Simfonia en Fa menor dels vigatans

Rafael Subirachs i Ricart

revisió i versió:
Rafael Subirachs i Vila

Estrenada el diumenge, 13 d'agost de l'any 1961
amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona
dirigida pel mateix compositor
en el marc de la façana de la
Catedral de Vic
dins el IV Festival de Música de Vic.

Simfonia en fa menor, opus 111

de Rafael Subirachs i Ricart

I. Grave - Allegro non troppo - Lento - Allegro come prima - Andante

II. Andante cantabile - Allegro moderato - Largo - Andante come prima - Largo come prima

III. Rondó finale - Allegro molt viu - Scherzando

durada aproximada: 42 minuts

Plantilla orquestral:

Piccolo, Flautes 1 i 2, Oboès 1 i 2, Corn anglès,
Clarinet en mi bemoll, Clarinets en si bemoll 1 i 2, Fagots 1 i 2

Trompes 1, 2, 3 i 4, Trompetes 1, 2 i 3
Trombons 1, 2 i 3, Tuba

Arpa,

Percussió: Timpanis, Platerets i Triangle,

Violins 1ers., Violins 2ns., Violes, Violoncels i Contrabaixos

Als meus germans.

Amb aquesta simfonia entendrem allò que el pare volia fer, allò a que aspirava que arribéssim tots amb la música, entesa en un sentit fraternal general al qual aspirava però que no va poder-hi arribar per qüestions socials, culturals i polítiques. Nosaltres sí podem completar allò que ell inicià, com demostro amb la revisió que hem fet de la simfonia, fruit dels coneixements que ens va ensenyar i del camí que, gràcies a ell, en primer lloc, i, després, gràcies als demés mestres i amics músics que ens han acollit en el seu coneixement i en la seva experiència, hem pogut assolir.

Si l'enteneu i us agrada, la simfonia en la versió que n'hem obtingut, no dubteu de la vostra impressió. No deixeu que us mini la desconfiança de ningú o d'aquell altre que pretengués fer-ho millor que nosaltres o que cregués conèixer millor que nosaltres l'obra del pare. És una obra comuna avui, i molt important, de la nostra voluntat. Per contra, si no l'entenguessiu i no us agradés sabrieu com fer-ho per pal·liar-ho, tant cert com estic segur del que dic i de la meva responsabilitat i de la meva competència amb les quals us serveixo.

Fraternalment

Rafael

UNA APROXIMACIÓ DESCRIPTIVA I TÈCNICA DE LA «SIMFONIA EN FA MENOR DELS VIGATANS», PER RAFAEL SUBIRACHS I VILA

El títol de la pertinença *dels vigatans* és una proposta que té l'interès d'anunciar un marc geogràfic i estètic determinat. Aquest marc compta amb una escola musical remarcable dintre el conjunt català, com el Montserrat, Tortosa, Girona, l'Empordà, Lleida, el Rosselló o altres indrets culturals del país.

Aclarit això, podem passar a parlar directament de l'obra; en primer lloc, exposaré les dificultats tècniques que presenta cada un dels moviments i, en segon lloc, els episodis musicals més significatius que marquen el seu desenvolupament.

En el primer ordre, les dificultats d'interpretació, poden qualificar-se d'un grau mitjà. En línies generals les famílies orquestrals, fustes, metalls, arpa, percussió i cordes, estan ben definides per al seu lluïment destriat.

PRIMER MOVIMENT - Allegro non troppo.

A tall d'obertura comença amb un *Grave* de metalls sobre un ostinato del timpani. Diria que és una música processional que evoca un acte litúrgic, solemne, obra d'un mestre de Capella de la Seu de Vic (entre els compassos 1 - 39). Tot seguit, té lloc l'anunci, despullat i aïllat, del tema principal (c 40 - 50), primer, presentat per un fagot i, després, per un oboè.

A partir del c 51 entra l'*Allegro non troppo* i les famílies orquestrals dialoguen entre si sobre el tema fins a culminar en una jocosa *"passacalle"* amb un contrapicat marcial de trompetes com en una *marxa turca* o una música per a banda. Lletra G (c 181 - 204).

