



Guia Musical 1983-84 9



Barcelona — Muntaner, 300
 Madrid — Hermosilla, 75

Pianos. Organos. Alta fidelidad

- * Estudio y clases de piano, órgano y guitarra. Profesores especializados.
- * Instrumentos para colegio y asesoría musical.
- * Sala de audiciones: conciertos de música programados y recitales de órgano
- * Consulte nuestras condiciones especiales de venta.

PAU BARCELÓ, FOTÒGRAF DE MÚSICS —

S'acaba de retre un homenatge a Pau Barceló, «fotògraf de teatre», aclareix la convocatòria. L'homenatge s'ha justificat en ocasió d'haver-li estat atorgat el Premi Crítica «Serra d'Or» 1983 de Teatre per la seva labor de documentació com a fotògraf realitzada durant més de vint-i-cinc anys per tots els indrets dels Països Catalans on s'ha produït un espectacle digne d'atenció. Intervingueren en l'acte (30 de gener de 1984) Xavier Fàbregas, Jordi Sarsanedas, Frederic Roda i Jordi Maluquer. «Deu tenir el do de la ubiqüitat» vaig caviillar en el meu fur intern, en llegir la invitació, perquè per a mi Pau Barceló és el fotògraf puntual de recitals i de concerts, present en totes i cadascuna de les convocatòries musicals en qualsevol indret que es produeixen. Al Palau, al Tinell, a l'aire lliure, al Liceu o a les més disperses localitats de la geografia catalana, ara tan inclinades a organitzar festivals o altres mostres que tenen els músics i, de retop, la música, com a protagonistes, no hi ha faltat mai la cambra vigilant de Pau Barceló amatent a trobar i a fixar l'instant precís d'un moviment o d'una situació per atorgar-li el pertinent valor plàstic-expressiu, és a dir, per

aconseguir immobilitzar el gest sense restar-li ni una mica el seu potencial dinàmic de comunicació.

Jo creia que Barceló era el fotògraf de la música, entesa aquesta entitat a través de la seva manifestació formal i externa: el concert. Però ara m'he assabentat que el nostre personatge és fotògraf de «teatre» i per això he parlat de la seva facultat ubíqua. I m'he assabentat, a més, que l'homenatge el rebia del «món del teatre, de la música, de l'espectacle i de la cultura» amb la qual cosa el meu dictamen improvisat ha estat plenament ratificat.

Una enutjosa malaltia, que perdura en el moment d'escriure aquestes notes, em retingué a casa i em privà d'assistir, com un número més, a l'acte en el qual es materialitzà l'homenatge. Però res no em privà de «participar-hi mentalment» (empro aquest terme per evitar la «presència espiritual», una mica suada) i de fer-ho molt cordialment, com en són prova aquestes mal engiponades línies. Amb tot, repeteixo, per a nosaltres, Pau Barceló és el fotògraf de la música.

MANUEL VALLS

"MANS UNIDES"

CAMPANYA DE LA FAM

XXV ANIVERSARI

CORAL CÀRMINA

Jordi Casas, director

Poemes de Patricia, de M. Valls

Cançons de Dvorák

Cançons de Mompou

TRIO DE BARCELONA

Albert Giménez Atenelle, piano

Gerard Claret, violi

Lluís Claret, violoncel

Trio de Ravel

LA LOCOMOTORA NEGRA

Clàssics del Jazz

Divendres, 10 de febrer de 1984, a les 21 h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Venda de localitats a les taquilles del Palau, d'11 a 13 h. i de 17 a 21 h.
(dissabtes matí tancat).



La natura és l'origen de totes les coses bones.



Yoghourts, flam, cremes, formatges...

—aliments frescos i naturals—



GRAN TEATRE DEL LICEU

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

GENERALITAT DE CATALUNYA

AJUNTAMENT DE BARCELONA

SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA D'ÒPERA 1983/84

FIDELIO

de

LUDWIG VAN BEETHOVEN

EVA MARTON - URSULA REINHARD KISS - WOLFGANG NEUMENN
SIEGMUND NIMSGERN - KARL RIDDERBUSCH - MARTIN FINKE
ROLAND BRACHT - ANTONI COMAS - JUAN THOMAS

Director d'orquestra: RALF WEIKERT

Director d'escena: KLAUS HELMUT DRESE

Producció: OPERNHAUS ZURIC

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Funció de Gala

Dilluns, 13 de febrer, a les 21 h.

Torn C

Dijous, 16 de febrer, a les 21 h.

Torn B

Diumenge, 19 de febrer, a les 17 h.

Torn T

Venda de localitats a les oficines del Gran Teatre del Liceu.

