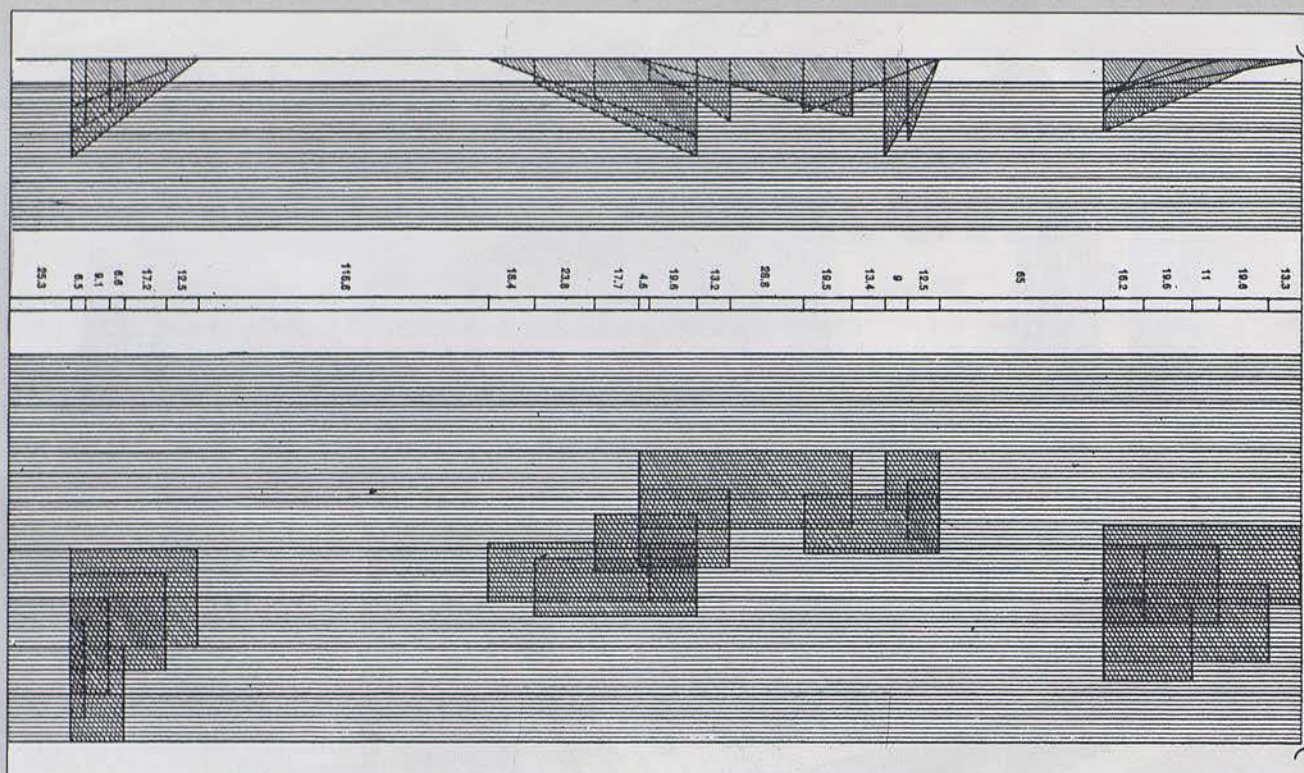
mínimes, podem pensar en la impressora d'agulles (8-9 agulles donen una impressió amb limitacions, que millora substancialment amb l'ús d'una impressora de 24 agulles). El tipus d'impressió també es pot manipular a partir de programar un programa ràpid (*draft*) o una impressió de qualitat amb un acabat més acurat.

Els resultats varien amb la utilització d'impressores làser, que ofereixen uns acabats iguals com qualsevol acabat d'impremta. L'ús de la impressora làser obliga a uns mínims de memòria interna tant a l'ordinador com a la mateixa impressora. Això fa que no tots els ordinadors (sobretot els més petits), siguin capaços de realitzar aquest tipus d'impressió i calguin determinades ampliacions de memòria. També, segons les impressores, podrem utilitzar diversos formats de paper en les d'agulles, o reducció o ampliació de pàgines en les impressores làser.

Possibilitats de manipulació de dades

La informatització musical permet una manipulació de dades exhaustiva.

Com a exemple, citem algunes de les més habituals (aquestes prestacions concretes, corresponen



Fragment de la partitura d'*Elektronische Studie II* (Universal Ed. Wien) de K. Stockhausen

al programa "Notator", encara que són igualment realitzables amb qualsevol dels programes informàtics mínimament potents):

- distància entre pentagrames en escriptura polifònica opcional.
- distància entre barres espaiadores a cada compàs.
- claus, alteracions i compassos a cada pentagrama, pàgina, o com hom vulgui.
- nom a cada pista (instrument, veu, etc.).
- numeració dels compassos a voluntat
- compressió dels compassos de silenci en una sola xifra.
- senyal de compassos repetits.
- totes les indicacions de dinàmica possibles.
- possibilitat d'incloure-hi lletra, situada a sota de cada nota amb desplaçament de la partitura en funció de la llargada de les síl·labes usades a sota de cada nota.
- possibilitat de diferents tipus de lletres.
- crèdits, títols, autors i comentaris escrits a cada pentagrama.
- transport immediat per fraccions de semitons ascendents o descendents.
- barrat de notes i direcció de les pliques a voluntat.
- programació de diferents tipus de lletres a voluntat, amb mides i tipus segons el concepte a indicar.

Totes aquestes prestacions, com hem citat anteriorment, amb resultats diferents en funció del tipus d'impressora utilitzat.

Consideració final

La facilitat de manipulacions sonores i escrites que la informàtica ofereix a la música fa pensar en una gradual implantació d'aquests sistemes de treball en el futur immediat. Realment, i això és en benefici del mateix músic i compositor, l'ordinador no fa la feina: per ell mateix, és incapaç de crear música. Si no és ben programat, escriu veritables incongruències i aberracions. En canvi, ajuda a la manipulació de dades en grans blocs, i fa funcions simplement mecàniques, que serien molt laborioses i pot agradar de fer.

El músic que utilitzi un sistema informàtic per treballar pot dedicar moltes més hores a la composició i harmonització del que podria si hagués de fer, a més, tota la feina d'adequació escrita als resultats sonors que vulgui obtenir (per exemple, haver d'escriure coherentment per a instruments transpositors).

Hi ha una part important de gent a qui "fan por" aquestes màquines i aquest nous camins de treball que se'ns proposen. Potser només cal saber trobar, com en moltes situacions de la nostra vida, el punt just en què la informàtica musical ajudi la feina de músic, sense que n'esdevinguem esclaus.

Si la societat, a tots nivells, ofereix unes prestacions tecnològiques inimaginables fa uns anys i que ajuden a desenvolupar la capacitat de creació i la pròpia aportació, en aquest cas sonora, per què no fer-les servir?

ELMAR OLIVEIRA

La vitalitat del virtuosisme violinístic



per J.C. i T.M.

El violinista nord-americà d'origen portuguès Elmar Oliveira és un dels músics joves amb un historial, previ al seu pas al món professional, més impressionant. Nascut l'any 1950, als catorze anys ja havia guanyat el primer d'una llarga llista de concursos i dos anys més tard Leonard Bernstein l'escollí com a so-

lista amb la Filharmònica de Nova York. Després vindria una llarga sèrie de primers premis en concursos de la importància del Txaikovski de Moscou, guardó, aquest, que li va valer ser rebut al seu país quasi com un heroi nacional, fins i tot amb audiència presidencial davant Jimmy Carter.

Vital en la forma d'actuar, ho és també a l'hora de la conversa, fàcil i fluida, interrompuda sovint per una rialla oberta i franca. No rebutja cap tipus de tema, tot al contrari, sembla mostrar-se feliç de poder dir la seva a tot el qüestionari que li plantejem. Té les idees rotundament clares, com és propi d'un triomfador absolut com ell. Tanmateix, mai no recorre a postures distanciades o divistes i el seu parlar és d'una familiaritat absoluta. No pontifica mai. Opina com ho faria en una tertúlia d'amics parlant dels temes més intranscendents. Això atorga a la conversa un to distès i enormement agraïble pels entrevistadors. El seu americanisme evident serà objecte, de forma directa o indirecta, de tema i ell ho accepta amb tota naturalitat i també amb una acusada capacitat dialèctica. Sempre, però, amb el somriure —quan no amb la rialla. Comencem pel principi, valgui la *boutade*.

O sigui, per aquells inicis de carrera, tan precoços; la qual cosa porta a preguntar si es considera un nen prodigi.