Al punt de la lletra I, (c 231 - 275) el *momentum* s'atura amb un pedal evolutiu harmònic executat per la corda, que m'he vist obligat a afegir, sense, però, afegir-s'hi una nova idea musical, i m'he vist obligat a fer-ho, com dic, per evitar un amuntegament temàtic amb el fragment de la continuació, lletra J (a partir del c 275). La proximitat de la *passacalle* amb la continuació, tal com venia en l'original, no únicament dificultaria la correcta emissió del so dels metalls, per cansament labial, en els successius passatges brillants de les lletres K i L, sinó que, també, el bon discerniment temàtic del que escolta.

Un punt i a part es produeix, després, en el primer moviment a la lletra M. Apareix un *Lento* (c 377 - 441). El tema aquí el porta un violí solo i sentim, per primera vegada, l'arpa amb ressons romàntics dobles, uns que recorden subtilment els mateixos de la poètica verdagueriana, que són productes de la terra i del barroc local i, els altres, d'influència francesa, dels francesos que miren al sud i que tan bons resultats ha donat a la música francesa: Bizet, Debussy i Ravel, per esmentar tres dels compositors més significatius d'aquesta tendència que Rafael Subirachs i Ricart coneixia força bé.

La continuació, lletra N (c 442), fa reaparèixer el *Grave* en un to més greu; una segona major per dessota de la tonalitat de Fa menor, que ja semblava el límit greu insuperable. Amb la tonalitat de Mi bemoll menor el *Grave* sona, ara, amb una pietat més profunda encara, i, com en l'exposició inicial, culmina en un recuperat *Allegro come prima* amb aquesta nova tonalitat que dóna noves llums i noves ombres a allò que ja crèiem conèixer. Lletra O (c 486).

A partir de la lletra V (c 682), el tema recupera la tonalitat de Fa menor i, a tall de recapitulació, ens apropa al final passant per un passatge, en *Andante,* de registres reconciliatoris, diríem. Lletra X (c 713 - 778).

Finalment, la *Coda*, un fugaç i breu instant d'*Allegro come prima,* la clau de les cordes que obria el diàleg aquí el tanca i la tonalitat de Fa menor es metamorfosa en tonalitat major, d'esperança, i amb el timpani, que manté amb un redoble la setena menor de l'acord, ara en funció de dominant, dibuixa un dos punts (:): moment final d'un recitatiu abans d'entrar un *aire* o una *ària*. Però serà ja en el segon moviment de la simfonia, a l'*Andante cantabile*, concebut en la tonalitat subsegüent de la tònica, en aquest cas de Si bemoll major.

A partir d'aquest punt ja no escoltarem més la tonalitat de Fa menor que ha donat títol a l'obra. Ha quedat enrera. És història. És passat. I, d'aquesta manera, absent, la tonalitat serà present durant tot el decurs de la simfonia, per obra i miracle de la música, puix que condicionarà les restants tonalitats de, a part de la de Fa major, les de Si bemoll major, Mi bemoll major, La bemoll menor-Do bemoll major –observeu la relació que tenen entre si i cadascuna d'elles amb la de Fa menor–) i, com podreu comprovar aquells que coneixeu les regles de l'Harmonia Musical tradicional, ho farà d'una manera oculta i poderosa.

SEGON MOVIMENT - Andante cantabile.

La centralitat d'aquest moviment, dintre el conjunt de la simfonia, fa divisa i bandera del seu tema principal. En el programa de mà de l'estrena de la simfonia l'any 1961, Cristòfor Taltabull feia notar la seva preferència per aquest moviment. Descobrim la música de la Plana, si se'm permet de dir. Proposo el títol : «Tema de la Plana». Ens ajudarà a comprendre el matís local de la simfonia, i dic matís local en un sentit ampli d'abast antropològic, cultural i geogràfic.

Seguint el relat musical del final del primer moviment aquest segon està concebut, recordem-ho, en la tonalitat de Si bemoll major.

En l'ordre de les dificultats jo només esmentaria el soberg fragment de vent dels compassos compresos entre els c 173 i 257 de la lletra D. Haurem de remetre'ns en aquest fragment en més d'una ocasió.

En l'ordre formal aquest moviment presenta una singularitat, una anomalia que, paradoxalment, incrementa el seu interès. Es tracta del qualificatiu regulador d'*Andante cantabile*. De fet, aquest respira l'esperit d'un *Adagi*.