LA SOLMITZACIÓ KODÁLY, EXPONENT DELS PROBLEMES D'ALTURA ABSOLUTA I D'ALTURA RELATIVA ALS PAÏSOS LLATINS

Del 12 al 17 de desembre de 1982 va tenir lloc a Budapest, en ocasió del centenari de Zoltan Kodály, un colloqui internacional consagrat a l'obra musical i pedagògica del gran compositor. Jacques Chailley hi presenta la comunicació que reproduïm.

Tots aquells que han intentat d'introduir el mètode Kodály als països llatins, i especialment a França, coneixen les dificultats, aparentment insuperables, que presenta als ulls de la majoria dels músics acostumats a l'ús del «solfeig absolut» la idea de poder anomenar *do* un so que la seva preparació els porta automàticament a denominar *re* o *mi*. Sense reprendre ací l'examen metòdic de la qüestió, jo voldria cridar l'atenció dels congressistes sobre la utilitat de no limitar-se a deplorar obstacles i sobre l'oportunitat d'estudiar-ne les causes, per tal de cercar eventualment de detectar-ne els remeis.

L'obstacle major és ben conegut i es deu al fet que les síl·labes *do, re, mi*, etc., que per a un hongerés són diferents de les lletres C, D, E, etc. afectades a l'altura absoluta, són per als llatins afectades precisament a aquesta altura absoluta. De guisa que, si un alumne amb l'esperit nou no experimenta cap dificultat a denominar *do, re, mi* una sèrie qualsevol de sons sempre que l'interval sigui l'apropiat, el professor, molt sovint, reacciona diferentment per la seva preparació anterior a denominar exclusivament *do, re, mi* les notes C, D, E que el seu instrument li presenta amb aquest nom. Per això té tendència a *concebre el problema en termes de transposició*. Si hom interpreta una gamma de *D* major (*re* major), l'alumne sent una gamma major sense saber encara quina, o bé, si ja ha passat per una preparació absoluta, una gamma que pot batejar com a *D* major sense fer intervenir la síl·laba *re*, la qual resta, així, disponible. El professor llatí sent una gamma que identifica espontàniament com a *re* major i que de seguida ha de transportar per poder dir *do, re, mi, fa, sol*. Hi ha, doncs, independentment dels reflexos contrariats, un tre-

ball mental suplementari, i el que per a l'alumne apareix com una simplificació, se li presenta, al contrari, com una complicació, si no com una heretgia.

Cal d'antuvi entendre bé que, en el pla objectiu de la història musical, és l'alumne el qui té raó i que la condició prèvia d'una sana apreciació de les dades del problema sembla ser la d'*abandonar tota idea de transposició abordant el terreny de l'altura relativa*.

Si hom toca, al piano o en algun altre instrument de teclat, el que l'instrumentista denomina *re, mi, fa diesi*, ho anomena així perquè acciona les tecles *re, mi, fa diesi*, i no perquè ell senti uns sons denominats *re, mi, fa diesi*. Després, hom ha de deixar totalment de pensar: «Jo sento *re, mi, fa diesi* i els transporto a *do, re, mi*», deformació introduïda d'una centúria ençà com a màxim. Cal dir, com es feia abans de la reforma de 1859-1885: «Sento una gamma major de la qual anuncio les síl·labes amb les paraules més simples, sense preocupar-me de l'altura a la qual jo col·locaria aquestes síl·labes». Aquesta col·locació serà l'objecte d'una segona operació, independentment de la primera, en la qual intervindran factors diversos. La memorització del diapasó oficial establert per convenció n'és un dels elements, no pas l'únic. Aquesta era la manera de raonar fins el dia en què un decret ministerial, per a França, en 1859, i un congrés internacional, a continuació, per als altres països, en 1885, decidiren arbitràriament una normalització els avantatges de la qual són evidents, però que no havia d'ésser més que una mesura pràctica i no, com ha passat, una modificació artificial del procés de comprensió solfística.

És realitzable una tal modificació dels reflexos? Els obstacles, deguts exclusivament a la força de l'habitud, són certament considerables i alguns els jutjaran insuperables. Fins jo mateix ho he cregut durant algun temps; després he canviat de parer i voldria exposar per què una tal reforma em sembla avui potser difícil, però, en tot cas, possible i sobretot desitjable.