— Primerament voldria aclarir que crec que vaig avançar molt ràpidament en el domini del violí perquè sempre vaig estar envoltat de música. El meu germà era violinista professional i el meu pare estimava el violí i tocava la mandolina com a hobby en bandes des que vaig néixer. El vaig començar a estudiar seriosament als nou anys; i no es pot dir que nou anys sigui una edat molt primerenca. Però vaig avançar molt ràpidament. I al cap d'un any ja vaig fer la primera audició. Recordo que vaig tocar obres de Mozart i diferents peces curtes. Des d'aleshores vaig fer concerts, però no massa perquè —malgrat ser, en realitat, un nen prodigi i tenir capacitat de tocar força bé essent tan jove— mai no vaig ser obligat pels meus pares a actuar. Crec que, si ho hagués fet, hauria estat un



gran error. Fa 40 o 50 anys, nens prodigi com és el cas de Richter tampoc no ho feien. Tenir deu anys d'edat i unes facultats importants i oferir 20 o 30 concerts cada any és una cosa impossible. Allò correcte és fins a 6 concerts. Això és bo perquè agafes experiència.

— Podríem dir, doncs, que va ser un nen prodigi però no un nen prodigi professional...

— Exactament; crec que això va ser beneficiós per a mi.

La conversa ens porta a discutir sobre facilitat, tècnica, profunditat o musicalitat. La postura d'Oliveira és ben clara...

— Bé. S'han de distingir dues coses. La facilitat és una cosa diferent de la tècnica. Potser la facilitat sigui una inclinació natural, fins i tot fisiològica, per al violí o per a qualsevol altre instrument. Per a mi mai no va ser

difícil tocar el violí però vaig haver de desenvolupar la tècnica. I el camí per a desenvolupar la tècnica és, sobretot, l'escola, l'ensenyament, analitzar, fer treballar les mans, la velocitat, els moviments. No puc explicar tot el que he fet...

I aquesta facilitat natural i la tècnica consegüent adquirida, probablement tingui força a veure amb el seu currículum, impressionant de tants guardons internacionals al concursos. El tema queda obert.

— Acostumo a dir que tots els concursos són horribles. (Aquí Oliveira llença la primera de les seves curtes però obertes rialles). Però no és veritat; hi ha molts concursos bons. I per altra part, avui dia és difícil fer una carrera internacional com a solista sense els concursos. Molta gent no té la fortuna de comptar amb el su-

port de grans músics o directors que els puguin ajudar a començar una carrera. Moltes vegades l'única manera és guanyar un concurs. Aquests donen l'oportunitat de tocar davant el món internacional. Però això tampoc no garanteix una carrera. De la mateixa manera que tampoc la garanteix que un director digui que ets un virtuós excel·lent. Però els concursos ajuden, i també la preparació que envolta un concurs, que és molt dura i et prepara de la mateixa manera que si haguessis de fer front a un concert.

— S'ha dit que hi ha una mica la figura del músic de concurs (o un bon tros). Un tipus d'artista especialitzat en el concurs; i que fins i tot hi ha una preparació específica encaminada a guanyar els concursos, la qual a vegades no té massa a veure amb

"Avui dia és difícil fer una carrera internacional com a solista sense els concursos"

"No accepto que es digui que tocar els Concerts de Txaikovski o de Brahms sigui avorrit. La pregunta és si hom s'avorreix d'interpretar-los moltes vegades"

fer música en profunditat...

— No estic d'acord amb això. En tot cas, aquesta actitud depèn de cada músic. Si un músic té un gran temperament i habilitat per a l'instrument es prepara de forma igual per a un concurs que per a un concert. No hi ha cap diferència. Per què s'hauria de preparar de forma diferent? Si un músic considera que ha de tocar atenent només la tècnica i sense preocupar-se de la musicalitat o del missatge musical, es prepararà de la mateixa manera per a un concurs que per a un concert.

— Però sembla que molt sovint els jurats valoren més la tècnica que no pas la profunditat de la interpretació.

— Miri, jo he participat en concursos amb jurats de la categoria de Richter, Joseph Gingold, Rossand, Franco Guli i d'altres

grans violinistes. I no em pot pas dir que aquests músics no estiguin interessats a valorar el missatge musical de l'interpret. És impossible.

La conversa continua en aquest món temàtic, tot i que ara vers una derivació fins a cert punt inevitable. La del lligam entre món dels concursos i *star system*.

— Crec —afirma sempre de forma clara i sense dubtes de cap mena— que el *star system* és un invent dels mitjans de comunicació i que, al final, els guanyadors de grans concursos poden esdevenir figures del *star system* o no. A la fi, alguns sobreviuen i d'altres no. Amb això, no vull pas dir que els guanyadors de concursos no siguin bons intèrprets o que no estiguin interessats a perfeccionar la seva tècnica o que el seu missatge musical no sigui profund. Però, tornant als concursos, vegem alguns guanyadors. Murray Perahia, no és un bon intèrpret? Emmanuel Ax, no és un bon intèrpret? És un artista meravellós. Gidon Kremer, no és un bon intèrpret? És un gran intèrpret i un gran artista. Aleshores, al cap de temps, en molts casos el *star system* no té importància.

— Es podria dir que aquesta figura del *star system* és típicament americana?

— El *star system* és un muntatge desenvolupat per companyies discogràfiques, venedors de discos, promotors, managers, venedors d'entrades... No pels músics.

I aquí torna a esclatar en una rialla simpàtica. Sense voler, estem atorgant a la conversa un clima en què predominen els arguments "americanistes". Pretenem assenyalar que és molt possible que el tipus de preguntes seria diferent si Elmar Oliveira no donés tan purament la imatge d'un músic molt absolutament nord-americà. Per això es fa també força inevitable recórrer al tòpic que Europa pot representar la profunditat de la gran tradició musical mentre que Estats Units seria la imatge del

marketing, star system... Nova-ment aquí Elmar Oliveira es mostra en desacord. Cordialment en desacord, per descomptat.

— No puc estar d'acord amb aquesta teoria perquè, per exemple, una imatge perfecta del star system és Nigel Kennedy, que no és nord-americà sinó anglès. La carrera discogràfica de Bernstein ha estat projectada per una firma europea. Crec que, quan es diu que Europa representa el nivell artístic elevat i Estats Units l'ostentació, ambdós conceptes són equivocats. Crec que, a Europa, pots trobar-te amb uns auditoris molt sofisticats però també tot el contrari. I el mateix s'esdevé als Estats Units. A Nova York, o a Xicago, hi trobes públics molt sofisticats.

L'avinentesa que Oliveira va actuar amb l'OCB, formació que compta amb un bon nombre de components nord-americans, ens situa un nou matís temàtic, també amb referents al país del dòlar, que és el de l'eficàcia del sistema pedagògic nord-americà, que genera un nombre important de músics d'un nivell de preparació considerablement elevat.

— Crec que hi ha una raó: que bona part dels professors que fan docència als Estats Units són europeus. I això ha elevat el nivell pedagògic del meu país.

Oliveira també té idees pròpies pel que fa a la tradició o a la modernitat en el camp pedagògic.

— No defenso la tradició a ultrança, pel que fa a forma de tocar. No ho vull sacralitzar. Penso que des dels conceptes tradicionals també es pot entrar en una via morta. Però, si es contempla de forma viva, té l'avanatge de remetre no a un músic mecànic, sinó a un músic culte.

— Es possible, encara, parlar d'escoles interpretatives pel que fa al violí? Em refereixo a escoles com la russa, la nord-americana...

— Sí, crec que encara se'n pot parlar. La meua formació, en realitat, correspon a la tècnica russa. Però, de fet, es va cap a una integració de tot. Cada ve-

gada hi ha més comunicació i tot-hom escampa les seves formes de fer. Crec que, definitivament, és va cap a una eliminació de diferències entre l'escola russa, l'alemanya, la franco-belga, etcètera.

— Vostè és professor als Estats Units.

— Sí. Dono classes a la Manhattan School. M'agrada molt la docència. Per a un artista, és important ensenyar. I per a l'estudiant, és important tenir com a docent un intèrpret. És clar que sí que aprenc, ensenyant...

La conversa dona un tomb radical, segurament necessari després d'haver esgotat, en bona mesura, una línia o un apartat d'arguments. Parlem del repertori dels grans virtuoses, de la insistència en interpretar els concerts tòpics de Txaikovski, Beethoven o Brahms.

— Jo mai no interpreto el mateix repertori. Avui serà la primera vegada que interpreto el Concert de Txaikovski en dos anys. Abans de venir aquí he interpretat els Concerts de Mozart i d'altres músics a molts llocs. Potser he tocat 50 concerts diferents. Sovint interpreto concerts de compositors que els escriuen per a mi; i, en definitiva, de compositors vius i contemporanis. Aquest any he interpretat molt un concert compost per a mi per John Tower, un compositor nord-americà molt bo. Interpreto molts compositors nord-americans.

— En tot cas, no creu que públic i promotors són massa conservadors en criteris de programació?

— No accepto que es digui que tocar els Concerts de Txaikovski o de Brahms sigui avorrit. La pregunta és si hom s'avorreix o no d'interpretar moltes vegades aquestes obres. Cal preguntar-se si hom s'avorreix o bé si aprèn alguna cosa nova. Jo he interpretat el Concert de Txaikovski moltíssimes vegades. I cada cop que l'interpreto li dono uns matisos diferents i no puc pas dir que, la meua millor interpretació d'aquesta obra, ja l'hagi feta. La



meua millor interpretació és molt llunyana en el futur. Per què m'ha d'avorrir tocar aquesta obra? Pots estar cansat o avorrit d'interpretar moltes vegades una mateixa obra. Però aquest no és el meu cas perquè, per altra part, m'és impossible tocar el mateix concert durant molt de temps seguit.