Sobre el seu inspiradíssim tema principal –el moviment està estructurat a l'entorn d'un tema únic, i una resposta, un contratema i un tema secundari circumdants– podem dir que és linial i no presenta, a diferència dels altres dos moviments, un diàleg temàtic sinó que és, com el nom indica, un *cantabile* que ens remet a una melodia cantada, linial i contínua, com la línia de l'horitzó i el seu cant pla, fàcilment memoritzable. Entonat per un clarinet i un oboé als quals se'ls hi afegeixen els altres instruments petits de fusta va apareixent acompanyat, ara, per la corda i l'arpa i, adés, pels metalls.

La resposta, lletra A, (c 41 - 72) diria que presenta aquella fesomia identificable amb les senyes franceses i occitanes apuntades una mica més amunt. Com la cançó popular en que es demostra que les contrades pirinenques són punts de trobada i no de separació, com ens feia notar l'historiador

Pierre Vilar en el pròleg del seva important obra «Catalunya dins l'Espanya Moderna», en la simfonia, i en especial en aquest punt, també hi trobem intercanvi, prestacions i contraprestacions musicals naturals, àdhuc de reminiscències americanes encara que en una fase molt incipient.

El contratema, *Allegro moderato sostenuto e legato*, lletra B (c 73 - 134), respon en mi bemoll major i pren l'aire d'una dansa. No traeix l'esperit de l'*Andante-Adagi* sinó que, per contrast, el ressalta. A més, prepara l'esmentat fragment soberg dels vents. És una transició si no obligada almenys oportuna i agraïda.

El tema secundari, lletra C (c 133 - 171), posa de manifest l'anomalia de l'*Adagi-Andante*. És presentat com un *Largo* quan, en realitat, repren el mateix *tempi* del tema principal. Els metalls enceten el tema en mi bemoll major per ser, tot seguit, rellevats per les fustes produint-se un *distanciament* sonor de l'embergadura i, per tant, de la sensació o del sentit percebut del tema. Aquest fenomen crearà l'arribada de molt lluny del tema principal del fragment soberg esmentat, recordem-lo, de la lletra D (c 173 - 257).

Una petita intersecció (c 258 - 276) derivada d'un contracant donat, primer, discretament, per l'arpa, en el decurs de la primera exposició del tema principal (c 1- 40) i, després, en el fragment soberg per les tres trompetes, és ara recollit per el corn anglès, que, acompanyat únicament de l'arpa, s'enfila als registres més aguts de l'instrument per perdre's a les altures, com la *Cançó del Rossinyol*, musicalment metaforitzada en aquest sobre-agut que es perd en la llunyania i en les altures, tal com se'ns perd a l'horitzó la Plana quan l'observem des d'un extrem de cara a nord o de cara a sud.

El tema secundari *(Largo come prima)* (c 274 - 314) re-apareix dessota aquest vol d'ocell i executat, ara, per la corda que, a diferència de la tonalitat de Mi bemoll major d'abans, ara es dóna en Si bemoll major i en divisi de cada part aconseguint-se un gruix formidable, tou com l'atapeïda herba espigada de la vora dels camins en primavera o estiu; xardor, lluentor i calitja en un estàtic moviment que ens recorda, inevitable i inequívocament, també la Plana.

TERCER MOVIMENT - Rondó finale.

Aquest moviment és vigorós i alhora un delicat *Allegro molt viu*.

En l'ordre de les dificultats és el més difícil per bé que també el més breu. Treballen, com a solistes, la major part dels instruments. Aquest treball *camerístic* és una exigència dels *tempi* ràpids i de la necessària claredat tant orquestral com temàtica.

El moviment repren, ja d'entrada i sense embuts, el tema principal del primer moviment amb un *rippieno* dels metalls a l'unísson, a octaves i amb acords perfectes, ara, però, en la tonalitat de Fa major (c 1 - 18). On en el primer moviment el tema derivava en una *passacalle* ara deriva en un subjecte reconeixible però de difícil definició, almenys per mi. Un mot que s'hi aproxima és d'ordre psicològic, per exemple, alegria, entusiasme... L'escullo per l'energia i momentanïetat nuclear d'aquesta cel·lula innominada. Tot el moviment pul·lula a l'entorn d'ella, la busca, la tempteja, la circumda, la prepara, la salta i es tira de ple damunt seu. La sentim per primera vegada en els compassos 64-75 i 82-93 encara que només apuntada o suggerida.