En primer lloc, i contra l'opinió de nombrosos col·legues, voldria afirmar la necessitat d'extirpar de la consciència dels músics un prejudici que no és solament l'obstacle major a l'extensió del mètode de Kodály, sinó, fins fora de tota referència a aquest mètode, un mirall deformant les influències del qual poden ser extremadament perniciosos. Es tracta de la idea, propagada de bon grat, que la possessió de l'oïda absoluta és un criteri de musicalitat —fins alguns diuen «el criteri per excel·lència». Res no sembla més fals. L'adquisició de l'oïda absoluta, prescindint de tot problema de variabilitat del diapasó, és exclusivament una operació mecànica, que posa en joc reflexos associatius tant més forts com més intensiva és la preparació. És una memorització d'una convenció, no res més que això. És útil i sovint indispensable, per això són legítims els esforços per tal d'adquirir-la, però es decanta i pot esdevenir un veritable handicap quan pren un aspecte tirànic. Jo he vist músics fer ganyotes de dolor, incapaços d'identificar les notes d'un disc passat a una velocitat mal regulada. Els he sorprès molt assabentant-los, documents en mà, que, encara en 1859, el conjunt de diapasons, trobats a França i *simultàniament* en ús (cal insistir en aquest punt) oscil·lava de fet entre 437 (Conservatori de Tolosa de Llenguadoc) i 448 (Òpera de París), és a dir, se situava no importa on, en una diferència de prop de 1/2 to. Al segle XVIII i, a *fortiori*, al s. XVII la diferència era més ampla encara i ultrapassava el to. Al s. XVI i precedentment, hom no farà encara cap distinció entre *do-re-mi-fa-sol*, *sol-la-si-do-re* o *fa-sol-la-si-be-moll-do*. En aquestes condicions, què podria significar la noció d'altura absoluta? Aquells que la consideren com una condició de la musicalitat serien millors músics que Bach, i Bach podria tenir l'oïda absoluta quan el seu orgue de Weimar era un to més alt que el seu orgue de Leipzig? Aniré més lluny encara, i no tindrè por d'avançar una opinió absolutament herètica, dient que l'educació musical a base de l'altura absoluta, en alguns casos, pot esdevenir

una *antiformació destructora de la veritable musicalitat, en substituir la percepció de les relacions dels sons*, que formen l'essencial de la música, per la simple *identificació convencional de sons juxtaposats*, entesos separatament i sense tenir en compte la globalitat de llur percepció. N'he tingut la demostració per una història que em fou relatada, fa pocs dies, per un dels mateixos actors de l'escena, immediatament després d'haver passat.

Això tenia lloc al Conservatori Superior de París en ocasió d'un examen de solfeig. La prova comportava un dictat d'acords i un dels acords dictats era un simple acord de *sol* major. Una de les còpies tenia anotada alguna cosa com *mi, sol, la*. Un dels membres del jurat proposa com a nota un zero al·legant, era evident, que el seu autor no havia pas entès l'acord dictat. Protesta vehement d'altres membres del jurat: «N'ha entès una nota de cada tres, cal donar-li un terç dels punts!»

Així, per a aquests membres d'un jurat nacional, l'acord a percebre havia de ser entès i anotat no com un significant harmònic sinó com una superposició de sons per identificar, un per un, en funció de la sola memorització absoluta de cadascun d'ells. Jo no tindrè pas por d'indicar que aquesta idea ens col·loca potser cara a cara d'un dels més greus problemes que creen certs aspectes d'una part no negligible de la música anomenada «contemporània», i que aquesta reflexió potser mereixeria un aprofundiment que hom no pot pas considerar ací.

Una altra lliçó que es dedueix d'aquesta història sembla ser *l'error pedagògic molt greu constituït pels dictats musicals complicats* fets de sons juxtaposats entre els quals esdevé impossible d'establir un lligam intervàl·lic de caràcter harmònic. Uns tals dictats, que no poden ésser presos sinó per referència exclusiva a l'altura absoluta, són presentats sovint com un mitjà d'elevat, per la seva dificultat, el nivell dels exàmens en els quals són proposats. Que s'augmenta així la dificultat, això és cert, però al mateix temps *es canvia completament la natura*

de la prova. Se la buida pràcticament de la seva substància, perquè hom transforma un test d'intelligència musical en un simple exercici de reflexos memoritzadors. Aquells que tenen la memòria sense intelligència s'hi veuen sobrevalorats en relació a aquells que tenen més intelligència i menys memòria. I vosaltres sabeu molt bé que aquestes dues qualitats no s'exclouen pas mútuament, no són pas necessàriament solidàries.

Tot el que acabem de dir explica perquè, tornant al mètode Kodály, jo desitjaria que, lluny de ser presentat als països llatins com maculat, a causa de la seva solmització per un defecte que caldria excusar i superar, la dualitat de les dues nomenclatures fos considerada i presentada com un argument positiu de millora per tal com aportaria un antídote a un vici fonamental de la pedagogia.

Endemés, aquesta observació no s'aplica pas exclusivament al mètode Kodály. Es podria dir semblantment del *tònic sol fa* de Curwen, del mètode francès *Gédalge* o del mètode americano-neerlandès de Justine Ward, ja que tots aquests sistemes, almenys en principi, s'acorden pràcticament amb Kodály, demostrant per la seva convergència la presa de consciència d'un problema que únicament la rutina treballa per fer passar desapercebut.