— A la seva trajectòria, hi figura una certa dedicació al treball anònim en formacions diverses...

— Durant els últims quinze anys he fet música de cambra i he actuat en diverses orquestres com a free lancer.

— No creu que els estudiants que comencen els estudis només pensen a ser grans solistes i que són massa pocs els que orienten llur carrera vers el treball col·lectiu?

— Crec que el professor és el responsable de percebre com és el seu alumne. El camí per a ser solista és molt difícil i arribar a ser-ho és una cosa molt delicada i depèn molt de les circumstàncies. Com a professor, no m'esmerço tant a preparar els alumnes per a ser solistes com perquè es formin integralment com a músics: com tocar en una orquestra, com fer-ho en un quartet de corda, quina és la pràctica i les habilitats específiques per a cada cas.

— Vostè ha actuat amb Leonard Bernstein. Quina opinió li mereix?

— Era un gran músic, un gran director, un músic absolut. Era compositor, director, pianista... Cal remarcar-ho, un excel·lent pianista. També posseïa una

sensibilitat especial per a la comunicació. Molt més que altres músics i també més enllà del fet mateix de fer música.

Oliveira, tot seguit, s'estén en consideracions sobre altres directors i elogia Maazel —“molt bon director, especialment per als solistes”, Kurt Masur —“molt profund i una gran persona”— Slatkin, Gelstein —“un director molt criticat tant per la dreta com per l'esquerra...”— Accepta que determinades formes d'actuació de les orquestres —especialment ostentoses en el pla sonor— perjudiquen a vegades el treball dels solistes i accepta també que, en ocasions, hi ha diferències notables entre les grans formacions europees i les nord-americanes.

— Per exemple l'Orquestra de

la Gewandhaus fa música com si fos una gran orquestra de cambra, o, segons com, com un quartet de corda.

Precisa que la forma d'interpretar especialment sorollosa o d'una excessiva proclivitat a la potència sonora no sols resulta ingrata, o especialment ingrata, en auditoris com el del Palau, amb un volum de construcció reduït, sinó també en els grans auditoris. La conversa acaba tot fent elogis del director francès Serge Baudo, amb el qual acabava d'assajar i amb qui era la primera vegada que actuava. L'elogi havia ressonat absolutament sincer, no gens convencional ni protocol·lari. Amb la mateixa naturalitat amb què havia anat dient la seva, al llarg d'una hora de conversa.

Shostakovitx i Prokofiev, dos grans soviètics a Palau 100

per CARLES LOBO

Només tres anys separen les dues obres que presentarem aquí, i que podrem sentir dins del cicle Lluís Millet de la temporada Palau 100. Les dues són de compositors russos i les sentirem interpretades per russos.

Les dues, dedicades o inspirades en les personalitats dels dos grans noms de la política de la primera meitat del segle XX.

Parlem de la *Simfonia núm. 6* de Dmitri Shostakovitx, una obra composta el 1939 a glòria de Lenin i de *Ivan el Terrible*, la música que Sergei Prokofiev va compondre per a la pel·lícula del realitzador Sergei Eisenstein. Una pel·lícula sobre la vida del tsar Ivan, amb el qual Stalin li agradava que el comparessin.

La *Sisena* de Shostakovitx és una de les quinze simfonies del compositor, i passa més desapercibuda pel fet d'inscriure's entre dues de les més cèlebres, la *Cinquena*, "Resposta d'un artista a una crítica justa", i la *Setena*, "Leningrad". Aquí, Shostakovitx expressa la seva visió de la solitud i la insatisfacció humanes amb grans contrastos violents i sorprenents. Una obra, com dèiem, dedicada a la memòria i glorificació de Lenin en un d'aquells moments que Shostakovitx havia de demostrar que era fidel a les ideologies del règim.

De totes maneres, l'obra va sorprendre el públic, després de l'estrena el 5 de novembre de 1939 a Leningrad, sota la direcció de Ievgueny Mravinsky. El que va agafar per sorpresa va ser, sens dubte, la forma inhabitual, en tres moviments, dels quals el primer és un "Largo"



Sergei Prokofiev

ample, riquíssim en inspirades melodies i greus solos instrumentals. La crítica, en no estar aversada a no sentir un "Allegro", (com a mínim iniciant una simfonia), va declarar que aquesta era una simfonia "sense cap". L'altra obra que compon el programa del concert que comentem, és la música que Prokofiev va compondre per a la pel·lícula *Ivan El Terrible* del realitzador rus Sergei Eisenstein. La col·laboració entre músic i cineasta ja havia donat els primers fruits el 1938 amb *Alexander Nevski*.

Aquesta vegada el subjecte va ser la personalitat fascinant i aclaparadora del tsar Ivan, un subjecte que ja havia estat fet servir anteriorment per Rimsky-Korsakov i Txaikovski, i fora de Rússia per Georges Bizet, per exemple.

Si a *Alexander Nevski* tot un poble era glorificat, a *Ivan el Terrible* ho era la persona, l'individu. Eisenstein i Prokofiev, en una important demostració d'estreta col·laboració i bona entesa, van voler apropar la memòria històrica d'un país a la realitat del moment. La pel·lícula, que havia de tenir dues parts, centrava l'atenció en la vida quo-

tidiana del tsar, amb tots els seus conflictes de governant i les males èpoques i experiències personals, familiars i íntimes. La primera part, guanyadora del Premi Stalin, es va projectar el 1945. Però la censura no va permetre deixar veure la segona part, perquè el film presentava l'idol stalinista (el tsar) com un home contradictori, dubitatiu, aïllat i, sobretot, odiat. Lògicament, aquest factor anava en contra dels preceptes del règim, i la pel·lícula va ser prohibida per no ser fidel a la història. Prokofiev no va poder fer l'habitual suite simfònica de la banda sonora i no va ser fins anys més tard, de mà del director d'orquestra Abraham Stassevitx, que el públic va poder sentir l'oratori sobre *Ivan el Terrible* amb narrador, solistes, cor i orquestra.

El gran mèrit de Prokofiev, en aquesta banda sonora, és el sentit dramàtic de la música, el qual s'adiu tant amb el de les imatges que el tot forma una sola unitat contrapuntística, en la qual un no sap quan acaba la imatge i quan comença la música. I és que, en algunes escenes de la pel·lícula, Prokofiev va compondre primer la música i les imatges es van realitzar després: un gran exemple de "L'art complet".

La pel·lícula havia de tenir una tercera part però el realitzador Eisenstein va morir prematurament abans de poder acabar-la.

Temporada Palau 100 (Cicle Lluís Millet)
Simfonia núm. 6, op. 54 de D. Shostakovitx

Ivan el Terrible de S. Prokofiev.

Elena Zarembo, mezzo-soprano

Mihail Krutikov, baix

Sergei Shakurov, narrador

Orquestra i Cors del Teatre Bolshoi de Moscou

Alexander Lazarev, director

Palau de la Música Catalana

Dijous, 20 de febrer de 1992, 21 h.

Els amors de Schönberg abans del dodecatonisme

per C.L.

Un home i una dona
passegem per un parc
en una nit de lluna.
Són dos enamorats
que parlen dels sentiments que
sentem un per l'altre.

Però hi ha problema: ella ja és
casada i espera un fill d'aquell
marit que no estima i amb el qual
no és feliç. El seu company, des-
prés d'haver d'engaltar la mala
notícia, se sobreposa i deixa que
l'amor per ella vençi els obstacles
i decideix de casar-s'hi i adoptar
l'infant com si fos seu.

Aquesta és la història que s'ex-
plica al poema *La Dona i el Món*
de Richard Dehmel (1863-1920) i
que Arnold Schönberg pren com
a fil programàtic per a una de les
obres més populars del seu catà-
leg: *La Nit Transfigurada*.

És una pàgina original per a
sextet de corda, de l'any 1899,
que després Schönberg va or-
questrar per a corda el 1917.

Una obra que s'inscriu de ple
en el postromanticisme i en un
moment en què Schönberg en-
cara no havia començat a esbossar
la que seria la seva màxima apor-
tació en la recerca de solucions en
la lluita contra la tonalitat tradi-



Arnold Schönberg

cional: el sistema serial d'utilit-
zació dels 12 sons de l'escala cromàtica.

Sense ser, però, una creació
revolucionària, sense cap inno-
vació palesa, allò que Schönberg
hi proposa de nou és la utilització
d'un programa poètic al món de

la música de cambra. De fet *La
Nit Transfigurada* és un poema
de cambra. De totes maneres,
aquest op. 4 d'un jove composi-
tor que ja començava a demos-
trar la seva inquietud i caràcter
revolucionari (musicalment par-
lant, és clar) incloïa certes carac-
terístiques que van incomodar el
públic que la va sentir per prime-
ra vegada el 1903 i aquells que
l'havien de jutjar per donar els
permisos per a poder-la inter-
pretar.

Arnold Schönberg va tenir la
necessitat d'escriure una obra
com aquesta, romàntica i basada
en la consecució d'un amor difícil
(marcat per la infidelitat) perquè
estava molt enamorat de Mathil-
de Zemlinski, germana del com-
positor i director d'orquestra
Alexander von Zemlinski.

Aquesta *Nit Transfigurada* de
Schönberg acompanyarà obres
de Rossini, Haydn i Respighi en
una de les manifestacions Euro-
concert d'aquest mes de febrer.

Euroconcert

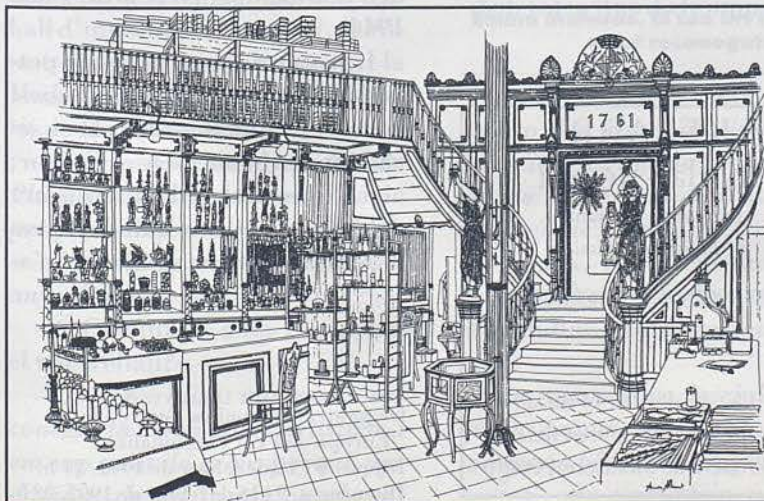
Orquestra de Cambra de la Filharmonica
de Berlín (Filharmonische Virtuosen
Berlin)

Markus Nykos, violoncel

"Música per a una nit transfigurada"

Palau de la Música Catalana

Divendres, 7 de febrer de 1992, 21 h.



Cereria Subirà

Casa fundada l'any 1761

Baixada Llibreteria, 7 Tel. 31526 06

08002 Barcelona

Música de cambra nacionalista que sorgeix de l'Europa de l'Est

per C.L.

I com sempre, tal com ja ens té habituats la programació de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, la nova producció per a aquest mes de febrer vessa actualitat. Només cal llegir-ne el títol.

La intenció d'oferir música de cambra de la perifèria europea se centra ara en l'Europa de l'Est; i potser, avui per avui, allò que fins ara ha estat l'Europa de l'Est s'ha convertit ja en el melic del nostre continent, sobretot després de la disgregació de la Unió Soviètica.

Potser al moment de publicar aquestes línies el títol pot quedar obsolet però, en definitiva, queda tal com està per ser absolutament entenedor a tothom.

El que ens proposa l'Orquestra del Lliure és una aproximació a l'herència directa del gran esclat del nacionalisme postromàntic, que en cada un dels compositors i en cada un dels racons geogràfics es tradueix en llenguatges ben diferenciats.

Es tracta d'una mena d'homenatge als països eslaus, a través de perspectives molt diversificades però amb l'herència nacionalista com a nexu comú.



Béla Bartók

Així, podrem sentir el *Quartet núm. 1* de Karol Szymanowski (Ucraïna, 1882-Lausana, 1937), que és, de fet, la figura central de la música a Polònia en la primera meitat del nostre segle.

El seu *Segon Quartet*, escrit 10 anys després del primer, data de 1927, un període d'entreguerres també amb una Europa prou convulsionada. György Ligeti segueix al programa; i de Ligeti s'oferiran *Deu peces per a quintet de vent*, escrites el 1968. Són deu petites composicions divertides i de gran virtuosisme.

L'atenció del públic se centrarà després en els *Contrastos* de Béla Bartók (1938). El mateix compositor reconeix que, des de 1931, pràcticament totes les obres les ha escrit per encàrrec, excepte aquests *Contrastos* dedi-

cats al clarinetista Benny Goodman. Per tant, les flaires jazzístiques no hi faltaran. Una obra que van estrenar el mateix Bartók (piano), amb Goodman (clarinet) i Joseph Szigeti (violí) a Nova York el 1940.

Leos Janáček és potser el gran nom de la música nacional txeca després de Dvorák i Smetana, i potser un d'aquells compositors massa oblidats a casa nostra.

Escrit el 1925, el *Concertino* programat pertany, doncs, a un home ja madur (Janáček va morir el 1928 a l'edat de 92 anys). I el concert s'acabarà amb les *14 maneres de descriure la pluja* de Hasns Eisler (Leipzig, 1898-Berlín, 1962), fill del filòsof Rudolf Eisel i un dels alumnes particulars que van tenir la sort de treballar amb Arnold Schönberg.

Hans Eisler es caracteritza bàsicament per un opus amplíssim, amb gran quantitat de música vocal en totes les seves dimensions (amb orquestra, amb grups de cambra, amb piano, corals) i també amb innumbrables bandes sonores.

Aquestes *14 maneres de descriure la pluja* pertanyen, precisament, a una música cinematogràfica per a la pel·lícula *Regen* del realitzador Ivens, de l'any 1940.

I, ja per acabar, allò que potser crida més l'atenció d'aquest concert és que totes les obres seran interpretades sense director; així, els membres de l'Orquestra del Lliure podran lluir les seves habilitats instrumentals.

Orquestra de Cambra Teatre Lliure
"Europa de l'Est i nacionalisme"
Dijous, 6 i 13 de febrer de 1992, 21 h.
Diumenges, 9 i 16 de febrer de 1992, 22 h.

Des del 1904
publicant obres
d'estudi,
clàssiques i
contemporànies

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU
Provença, 287 - Fac. Tel. 2155334
08037 - BARCELONA (Espanya)

Sempre
al servei
del
món musical

AKELARRE en clau de Sol

La revista setmanal
de la música clàssica



DIUMENGE, de 10 a 11 de la NIT
Un espai amb guió, presentació
i realització de Montserrat Puig

EMMA MALERAS

Les castanyoles, art i eina de pedagogia musical

per MONTSE G. OTZET

Emma Maleras, ballarina de flamenc i dansa espanyola, ha estat alumna de Joan Ma-grinyà, en clàssic, i del mestre Coronas, d'espanyol. Posteriorment amplià els seus coneixements de flamenc amb el mestre "Estampío", la "Quica" i els germans Luisa, Concha i Ángel Pericet d'escola Bolera.

El 1942 donà el seu primer recital de dansa al Palau de la Música de Barcelona, i deu anys més tard formà un grup amb el qual actuà per territori nacional i per països europeus.

Com a pedagoga, impartí classes de castanyoles al Conservatori del Liceu i a l'Institut del Teatre de Barcelona, on també donà classes de ball espanyol.

La seva inquietud artística la conduí a crear el "Método de Castañuelas", que ha possibilitat l'aprenentatge progressiu d'aquest instrument musical de percussió. Una escriptura molt gràfica en forma de bigrama permet d'escriure les obres musicals que es poden interpretar amb les castanyoles.

En reconeixement a la seva trajectòria artística i pel seu treball d'investigació musical, el Ministeri de Cultura li ha atorgat la Medalla de Plata de Dansa al Mèrit de les Belles Arts.

—Rebre aquesta Medalla de Plata m'ha fet moltíssima il·lusió perquè sempre he pensat que se'm donaria una medalla 50 anys després de morta.

—A Catalunya s'ha reconegut el teu treball?

—La Generalitat mai no ha reconegut la meua labor artística, i em sap molt de greu, perquè per damunt de tot jo sóc catalana;



Emma Maleras. El seu art i la seva dedicació a la investigació musical han estat reconeguts oficialment pel Ministeri de Cultura

espero que algun dia ho sabran apreciar. El que sí que em valora, de manera molt gratificant, és el públic català.

—Emma, tu has inventat una escriptura per a castanyoles; què et va induir a escriure aquest mètode?

—La meua idea inicial va ser que hi hagués més ballarins que toquessin bé les castanyoles i, sobretot, que tinguessin una for-

mació musical, perquè malgrat que no els ensenyo el do, mi, fa, sol, sí que els alligono a supeditar-se a una melodia, i qui diu una melodia, diu el contratemps, els baixos, etc... perquè, per interpretar amb castanyoles, no sempre agafo la melodia, sinó que a vegades utilitzo l'acompanyament de l'obra, o el so d'un clarinet, o bé un acompanyament d'arpa.

A part d'això, vull destacar la importància que tenen les castanyoles en la pedagogia musical per començar a aprendre la base de la música, és a dir, el ritme; perquè no hem d'oblidar que la música va començar amb el ritme.

—De quants cursos està format el teu Mètode?

—De sis. Els quatre primers cursos, els que ja estan editats, són de música popular espanyola, i crec que és el mínim a aprendre perquè un ballarí toqui les castanyoles sense fer bogeries.

Considero que les castanyoles s'han d'ensenyar separades de l'aprenentatge del ball espanyol, com també és molt bo ensenyar per separat el moviment dels braços i els dels peus, perquè, un cop l'alumne ho domina, és més fàcil de combinar i que, plegat, surti amb fluïdesa.