En la primera part d'aquest estudi, hem estudiat, en relació a la «solmització» proposada pel sistema Kodály, el problema de la relació entre lletres i síl·labes.

Establert aquest primer punt, tots el malentesos no seran pas aclarits. Que els hongaresos o els alemanys diguin C quan els llatins diuen *do*, no és pas el fons del problema. Que el nom de la nota sigui una lletra o una síl·laba, això no canvia gens el problema essencial, que és, tant per als uns com per als altres, l'educació musical a base de l'altura absoluta. Ara bé, aquesta noció no era pas solament desconeixuda abans de la normalització de 1859-1885; ella era, per les raons ja indicades, pròpiament inconcebible. És, doncs, inexacte de dir que, usant les lletres per a l'altura absoluta i les

síl·labes per a l'altura relativa, la solmització de Kodály entronca amb una tradició anterior. És cert que abans de la desaparició del sistema doble del C *sol-fa-do*, lletres i síl·labes tenien una funció diferent, però aquesta funció no tenia res a veure amb l'altura absoluta la qual no existia ni podia existir. La solmització tal com l'entenia Guido d'Arezzo no incloïa cap referència a «l'altura absoluta», sinó, d'una part, una referència a la successió diatònica dels intervals per a les síl·labes (*voces*), i, de l'altra, la successió constatable de les tecles als instruments de teclat per a les lletres (*claves*, per això, *Klavier*, *clavier*). L'altura real d'aquestes tecles restava estrangera al sistema i no era de cap manera postulada per ella: «Per tal d'acordar els orgues, escriu Odó de Cluny, agafeu un tub de qualsevol llargada i l'anomenau C, després un segon tub, la meitat més curt, que anomenau C, etc.». C no és pas, doncs, l'indicatiu de l'altura de la nota, és la tecla que, en un instrument de teclat normal, precedeix les dues tecles negres. Res més. Aquesta tecla és solfejada *sol*, *fa* o *do* segons els intervals que precedeixen o segueixen, per tal d'anunciar el lloc del semitò *mi-fa*, perquè B és una nota mòbil que pot ser dura/quadrada o molla/rodona (becaires o bemolls). C no ha esdevingut sinònim de *do* simplement fins aleshores que, per generalització del *si* al segle XVII, han desaparegut els dos hexacords per bemoll i becaire a fi de no deixar subsistir sinó l'únic hexacord natural convertit en heptacord —i, per això, parlem, encara avui dia, de *do* natural.

No ha pogut ésser qüestió d'atribuir un valor absolut de freqüència a C o a *do* indiferentment fins un cop fixada la graduació de l'instrument de teclat en relació a l'escala de les freqüències i a la seva normalització, és a dir l'any del *Faust* de Gounod per a França i dos anys després de la mort de Wagner per als altres països.

No és ací el lloc de recordar els avatars que aquesta normalització no ha deixat de sofrir d'ençà d'aleshores i que continuarà encara indubtablement a sofrir. Però es pot suposar

que no hi hagi hagut, mai, músics correctament formats abans de dos anys després de la mort de Wagner?

Al que precedeix, hom pot afegir un problema molt més recent. Es tracta de la veritable campanya d'intoxicació, sovint directiva i oficial, portada en diferents llocs, i, ai!, especialment a França, intentant, ja no de desenvolupar, sinó de desacreditar i, si fos possible, d'anihilar l'instit harmònic tonal ja que un dels beneficis del mètode Kodály és precisament d'afinar d'una manera espectacular. Aquest afinament, falsament batejat «condicionament», apareix culpable als ulls dels interessats i molts, suara, arriben a ponderar, quasi obertament, sota el nom vague i còmode de «creativitat espontània», la superioritat d'una incultura confessada sobre una cultura en la qual les produccions que ells pretenen imposar troben difícilment el seu lloc. Un dels més grans mèrits de l'educació musical kodaliana té el risc, així, de girar-se contra ella i provocar, en certs ambients influents i sostinguts, una veritable hostilitat. Deixant de banda el que hom pugui pensar d'aquestes terribles niciees, no es pot ignorar que tota música no és pas obligatòriament tonal i que, en conseqüència, convé de poder dissociar, en cas de necessitat, la pràctica de l'altura relativa d'una anàlisi tonal a la qual, més o menys, la lliga la solmització de Kodály. Això és el que permet especialment la noció de *diapasó mòbil* o, si es prefereix, «flotant», que nosaltres preconitzàvem en el nostre estudi de la Mischellània Lennards, i que, lluny d'oposar-se a la solmització kodaliana pot aparèixer-ne com una prolongació, perfectament compatible amb ella, i podent així, en alguns casos, dissociar-se'n sense ruptura.