Als alumnes, els ensenyo a no tocar amb dits de palla, i fins al quart curs els faig prémer fort, ben fort, els dits; després, ja vindran els matisos. També els explico que el moviment no ve del colze, ni del braç, ni del canell, sinó que tot moviment ha de venir dels dits i de la mà, perquè el canell ja pertany al ball.

—Has anomenat les castanyoles com a instrument pedagògic musical; explica-m'ho.

—A mi, amb les degudes distàncies i amb tots els respectes, m'ha passat una mica com a Fleming, que no sé què buscava, i va trobar la penicilina. A través del meu mètode de castanyoles jo buscava la musicalitat dels ballarins i, a part d'aconseguir-ho, he trobat un mètode que és extraordinari per ensenyar la part rítmica de la música, a més de la melodia.

A mida que he ideat el mètode he anat consultant als professors de música els problemes que tenen els nens i els principiants a l'hora d'aprendre, i una de les dificultats és que, per exemple, la gent no sap aguantar el valor que té una rodona. Per això jo els faig aguantar els temps amb els dits posats sobre les castanyoles,

i d'allà no es poden moure, i si hi ha una pausa els faig estirar els dits, i que la respectin, perquè s'ha de tenir en compte que una pausa té tanta importància i pertany a la melodia com qualsevol altra nota musical.

També vaig constatar que l'aprenentatge de les castanyoles sense anar acompanyat per la música no donava bons resultats; i, per exemple, per aprendre els "tresets", que els ballarins d'espanyol utilitzen molt, vaig agafar una Sonatina de Clementi on tot son "tresets" i a més, els faig divisió binària i ternària perquè d'aquesta manera van aprenent i es troben que quan arriben a la part melòdica, que és la dificultat màxima, la part rítmica ja la tenen assumida i van quadrats amb el ritme.

Fa poc, als alumnes, els he ensenyat una cosa que a mi se'm va ensenyar a quart curs de solfeig: l'accent rítmic del compàs. Però jo no l'ensenyo en un quart curs, sinó que pel seu aprenentatge ja he ideat uns exercicis en el primer curs del meu mètode.

"Vull destacar la importància que tenen les castanyoles en la pedagogia musical per començar a aprendre el ritme"

Com exemple de l'eficàcia del mètode de castanyoles com a element pedagògic musical, et puc dir que hi ha professors d'alguna escola de música de Barcelona que quan observen que un alumne va una mica a la deriva en el ritme, li fan estudiar castanyoles, i al cap de dos o tres mesos els resultats són satisfactoris; de tal manera que l'alumne no sembla el mateix.

—La majoria dels teus alumnes són ballarins?

—Sí, però també tinc un grup de gent que aprèn a tocar les cas-

tanyoles com a un instrument musical de plaer.

—Quants dels teus alumnes, ballarins o no ballarins, que has ensenyat a tocar les castanyoles saben llegir música?

—Molts pocs. Per això vaig idear un mètode d'ensenyança del ritme on hi hagués una bona preparació dels dits i on l'aprenentatge es fes a poc a poc, amb solidesa, sense córrer i sempre buscant la claredat del so. Vaig començar per les rodones, les blanques, les negres, les pauses, el compàs de dos, de tres, de quatre, que són els més fàcils; després ja ho complico amb 3/8, 6/8, 12/8 i els compassos d'amalgama, però per arribar aquí s'ha hagut de donar una base rítmica molt sòlida, perquè, com t'he dit, les castanyoles han d'anar quadrades amb la música perquè si no es produeix un guirigall espantós, culpable, en part, que els músics tinguin una mica de mania a les castanyoles.

—Per cert, quina és la teva relació amb els músics?

—Podria dir que una mica conflictiva, perquè els músics consideren les castanyoles com un art menor, és a dir, ni tan sols com un art menor, perquè a la Societat d'Autors de Madrid em van dir que les castanyoles no eren música; com si el ritme no fos música! Dins la música les castanyoles són un instrument de percussió.

—Sempre has discutit amb el músics?

—Sí, fins i tot ara quan vaig anar a Madrid a rebre la Medalla. Un músic que també en va rebre una, em comentà: "Però, tocar Bach amb castanyoles..." Jo li vaig contestar: "Miri, en primer lloc respecte l'obra de Bach i ni la toco més ràpida, ni més a poc a poc, perquè la interpreto tal com la va escriure el compositor; i en segon lloc, pensi que tinc alumnes que m'arriben sense cap tradició musical, i que a través del meu mètode de castanyoles han après la música barroca, el Pare Soler, Scarlatti, han conegut Albéniz, Granados i Falla, i



Emma Maleras rep el guardó de mans del Director General de l'INAEM, Juan Francisco Marco

una cosa molt important, han après a escoltar música clàssica.

A molts musics els dic que són miops d'oïda.

—Per cert, a part d'estar editat en castellà s'ha editat en un altre idioma?

—Sí, també s'ha editat en anglès, i això ha permès que el mètode es divulgues a països europeus com França, Suècia, Alemanya, on per cert té moltíssim èxit.

—Deixant una mica de banda el teu mètode, ¿amb les castanyoles es poden interpretar totes les composicions musicals?

—Bé, com jo dic, han de ser obres "castanyoleres". És a dir, han de tenir un ritme viu. Bach és formidable pel ritme, és meravellós, com tot el barroc, perquè tot són trinats, i això amb les castanyoles és fantàstic d'interpretar. El que va menys bé és la música romàntica; en canvi, són molt adients les músiques de sar-suela.

—Quin és el músic que més t'agrada "interpretar"?

—M'agrada molt Albèniz i Falla m'entusiasma; i una de les meves obres predilectes, que he fet últimament, es el Bolero de

Bretón; també toco el Bolero, de Ravel, que no és una obra espanyola, però que és una peça de ritme.

—Escolta, i totes aquestes obres de concert que interpretes, les has escrites amb el teu mètode de castanyoles?

—Sí, i n'he escrites més de seixanta. Pensa que cop de castanyola que es dona, nota que escriu.

—Quina és la dansa que millor es pot acompanyar amb les castanyoles?

—No és l'escola Bolera perquè és una dansa molt ballada i no hi ha possibilitat de fer massa coses; la millor es Albèniz i Granados, és a dir, l'escola més estilitzada.

—Hi ha hagut algú que hagi estat un innovador en la interpretació de les castanyoles?

—Veritablement es va fer un gran pas endavant quan es va deixar de tocar a cops de canell i es va passar a tocar amb els quatre dits de la mà dreta i el cop de la mà esquerra; això succeí al segle XVIII, entre les "seguidillas" i el "bolero".

Antònia Mercè, "la Argentina", va fer una gran revolució

amb les castanyoles, perquè va agafar aquest instrument, que fins llavors s'havia tocat una mica a la lleugera, i tocà músiques de Granados, Albèniz, Falla i Turina; això, mentre ballava amb molt senyoriu, amb molta gràcia i feminitat, tocant les castanyoles de meravella. Ella va ser qui implantà en la interpretació de les castanyoles la "carrquilla" i uns cops.

Encarnación López, "La Argentina", també va contribuir fent que la interpretació de les castanyoles evolucionés; a ella es deu el contratemps; els "postiseos", que nosaltres diem, dels cops relliscats d'una castanyola contra l'altra; ella ideà coses de més fantasia.

Quant a magnífics intèrprets no podem oblidar el ballarí Antonio, ni Carmen Amaya, entre d'altres.

—Quina acceptació tenen les castanyoles a Catalunya?

—La veritat és que els catalans hi són una mica reticents, no sé si perquè els recorda l'època del franquisme o Andalusia, associant-les al flamenc, idea, aquesta, molt equivocada, perquè en el flamenc no hi ha castanyoles, sinó "palmas", "pitos" i "zapateado". L'únic ball flamenc al qual es poden associar les castanyoles és a les "seguidillas", però, les "seguidillas", en el seu inici, no eren un ball sinó un "cante", i va ser Vicente Escudero qui el va aplicar per primera vegada com un ball, i Pilar López qui començà a posar-hi castanyoles.

Els catalans han de pensar que a l'època de la gran Catalunya, la de Jaume I el Conqueridor, hi havia els aragonesos, que ja tocaven les castanyoles de tota la vida, igual com ho feien els valencians i els mallorquins.

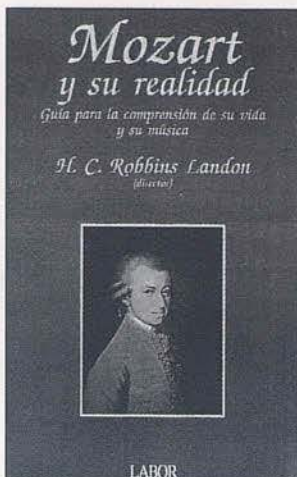
Ja al segle XVI, pels carrers de Barcelona es ballava la sara-banda amb castanyetes, nom que s'atorgà a les castanyoles fins al segle XVIII; a més, no hem d'oblidar el Ball de les Gitanes del Vallès, i tota una sèrie de danses amb castanyoles que hi ha per la part de Tortosa.



cresc

Mozart y su realidad. Guía para la comprensión de su vida y su música.

H.C. Robbins Landon
(director).
Editorial Labor.



Guinovart, Carles i Marco, Tomás: Xavier Benguerel

Pròleg de Montserrat Albet
Col·lecció: Compositors catalans, núm. 1
Edita: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

A les acaballes del que ha estat l'Any Mozart es va presentar a Barcelona aquest volum, amb un considerable aparell promocional, amb la presència sempre vital i engrescadora del musicòleg nord-americà H.C. Robbins Landon, orientador, més que no pas autor, d'aquesta vasta obra (encara que també hi té aportacions personals).

Amb un format ampli, les quasi 400 pàgines d'aquest volum configuren una visió pràcticament exhaustiva de la peripècia humana de Mozart, així com també de la seva trajectòria artística.

La figura del compositor salzburguès és contemplada a través de nombroses facetes i també situant-la en el seu context històric.

El llibre apareix, així, amb una doble i gratificant dimensió. Per una part, dona una visió pràcticament exhaustiva del músic i de la seva obra en la complexitat de les relacions entre home i creador; i per l'altra, el volum apareix estructurat de forma intel·ligent i funcional, de forma que cadascuna de les seves parts té entitat per si mateixa, la qual cosa afavoreix, a més, una lectura còmoda i atrac-

tiva. En bona mesura, es tracta d'una obra definitiva dins del que cal considerar, sobretot, com un gran, un esplèndid llibre d'alta divulgació. Un llibre apte per a un ampli ventall de lectors. Per aquell qui, amb escàs bagatge musical i fins i tot de coneixement de la biografia del músic, hi vol aprofundir sense assumir "riscos" intel·lectuals impossibles. I també resulta útil per a l'estudiós més avançat, sobretot pel que fa a les aportacions contextuais, ja sigui històriques o musicogràfiques, probablement la parcel·la més intrínsecament enriquidora i més capaç d'aportar molt o força de nou o poc conegut.

Una vintena llarga d'especialistes han confegit les 15 seccions d'aquest volum. Són estudiosos vinculats a la Universitat de Cardiff en la qual, com és ben sabut, treballà durant substancials anys H.C. Robbins Landon. El recorregut temàtic comença en la cronologia de la vida i obres de Mozart i acaba en la literatura mozartiana i les edicions de les obres del compositor salzburguès. ● J.C.

El compositor Xavier Benguerel obre una interessant iniciativa editorial del Departament de Cultura de la Generalitat, destinada a donar referència biogràfica, i també una dimensió d'aprofundiment en la seva obra, dels compositors catalans, vius o traspassats. D'aquesta manera, es cobreix un buit important i es dona oportunitat de disposar d'una col·lecció de material d'un gran valor tant en el pla estrictament de la divulgació com en el de l'anàlisi formal en profunditat.

A la presentació d'aquest volum inicial de la col·lecció, el Conseller de Cultura de la Generalitat en remarcà les intencions amb tota exactitud. "Cada volum -indicà el Conseller Guitart- oferirà, dins del marc històric corresponent, un conjunt de treballs de síntesi sobre la biografia i la producció, així com la recopilació de documents complementaris als essentals treballs. Els encarregats d'escriure cada capítol seran autors diferents, per assolir una visió actual i plural de cada compositor a través de planteja-

ments complementaris".

Com es pot veure, es tracta d'una forma d'entendre els treballs biogràfics diferent d'allò que és habitual.

Carles Guinovart, en el seu treball titulat "Aproximació a l'obra de Xavier Benguerel", després de fer una àmplia digressió sobre el difícil ofici de creador musical, ofereix una visió àmplia sobre el conjunt de l'obra del protagonista del llibre tot establint una sèrie de parcel·les concretes: la guitarra, l'obra vocal, la música simfònica i l'obra escènica. A l'epíleg conclou: "El que hem pretès, fonamentalment, és un apropament al compositor, la detecció d'unes primeres dades que, pel cap baix, ens permetin d'albirar una silueta d'artista i de dissenyar en quatre traços un perfil musical". A l'última part del volum, titulat "Anàlisi de dues obres de Benguerel: *Concert per a violoncel·li Astral*", l'esmentat compositor ofereix, tal com indica el títol, una profunda anàlisi d'aquestes dues i cabdals partitures del conjunt de l'opus de Xavier Benguerel.

El llibre es clou definitivament amb un detalladíssim Apèndix documental realitzat per la musicòloga Maria Ester-Sala, en què s'ofereixen dades biogràfiques, una relació exhaustiva d'obres, noms d'editorials que han editat obra de Benguerel, discografia, bibliografia i un recull d'opinions sobre el protagonista del llibre. ● J.C.

MANUEL DE FALLA:
El amor brujo.
El retablo de Maese Pedro

Orquestra de Cambra
Teatre Lliure.
Dir.: Josep Pons.
Harmonia Mundi.

Amb aquest enregistrament l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure dona un pas important en la seva trajectòria, en iniciar la incorporació al món discogràfic. I ho fa amb els millors pronunciaments, de la mà d'un segell de tant prestigi i projecció universal com és Harmonia Mundi, el qual sembla decidit a jugar fort la carta de la jove formació barcelonina. Els projectes són importants i les expectatives són, així mateix, molt falagueres.

L'enregistrament que ens ocupa acull la producció que ha aconseguit un superior ressò de tota la història de l'Orquestra del Lliure. Es tracta de dues de les composicions més significatives del conjunt de música escènica del compositor gadità Manuel de Falla. *El amor brujo*, aquesta inclassificable obra de ballet-parlat confegida sobre text de Gregorio i María Martínez Sierra i la que cal considerar com una òpera de cambra, *El retablo de Maese Pedro*.

La primera de les obres citades s'interpreta en la primigènia versió estrenada el 1915 amb el sots-títol,

DE FALLA • EL AMOR BRUJO
EL RETABLO DE MAESE PEDRO

Orquestra de Cambra Teatre Lliure de Barcelona
dir. JOSEP PONS



harmonia
mundi
FRANCE
905213

prou expressiu, de "gitaneria en un acto y dos cuadros escrita expresamente para Pastora Imperio". Es tracta d'una versió per a orquestra reduïda a quinze membres. Tanmateix, tal com indicà el mateix compositor referint-se a la posterior reorquestració per a concert d'aquesta obra, la mateixa "ampliació instrumental en res no modifica el caràcter de la primera, -versió-, pel que es refereix al color peculiar i a la seva evocació dels primitius instruments arxihispànics".

La interpretació de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, amb la col·laboració de la "cantaora" Ginesa Ortega, té el mèrit fonamental de la recerca de l'autenticitat de l'esperit original de l'obra. En aquest sentit, la partitura de Falla recupera aquí, i segurament també en mèrit de la versió primera, un sabor, un color i quasi un alè fort, d'una considerable càrrega racial. D'alguna manera,

pot ser menys acusada "d'esperit francès" del que habitualment es pondera aquesta obra.

El retablo de Maese Pedro compta amb un equip artístic més ampli, amb les veus del tenor Joan Cabero, el baríton Iñaki Fresán i el nen soprano Joan Martín. El treball d'aquest equip es d'un rigor elevadíssim. Tot, en aquesta interpretació, és acurat i exacte. És un treball perfeccionista; en aquest sentit, menys "primitiu" que el de l'obra anterior. L'òpera de Falla adquireix el to entre intimista i extrovertit, sempre contingut i precís, i esdevé una recreació en la qual priva definitivament el que podríem qualificar com treball d'alta escola, sense que això presuposi necessàriament connotacions de tipus academicistes. El petit format operístic bàsic imposa la seva llei i tot adquireix, així, un caràcter en certa mesura miniaturista d'un rigor inusual ● J.C.

VICENT MARTÍN I SOLER:
Una cosa rara

Maria Angels Peters,
Montserrat Figueras,
Gloria Fabuel, Ernesto
Palacio, Iñaki Fresán,
Fernando Belaza,
Stefano Palatchi,
Francesc Carrigosa,
Le Concert des Nations,
La Capella Reial de
Catalunya.
Dir. Jordi Savall.
Aster Arcadi.



Aquest haurà estat, sense dubte, un dels enregistraments discogràfics més importants realitzats a l'estat espanyol en el curs del recentment finit 1991. Es tracta del primer mundial de l'òpera més important del valencià Vicent Martín i Soler, fet per un equip que ha treballat en la producció durant molt temps. Cal recordar, en aquest sentit, que abans de la presentació de l'espectacle al Teatre del Liceu, Jordi Savall -i pràcticament el mateix repartiment- ja havia ofert aquesta òpera en versió concertant a París, menys de dos anys abans.

L'enregistrament va tenir lloc en el curs de les representacions de l'Òpera la temporada passada al Liceu. És, per tant, una producció que compta amb l'al·licient essencial del tre-

ball en viu, fet que li atorga un indiscutible sentit de l'autenticitat. Encara que això tingui l'inconvenient –inevitable– d'algunes imperfeccions, tanmateix mínimes.