El «diapasó flotant» és simplement la facultat de poder col·locar a voluntat i a no importa a quina altura absoluta el diapasó de referència o, més simplement, una nota qualsevulla en relació a la qual tot el que seguirà prendrà el seu nom segons les principals normes del solfeig relatiu. S'obté així un afinament de l'oïda intervàlica a la qual a discreció es podria adaptar o no la solmit-

zació Kodály però sense que en depengui. Un cop adquirit aquest entrenament, restarà adonar-se que, entre tots els diapasons mòbils possibles, un, només un de sol, ha estat escollit, per convenció còmoda, però revisable, i que és pràcticament necessari, ultra un cert grau de formació, d'adquirir-ne i conservar-ne els reflexos memoritzats: és l'anomenada altura «absoluta».

Lluny d'oposar-se a la primera, n'apareix realment com un cas particular, privilegiat per unes raons pràctiques. El músic ideal en aquest aspecte és sens dubte aquell els reflexos del qual essent en tot i en tot moment els de l'altura relativa, pot sentir-se bé en qualsevol diapasó escollit, però que *de seguida* es veu capaç, sempre que ho desitgi, d'escollir entre tots els diapasons possibles aquell que, sota el nom d'altura absoluta, li permetrà de comunicar-se amb els seus semblants, donat que aquests empraran la mateixa convenció. Aquesta segona adquisició molt sovint es realitzarà quasi automàticament per la pràctica instrumental en la qual es troba generalment posada en pràctica sense pensar-hi. Es tracta, doncs, com ja es veu, d'un procediment invers a l'adoptat molt sovint pels músics aliens a la formació de Kodály. Per a ells el procediment apareix com un pas de *l'absolut al relatiu*, manllevant, molt freqüentment, la via viciosa de la transposició. És, al contrari, del *relatiu a l'absolut*, que, en acord plenament amb la història i també amb el sistema Kodály, mena la conclusió del nostre estudi. Lluny de creure oportú d'excusar aquest de divergències amb les idees ja fetes li agrairem d'haver-nos convidat a examinar la bona fonamentació de tals idees, l'extrema feblesa de les quals contrasta singularment amb l'aprofundiment del seu arrelament.

Haver-nos invitat a aquest examen crític no és pas un dels mèrits menors de l'obra pedagògica genial del gran hongarès.

JACQUES CHAILLEY

Professor emèrit de la Sorbona (París)

pro musica



PATRONAT PRO MÚSICA
DE BARCELONA

XXVI TEMPORADA MUSICAL

Dijous, 9 de febrer de 1984, a les 21 h.

DMITRI ALEXEEV

piano

BRAHMS: Set peces, op. 116. — SCHUMANN: Papillons, op. 2

CHOPIN: Catorze valsos

Dimarts, 14 de febrer de 1984, a les 21 h.

PILAR LORENGAR

soprano

MIGUEL ZANETTI, piano

HAENDEL: Care selve — SCARLATTI: Se Florindo é fedele — MOZART: Come scoglio — SCHUMANN: Widmung; Weit, weit; Das Käuzlein — SCHUBERT: Lied der Mignon; Fischerweise; Die junge Nonne; Rastlose Liebe — RESPIGHI: E se un giorno tornasse; Abbandono; Nebbie — GRANADOS: Oh, muerte cruel; El majo tímido; Mañanica era; Llorad, corazón; No lloréis, ojuelos — GARCÍA LEOZ: Tríptico de canciones.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Venda de localitats a les taquilles del Palau, d'11 a 13 h. i de 17 a 21 h.
(dissabtes matí tancat). Preus especials per a estudiants.

vida musical

PREMIS DE MÚSICA

El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, segons decret publicat al Diari Oficial de la Generalitat núm. 384, convoca els premis de música corresponents a 1983: a) *Isaac Albéniz*, destinat a una obra per a piano, i b) *Juli Garreta*, destinat a una obra (no sardana pròpiament dita) per a cobla o per a instrument solista i cobla, i, corresponent a 1984 el de *Robert Gerhard*, destinat a una obra per a orquestra simfònica (se n'exclou el cor). Cadascun dels premis de 1983 té una dotació de 500.000 ptes. i, el de 1984, 800.000 ptes. amb un primer accésit, que pot concedir-se, de 300.000 ptes. Les partitures han de ser presentades al Servei de Música o a qualsevol dels Serveis Territorials del Departament de Cultura, abans del 16 de febrer de 1984, les optants als premis de 1983, i, abans del 16 de juny de 1984, les de 1984.

TRIO DE BARCELONA

El Trio de Barcelona ha començat una col·laboració amb el viola Enríque Santiago per a formar quartet estable.