Escoltada sense l'element de "distracció" –per dir-ho així– de la representació, la música de Martín i Soler adquireix una dimensió molt més intensa. El seu component fins a cert punt cambrístic, l'encant del melodisme elegant i ric i també l'acurat tractament de Jordi Savall, que accentua els trets més autèntics sense caure, però, en arqueologismes pertorbadors de la unitat i del caràcter genuí, atorguen a aquesta producció un elevat interès.

Hi ha un sentit d'unitat total, de coherència interna i, en definitiva, de criteri precís, que surten arreu del disc, en un tot presidit per les constants de frescor i de *divertimento* dramàtic propis de la reeixida partitura de Martín i Soler.

La interpretació vocal participa plenament d'aquest caràcter. També aquí hom ha aconseguit un tot homogeni, malgrat els diferents orígens o escoles dels protagonistes. Veus habituades a la projecció àmplia de l'operisme tradicional –casos d'Ernesto Palacio, Glòria Fabuel o Stefano Palatchi– assumeixen de forma fluida l'estilística precisa imposada per Savall, en un treball especialment encomiable. Per la seva part, Maria Àngels Peters, Montserrat Figueras o Iñaki Fresán són cantants

amb un superior hàbit dins del camp d'aquesta concreta forma d'interpretar i el seu treball resulta així mateix d'una altura notable.

L'enregistrament, un cop fet esment de la concreta problemàtica (i també dels seus trets positius) del directe, és d'una qualitat excel·lent que arrodoneix una producció d'un interès elevadíssim.

La presentació és quasi luxosa i inclou els textos en sis idiomes: francès, italià, català, castellà, anglès i alemany. ● J.C.

HÄNDEL: Giulio Cesare

Jennifer Larmore,
Barbara Schlick,
Bernarda Fink,
Marianne Rorholm,
Derek Lee Ragin, Furio
Zanasi, Dominique
Visse, Olivier
Lallouette. Concerto
Köln. Directors: René
Jacobs, WDR,
Harmonia Mundi,
901385 37. Compact
Disc, Digital Audio.



Giulio Cesare (1724), la cinquena obra de Händel per a la Royal Academy of Music, fou, en vida del compositor, una de les seves òperes italianes més populars i ha conservat, també, el favor del públic del segle

XX. Cal dir que la seva posició rellevant en el repertori operístic tard-barroc és totalment justificada, ja que aquesta història d'amor entre dues de les figures més novel·lesques de l'antiguitat, malgrat les lògiques concessions teatrals a compte del rigor històric, assoleix, per gràcia de la invenció musical i dramàtica de Händel, una credibilitat psicològica i dramàtica considerable, amb personatges d'una dimensió gairebé shakespeariana, com el de Cleopatra, que domina l'òpera (sense monopolitzar-la), amb vuit àries antològiques d'una extraordinària diversitat de matisos anímics.

René Jacobs, que sembla transferir la pròpia experiència vocal a un superb conjunt de cantants familiaritzat amb els seus criteris tècnics i estilístics, infon al discurs musical un dinamisme i una passió remarcables (al cap i a la fi, un dels imperatius de la música barroca era el de dinamitzar les passions humanes). Jacobs no és només un estilista, sinó també, sobretot, un intèrpret vital i temperamental (en algun moment, gairebé efectista), que remarca els matisos agògics dels admirables recitatius acompanyats, integra les cadències vocals en el context teatral adient i extreu els clímax expressius no pas per afectació sinó pels específics recursos idiomàtics del llenguatge musical.

El repartiment d'aquest enregistrament conserva les tessitures de la versió original i

utilitza, doncs, una veu de contralt per al personatge de Giulio Cesare (Jennifer Larmore, fortament temperamental ja des de l'ària "Empio, dirò, tu sei" i, al mateix temps, d'una corprene-dora profunditat expressiva en el cèlebre recitatiu "Alma del gran Pompeo"); la figura de Sesto és materialitzada per la soprano Marianna Rorholm, especialment persuasiva en l'antològic duet "son nata a lagrimar", compartit amb Cornelia (Barbara Fink), el personatge de l'òpera tràgic per excel·lència; la caracterització més versàtil de Tolomeo i Nimeo és a càrrec de dos impecables contratenors, Derek Lee Ragin i Dominique Visse. Finalment, cal remarcar de manera particular la presència de Barbara Schlick, que assumeix el paper co-protagonista de Cleopatra, d'una inòdita diversitat psicològica, amb uns mitjans vocals impecables de lírica caracterització i infal·lible qualitat vellutada.

Giulio Cesare es caracteritza també per l'esplendor de l'orquestració i la varietat dels mitjans instrumentals; en aquest terreny, el conjunt Concerto Köln, un grup pioner, a Alemanya, en la pràctica de la música antiga amb instruments històrics, aporta, al mateix temps que una competència impecable, una entrega i una convicció juvenil, excepcionals en els grups similars del seu país. ● Lluís Millet

BARCELONA (BARCELONÈS)

6 FEBRER	20h.	Saló de Cent	Larry Passin, Clarinet. Alfons Reverter, clarinet. Francisco Pérez, clarinet i requinto. Alfons Reverter Cases, clarinet, clarinet baix i corno di bassetto. Poulenc, Mendelssohn, Ciampo, Uhl.
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Szymanowsky, Ligeti, Bartók, Janáček, Eisler.
7 FEBRER	21 h.	Palau	Philharmonische Virtuosen Berlin. Markus Nyikos, violoncel. Rossini, Haydn, Respighi, Schoenberg. (Euroconcert).
	21,30 h.	Casal del Metge	Manuel Barrueco, guitarra. Rodrigo, Nin-Culmell, Bach, Albéniz.
8 FEBRER	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Imogen Cooper, piano. Dir: Yoav Talmi. Beethoven, Brahms.
9 FEBRER	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	11,30 h.	Centre Parroquial d'Horta	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Albert Argudo. Davia, Boliart, Turina, Ivanov, Txaikovski.
	22 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Szymanowsky, Ligeti, Bartók, Janáček, Eisler.
10 FEBRER	21 h.	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Miquel Farré, piano. M. Lluïsa Cortada, clavicèmbal. Dir: Xavier Güell. Mozart. (JJ MM de Barcelona).
	21 h.	Liceu	<i>The Duenna</i> , de Gerhard. Dir: Antoni Ros-Marbà.
12 FEBRER	21 h.	Palau	Virtuosos de Moscou. Dir: Vladimir Spivakov. <i>Sis concerts</i> , de Vivaldi. (Palaucent).
	21 h.	Liceu	<i>The Duenna</i> , de Gerhard. Dir: Antoni Ros-Marbà.
13 FEBRER	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Szymanowsky, Ligeti, Bartók, Janáček, Eisler.
14 FEBRER	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Boris Pergamenschikov, violoncel. Dir: Karl Osterreicher. Schumann, Bruckner.
	21 h.	Liceu	<i>The Duenna</i> , de Gerhard. Dir: Antoni Ros-Marbà.
15 FEBRER	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
16 FEBRER	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	11,30 h.	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Francesc Gaya, viola. Dir: Albert Argudo. Turina, Fleta, Polo, Ivanov, Txaikovsky.
	17 h.	Liceu	<i>The Duenna</i> , de Gerhard. Dir: Antoni Ros-Marbà.
	18,30 h.	Conservatori Municipal	Marçal Cervera, violoncel. Sofia Puche, piano. Bach, Beethoven, Fauré, Massià. (Associació Massià-Carbonell).
	22 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Szymanowsky, Ligeti, Bartók, Janáček, Eisler.
17 FEBRER	21 h.	Palau	Orchestra Filarmonica Della Scala. Dir: Wolfgang Sawallisch. (Ibercamera).
18 FEBRER	21 h.	Liceu	<i>The Duenna</i> , de Gerhard. Dir: Antoni Ros-Marbà.
19 FEBRER	20 h.	Catedral	Valentí Miserachs, orgue. Bach, Franck, Miserachs. (Euroconcert).
	21 h.	Liceu	Recital Simon Estes. Veronica Scully, piano. Brahms, Copland, Mozart.
20 FEBRER	20 h.	Saló de Cent	Tal Perkes, flauta. Volcy Pelletier, violoncel. François Gassion, piano. Haydn, Villalobos, Crumb.
	20 h.	Fundació Miró	Carles Santos, piano.
	21 h.	Palau	Orquestra i Cors del Teatre Bolshoi de Moscou. Elena Zarembo, mezzo-soprano. Mihail Krutnikov, baix. Inocenti Smoktornovski, narrador. Dir: Alexander Lazarev. Shostakovich, Prokofiev. (Palaucent).

	21 h.	Liceu	<i>The Duenna</i> , de Gerhard. Dir: Antoni Ros-Marbà.
21 FEBRER	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Carme Vilà, piano. Paloma Pérez Iñigo, soprano. Dir: García Navarro. Mozart, Falla.
22 FEBRER	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	21 h.	Liceu	Concert José van Dam. Dir: Marc Soustrot. Mozart, Verdi.
23 FEBRER	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	11,30 h.	Sant Andreu Teatre	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Josep Mut. Von Suppé, Monti, Rossini/Respighi, Verdi.
27 FEBRER	21 h.	Palau	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinada per Epson). Boris Belkin, violí i director. Mozart. (Palaucen).
28 FEBRER	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Horacio Gutiérrez, piano. Dir: García Navarro. Txaikovski, Beethoven.
29 FEBRER	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
1 MARÇ	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	11,30 h.	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Albert Argudo. Barnes Chance, Vlak, Lancen, Rodgers, Hamlich, Bernstein. Concert de Carnestoltes.
	21 h.	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Vadin Brodsky, violí. Jaume Francesch, violí. Dir: Xavier Güell. Mozart. (JJ MM de Barcelona).
3 MARÇ	21 h.	Palau	Mstislav Rostropovitx, violoncel. Bach. (Ibercamera).
5 MARÇ	20 h.	Saló de Cent	Magdalena Martínez, flauta. Cayetano Castaño, oboè. Larry Passin, clarinet. Silvia Coricelli, fagot. David B. Thompson, trompa. Joël Pitchon, violí. Volcy Pelletier, violoncel. Guillem Llobell, contrabaix. Sophr, Martinu.
6 MARÇ	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Garrick Ohlsson, piano. Dir: García Navarro. Stravinsky, Beethoven, Dvorák.
7 MARÇ	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
8 MARÇ	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	11,30 h.	Centre Parroquial d'Horta	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Josep Mut. Sorozábal, Kander, Lancen.
9 MARÇ	21 h.	Palau	Philharmonia Orchestra. Chantal Juillet, violí. Dir: Charles Dutoit. Rossini, Stravinsky, Berlioz. (Palaucen).
	21 h.	Liceu	<i>La Traviata</i> , de Verdi. Dirs: Uwe Mund/Randall Behr.
10 MARÇ	21 h.	Palau	Issac Stern. Emmanuel Ax. Jimmy Laredo. Yo-Yo Ma. Beethoven, Schumann. (Ibercamera).

CIUTAT DE PALMA (MALLORCA)

6 FEBRER	20,30 h.	Auditori	Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma". Carlos Sanguino, violí. Miquel Estelrich, piano. Dir: Laszlo Kovach. Artigues. Mendelssohn, Dvorák.
13 FEBRER	20,30 h.	Auditori	Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma". Josep Miralles, flauta. Margarita Stryja, arpa. Dir: Luís Remartínez. Mozart, Brahms.
20 FEBRER	20,30 h.	Auditori	Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma". Piotr Paleczny, piano. Dir. Anthony Wit. Chopin, Sibelius.
5 MARÇ	20,30 h.	Auditori	Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma". Coral Universitària (dir: Joan Company). Armando Lorente, timbals. Ingeborg Most, mezzo-soprano. Roberto Sacca, tenor. Jorge Chamine, baríton. Samper, Tharichen, Rossini.

REUS (BAIX CAMP)

11 FEBRER	21 h.	Teatre Fortuny	<i>Don Pasquale</i> , de Donizetti. (Cicle Òpera a Catalunya).
-----------	-------	----------------	--

TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)

15 FEBRER	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa.	Ballet Español de Madrid. Dir: José Granero. (Fundació Caixa de Terrassa).
16 FEBRER	18 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa.	Ballet Español de Madrid. Dir: José Granero. (Fundació Caixa de Terrassa).
20 FEBRER	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinada per Epsen). Dir: Gonçal Comellas. Vivaldi, Beethoven, Montsalvatge, Rossini, Bartok. (Fundació Caixa de Terrassa).

TORROELLA DE MONTGRÍ (BAIX EMPORDÀ)

9 FEBRER	19 h.	Cine Petit	Orquestra Juvenil de Cambra d'Estònia. (JJ MM de Torroella de Montgrí).
16 FEBRER	19 h.	Auditori de "La Caixa"	Quartet Tallinn. (JJ MM de Torroella de Montgrí).
23 FEBRER	19 h.	Auditori de "La Caixa"	Miguel Ituarte, piano. Blasco de Nebra, Debussy. (JJ MM de Torroella de Montgrí).
1 MARÇ	19 h.	Cine Petit	Orquestra de Cambra de l'Empordà. Cecília Reguero, flauta. Dir: Daniel Tosi. Mozart, Respighi, Guinjoan, Quantz. (JJ MM de Torroella de Montgrí).
6 MARÇ	23 h.	Sala de Ball Cinema Montgrí	Red Richards, piano. Reggie Johnson, contrabaix. Oliver Jackson, bateria. Jazz. (JJ MM de Torroella de Montgrí).

VALÈNCIA (PAÍS VALENCIÀ)

6 FEBRER	21 h.	Teatre Principal	Ballet Nacional de Marsella. <i>Mi Pavlova</i> .
7 FEBRER	21 h.	Teatre Principal	Ballet Nacional de Marsella. <i>Mi Pavlova</i> .
8 FEBRER	21 h.	Teatre Principal	Ballet Nacional de Marsella. <i>Mi Pavlova</i> .
9 FEBRER	21 h.	Teatre Principal	Ballet Nacional de Marsella. <i>Mi Pavlova</i> .
11 FEBRER	21 h.	Teatre Principal	Cançó 92.
12 FEBRER	21 h.	Teatre Principal	Cançó 92.
13 FEBRER	21 h.	Teatre Principal	Cançó 92.
14 FEBRER	21 h.	Teatre Principal	Cançó 92.
15 FEBRER	21 h.	Teatre Principal	Cançó 92.
20 FEBRER	21 h.	Teatre Principal	Orquestra Simfònica de València i Cor de València. Dir: Francesc Perales. <i>L'Orfeo</i> , de Monteverdi.
22 FEBRER	21 h.	Teatre Principal	Orquestra Simfònica de València i Cor de València. Dir: Francesc Perales. <i>L'Orfeo</i> , de Monteverdi.
4 MARÇ	21 h.	Teatre Principal	Orquestra Simfònica de València i Cor de València. Dir: Francesc Perales. <i>Una cosa rara</i> , de Martín i Soler.
6 MARÇ	21 h.	Teatre Principal	Orquestra Simfònica de València i Cor de València. Dir: Francesc Perales. <i>Una cosa rara</i> , de Martín i Soler.
8 MARÇ	21 h.	Teatre Principal	Orquestra Simfònica de València i Cor de València. Dir: Francesc Perales. <i>Una cosa rara</i> , de Martín i Soler.

AGENDA MUSICAL

L'ORGUE DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

SEGON CICLE DE CONCERTS Octubre 1991 - maig 1992

PROGRAMA

1	23 octubre 1991 dimecres, 20 h.	JAROSLAV TUMA, orgue VLADIMIR REJLEK, trompeta Esplendor i virtuosisme	Von Lublin, Vejvanovsky, Handel, Cernohorsky, J.S. Bach, P. Eben, B.A. Wiedermann, J. Tuma
2	20 novembre 1991 dimecres, 20 h.	V. PARRAMON, S. CASADEMUNT, L. VILAMAJOR, J. RICART, quartet vocal, BERNAT BAILBÉ, orgue Tres segles de música a la catedral de Barcelona	Vila, Bernabé, Pujol, Mariner, Valls, Baguer
3	11 desembre 1991 dimecres, 20 h.	JORDI DOMÈNECH, FRANCESC PI, orgue COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. Dir: JORDI CASAS Les imatges corals	Monteverdi, J.S. Bach, J. Brahms, H. Wolf
4	22 gener 1992 dimecres, 20 h.	EWALD KOOIMAN, orgue La família Bach	J.B. Bach, J.P. Kellner, J.S. Bach, J.E. Bach
5	19 febrer 1992 dimecres, 20 h.	VALENTÍ MISERACHS, orgue Tres perfils organístics	J.S. Bach, C. Franck, V. Miserachs
6	18 març 1992 dimecres, 20 h.	ISTVÁN ELLA, orgue De Bach als post-romàntics	J.S. Bach, L. van Beethoven, B. Bartók, F. Liszt
7	22 abril 1992 dimecres, 20 h.	JOHN SCOTT, orgue Abans i després de Mozart	P. Bruna, J.S. Bach, W.A. Mozart, F. Mendelssohn, J. Alain, G. Bovet
8	20 maig 1991 dimecres, 20 h.	MARIA NACY, orgue Els grans mestres	D. Buxtehude, J.S. Bach, M. Reger, F. Mendelssohn

ENTRADA GRATUÏTA

Organització i informació:
EUROCONCERT, Rambla de Catalunya, 10
Tels. 318 51 58 / 318 53 37

Amb el patrocini i col·laboració de:
Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura
Ajuntament de Barcelona
Ministerio de Cultura
Capítol de la Catedral de Barcelona
Catalunya Música
Enher



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

DISSABTE
NIT

TEMPORADA D'ÒPERA AL CANAL 33



ABONAMENT

Envia aquesta butlleta a l'apartat de correus 30105, 08080 de Barcelona i entrarà en el sorteig setmanal de 10 compact discs de l'òpera que s'emet, cedita per DECCA, PHILLIPS, RCA i DEUSTCHE, i 10 vídeos de l'òpera emesa, cedita per SELECTA VISION, S.A.

NOM

ADREÇA

TEL.

POBLACIÓ

Els guanyadors es faran saber al final de cada emissió.



PASSIÓ PER LA MÚSICA