LLUÍS CLARET

Lluís Claret ha obtingut un gran èxit en el seu recital de presentació a Milà; aquest artista ha estat convidat per a actuar el novembre del 1984 amb l'Orquestra de la Suisse Romande de Ginebra.

CRISTINA BRUNO

Cristina Bruno torna a la Unió Soviètica per a realitzar una gira amb l'Orquestra de Cambra Virtuosos de Moscou amb Vladimir Spivakov, actuant, entre altres ciutats, a Moscou, Leningrad, Talin, Ereban, Taskent... Per a la temporada 83-84 té prevista la seva segona gira italiana i pel desembre del 1984

una gira per les ciutats alemanyes de Berlín, Dresden, Leipzig...

PRIMER PREMI CIUTAT DE MANRESA

El Conservatori Professional Municipal de Música de Manresa ha convocat recentment el «Primer Premi Ciutat de Manresa» que en aquesta primera edició es dedica al piano i és en homenatge al senyor Joan B. Solans i Gavernet. Se celebrarà al Conservatori Professional de Música de Manresa els dies 19, 20 i 21 de febrer.

El premi contempla dues categories, per a menors de 17 anys, i per a aquells d'edats compreses entre els 18 i 25 anys, de forma que aquest Premi intenta servir d'estímul als joves estudiants d'aquest instrument.

El programa a presentar està en funció de la categoria a què s'acullin els participants i inclou un estudi, una obra de J. S. Bach, una de Beethoven i una o dues més a lliure elecció.

Pel que fa als premis, per a la categoria d'entre 18 i 25 anys hi ha un premi de 80.000 ptes., i un segon de 50.000, a part d'altres de menors; per a la categoria de menors de 17 anys, aquells són de 40.000 i 25.000, a part, també, d'altres de menor quantia.

El Jurat qualificador estarà presidit per Albert Sardà, Director del Conservatori de Manresa i President de l'Associació Catalana de Compositors; com a vice-president actuarà el Dr. Josep M. Llorens, Director de l'Institut Espanyol de Musicologia del C.S.I.C., i entre els altres membres hi figuraran el compositor Josep Soler (Director del Conservatori Professional Municipal de Música de Badalona), i pianistes rellevants com Liliana Mafiotte, Josep M.ª Escribano (Cap del Departament de piano i professor de piano, respectivament, del Conservatori de Manresa) Núria Delclòs, i Miquel Farré.

Informació: Conservatori Professional Municipal de Música de Manresa, c/. Mestre Blanch, 4. Tel. 872 00 88.

CLIVIS Publicacions

Música Tradicional Catalana III dances

Josep Criville i Bargallo



Tota la música de ball i festa
recollida en aquest extens volum
de 526 pàgines. 1.750'— ptes.

Col·lecció NEUMA n.º 6

Un extens i minuciós treball sobre la veu humana, la seva evolució en la història i fórmules per a la seva bona utilització.

232 pàgines. 1.100'— ptes.
(castellà)

Col·lecció NEUMA n.º 7

El piano

Su aparición y desarrollo

Compositores
Pianistas
Pedagogos

Pere Vallribera



Important recull de compositors, executants i pedagogs del piano que han contribuït a la seva evolució mecànica i artística.

160 pàgines. 750'— ptes.
(castellà)

Col·lecció NEUMA n.º 8

Reflexiones sobre la voz

Myriam Alió



La Llave de Oro



Construeix a tots
els indrets de Barcelona

i li ofereix el pis
de màxima qualitat,
que s'ajusti al seu pressupost.

La Llave de Oro

Més de 30 anys d'experiència en la construcció de pisos

P. Manuel Girona, 62 • Tel. 204 30 54 • BARCELONA-34

A. SOLER: Miserere a 8 veus. Miserere a 12 veus. / Magda Kalmár, Brigitta Kavács, Zsuzsa Dénes, sopranos. Klára Takács, mezzosoprano. Ildikó Komlósi, contralt. János Bándi, tenor. István Gáti, baríton. Cor Madrigal de Budapest. Orquestra de l'Estat d'Hongria. Dir.: Ferenc Szekeres / UNGAROTON SLPX 12 427.

A través d'aquestes pàgines hom ha intentat de donar, durant molts anys, una ressenya i comentari sobre els discs d'actualitat que, amb les intermitències corresponents, apareixen al nostre mercat discogràfic. Es tracta de simples orientacions, de referències, d'acotacions a un fet tan important com és el de la producció musical.

En aquesta ocasió ens hem permès de fer una citació de dos enregistraments estrangers, però que tenen per a nosaltres, els catalans, unes connotacions especials.

El primer d'ells, editat a Hongria, aplega dues obres corals del P. Antoni Soler, el músic olotí que morí al monestir de El Escorial el 20 de desembre de 1783. Aquest mes passat hem commemorat, doncs, el bicentenari de la seva mort. No és estrany, donada la seva importància com a músic i la difusió cada vegada més important de la seva obra, que un conjunt d'intèrprets hongaresos hagi exhumat aquestes dues peces per a solistes, doble cor i orquestra amb una professionalitat extraordinària.

El Cor Madrigal de Budapest, que juntament amb el seu director, Ferenc Szekeres, són uns vells i entranyables amics de Catalunya i de la seva música, és un instrument adient per a fer reviuir aquestes dues mostres de l'obra religiosa del monjo jerònim. Creiem que han sabut interpretar —cal donar a aquest mot el seu valor més exacte— amb justesa, intencionalitat i mestria, l'esperit i la lletra (és a dir, la música) del P. Soler. Què més calia?

Cal saludar amb afecte i regradar el Cor Madrigal de Budapest la seva aportació a la recent efemèride soleriana. I entre nosaltres?... Caldrà esperar una nova avinentesa? Ben segur.

F. COUPERIN: Les Nations / HESPERION XX. Dir.: Jordi Savall / ASTREE AS 991.

Si l'enregistrament anterior tenia com a protagonista un compositor català tan significatiu per a la nostra història musical com el P. Antoni Soler, aquest —editat a França— té un intèrpret excepcional, igualment català, de gran prestigi dins la interpretació contemporània de la música antiga: Jordi Savall.

Amb el seu reputat grup Hesperion XX ha donat mostres paleses de cara a l'enriquiment d'un repertori dissortadament no massa conegut i cada vegada més valorat. La intencionalitat i el rigor històric, juntament amb una expressivitat i una constant preocupació per a la re-creació, han fet que el grup de Jordi Savall aconseguís un crèdit poc usual, però ben merescut (encara que, si cal ser verídics, no del tot assimilat en molts ambients). Fruit d'aquest treball i d'aquesta vocació que empeny Jordi Savall és el disc que aplega la versió integral de «Les Nations» de Couperin.

Fins ara només teníem coneixement d'una versió discogràfica d'aquesta obra portada a terme amb una categoria absoluta pel Quadro Amsterdam, integrat per Frans Brüggen, Jaap Schröder, Anner Bylsma i Gustav Leonhardt (TELEFUNKEN). No cal dir que es tracta d'una versió d'absoluta qualitat i d'innegable atractiu. Però la interpretació de Jordi Savall amb els seus components d'Hesperion XX no desmereix al seu costat. Tot al contrari. Es tracta, en tot cas, d'una concepció diferent, i per tant d'una proposta nova, tant per la seva lectura musical com per l'execució mateixa i pels elements disposats amb tota intencionalitat.

Cal escoltar amb atenció (a la qual, ben segur, en seguirà una espontània delectació) la versió excel·lent d'Hesperion XX. És, en definitiva, una refinada aportació a la música francesa del segle XVIII i de François Couperin en particular. I, en conseqüència, un pas més en el prestigi creixent i convincent d'un intèrpret català com Jordi Savall. — A.S.

ROYALE AMBREE



la fragancia que gusta compartir

LEGRAIN
PARIS

guia de concerts

DATA		LOCAL	CONCERT
FEBRER			
6, dilluns	21 h.	Palau	Scottish Chamber Orchestra. Montserrat Caballé, soprano. Agnes Baltsa, mezzo. Dir.: Ralf Weikert. Haendel, Pergolesi (Patronat Pro Música).
7, dimarts	19.30 h.	JJ.MM.	William Watters, guitarra.
	20.30 h.	Pompeia	P. Robert de La Riba, orgue. Mendelssohn.
8, dimecres	19 h.	Palau	Renate Hildebrand, oboè barroc i rococó. Pere Ros, viola da gamba. Oscar Miñani, clavicèmbal. Telemann, Schenk, Bach, Fiala (Dimecres de R. N.).
	21 h.	Liceu	«Turandot», de Puccini.
9, dijous	21 h.	Palau	Dimitri Alexeev, piano. Brahms, Schumann, Chopin (Patronat Pro Música).
	21 h.	Conservatori	Peter Bradley, piano. Beethoven, Chopin, Liszt (Una hora de música al Conservatori).
	22.15 h.	Conservatori	F. Rodríguez, guitarra. J. J. Gutiérrez, piano. R. Cardó, saxofon. M. Rossy, piano (Pòdium de Joves Intèrprets).
10, divendres	21 h.	Palau	Coral Càrmina (dir.: Jordi Casas). Trio de Barcelona. Locomotora Negra (Mans Unides).
11, dissabte	19 h.	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Uto Ughi, violí. Dir.: Erich Bergel. Beethoven.
	19 h.	Universitat Nova (Tantarantana, 7/11)	Artur Palaudàrias, electrònica.
12, diumenge	11 h.	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona (Segona audició).
	19 h.	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Eugènia Sequeira, fagot. Dir.: Albert Argudo. Wagner, Ambriessen, Boliart, Txai-kovski.
13, dilluns	21 h.	Liceu	«Fidelio», de Beethoven.
	21 h.	Conservatori	David Martí, violí. Carles Julià, piano.
14, dimarts	20.30 h.	Pompeia	P. Robert de La Riba, orgue. Liszt.
	21 h.	Palau	Pilar Lorengar, soprano. Miguel Zanetti, piano. Schubert, Brahms, Granados (Patronat Pro Música).
	21 h.	Conservatori	Jazmin Samaan, soprano. Alan Branch, piano.
15, dimecres	19 h.	Palau	Professors «Conservatorium Praguensis». Octet de Vent. Nudera, Vranicky, Rychlik, Myslivecek (Dimecres de R. N.).
16, dijous	21 h.	Liceu	«Fidelio», de Beethoven.
	21 h.	Conservatori	Juli Panyella, clarinet. Cristina Navajas, piano. Mendelssohn, Brahms, Tomasi, Loucheur, Lavagne, Beauchamp, Milhaud, Jolivet, Stekel (Una hora de música al Conservatori).

17, divendres	21 h.	Conservatori	Vartan Manoogian, violí. Josep F. Pagès Busom, piano.
18, dissabte	19 h.	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Klara Takacs, mezzo. Kolos Kovats, baríton. Dir.: Zoltan Pesko. Schubert, Bartók.
	19 h.	Universitat Nova	Jorge Serrate, contrabaix. Néstor Eidler, violí. Gabriel Brncic, viola. M. Angel Cherubito, Esteban Vélez, guitarra.
19, diumenge	11 h.	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona (Segona audició).
	17 h.	Liceu	«Fidelio», de Beethoven.
20, dilluns	21 h.	Conservatori	M. ^a Isabel Fuentealba, soprano. J. A. Vergel, tenor. A. Pappano, piano.
21, dimarts	19.30 h.	JJ.MM.	O. Graus, A. Montserrat, J. Rossinyol, guitarra.
	20.30 h.	Pompeia	P. Robert de La Riba, orgue. Franck.
	21 h.	Conservatori	Albert Guinovart, piano.
22, dimecres	19 h.	Palau	María Aragón, mezzo. María Luisa Sanz, guitarra. Moretti, Sors, Bonrostro, Gomis, Moreno (Dimecres de R. N.).
23, dijous	21 h.	Liceu	«El rapte del serrall», de Mozart.
	21 h.	Conservatori	Xavier Torra, contratenor. Lluís Gasser, llaüt i viola de mà. Monodia renaixentista i barroca (Una hora de música al Conservatori).
	21.15 h.	Conservatori	M. Fernández, guitarra. J. Fortuny, soprano. A. Branch, piano. M. Cases, piano (Pòdium de Joves Intèrprets).
25, dissabte	19 h.	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. André Bernard, trompeta. Rosa M. ^a Ysàs, mezzo. Orfeo Pamplonès. Dir.: Albert Argudo. Couperin-Milhaud, Telemann, Hummel, Prokofiev.
	19 h.	Universitat Nova	Eduardo Polònio, electrònica.
	19.30 h.	Ntra. Sra. de Jesús, de Gràcia	Coral Cantiga. Dir.: Josep Prats. Haydn.
26, diumenge	11 h.	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona (Segona audició).
	19 h.	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Rafael Grimal. Thomas, Grimal, Liszt, Bizet, Rimsky-Korsakov.
	17 h.	Liceu	«El rapte del serrall», de Mozart.
27, dilluns	21 h.	Conservatori	Merixell Olaya, soprano. Albada Olaya, piano.
	21.30 h.	Casal del Metge	Manuel García Morante, piano (JJ.MM.).
28, dimarts	21 h.	Liceu	«El rapte del serrall», de Mozart.

TEMPORADA 1983/84 - 6 de febrer de 1984 - Núm. 9 - Edició de 5.000 exemplars.
Edició i publicitat: PUBLI/TEMPO - Amadeu Vives, 3, 3r. - Tel. 301 33 93 - Barcelona-3

NOTES IMPORTANTS: Els actes començaran puntualment a l'hora indicada. No serà permesa l'entrada del públic a la sala de concerts durant la interpretació de les obres. No és permès d'obtenir registres o gravacions magnetofòniques de les obres programades així com tampoc de fer fotografies o de realitzar films a l'interior del Palau durant la celebració dels actes.



Joyas y Perlas

MAJORICA



Un Martini invita a vivir