A partir de la lletra C (c 100 - 158) interjeccions estròfiques del tema, com respostes, es mouen com

fulles mogudes pel vent, o com l'aleteig dels ocells, o com un rierol que baixa viu per un congost o qualsevol cosa per l'estil. Diríem que es tracta de la música del *desig*.

Paulatinament, a partir de la lletra F (c 156) el tema principal s'anirà imposant i arrossegarà el moviment en un increment de la vivacitat.

Un punt i a part són els episodis de la lletra H (c 244 - 263) i de la lletra J (c 362 - 461). La intervenció destacada del violí solo i el diàleg amb els altres instruments solistes fan una música extremament translúcida i delicada i, consegüentment, més cameristica, com ja s'ha dit. Els solistes tenen una part important de lluïment i impregnen de sentit l'enteniment d'aquesta música.

El subjecte psicològic, arribats en aquests punts, es materialitza i es desenvolupa en plenitud i amb alegria fins esdevenir irreprimible i desinhibit l'esclat del triomf en el que s'hi ha ajuntat tota l'orquestra. I d'una manera expeditiva, però justa, s'arriba al final.

I poca cosa més puc dir d'aquesta música que no sigui repetir-me. La terra, la gent, la història, el passat i el present conglutinats és allò que ha quedat prou clar, em sembla, en aquesta petita exposició que he n'fet, de la simfonia. Ultra això, convido, als músics que puguin interessar-se, a fer un estudi comparat de les dues partitures de que disposaran a partir d'ara. Aquí no he fet un estudi comparat ni, tampoc, tinc temps per fer-l'ho. Tractant-se d'una qüestió oberta, la deixo lliure per tal que altres la facin en el futur, si els ve de grat. Sense que m'hagi de justificar davant cap altre mortal, el meu treball no ha consistit únicament a fer les tasques d'un copista, fred i distant, sinó que m'he vist obligat a involucrar-m'hi a fons seguint el criteri de l'escola musical catalana en la seva especificitat vigatana de la qual el pare en va ser un dels exponents més destacats i fecunds del segle vint.

Finalment, només em resta de dir les dues darreres coses. És probable que altres hi veuran altres matisos i en faran altres lectures, d'aquesta simfonia. M'és igual. Penso que és bo que això passi. L'obra ho admet i jo no m'hi oposo. També, he de dir que em deixo moltes coses per dir, evidentment; amb tot, el més essencial crec que he pogut dir-ho. He intentat aproximar-vos a l'obra amb un recurs literari, d'ajuda, no pas amb un afany de fer art de la literatura sobre la música.

I amb això acabo: dóno gràcies a la vida per haver-nos donat ocasió de retrobar-nos amb el nostre propi pare.

RAFAEL SUBIRACHS I VILA

A Sant Feliu de Guíxols, 5 de juliol del 2010,
dia de la Festa Major de Vic, Festa Patronal en Honor a Sant Miquel dels Sants.

SIMFONIA EN FA MENOR, UNS APUNTS AFEGITS DE SEGONA GENERACIÓ.

La determinació de revisar la simfonia sense limitar-me a copiar la partitura de l'any 1961, la transcripció de la qual fou duta a terme per l'Angelina Puigdellívol seguint les indicacions del pare, va suposar un repte del que em responsabilitzo; crec haver fet el més encertat.

Vaig parlar amb l'Angelina en un parell d'ocasions l'estiu del 2010 per dissipar dubtes. Li consultava qüestions sobre l'instrumentació i la forma d'uns passatges imprecisos i dificultosos. Sobre la partitura, copiada a mà per ella, que el pare va servir-se'n per a l'estrena l'estiu del 1961 al capdavant de l'Orquestra Simfònica de Bcn, li vaig demanar si hi cabia la possibilitat de que algunes parts, tals com les de l'arpa i les del violí solista, estiguessin incompletes. La partitura presenta unes llacunes, amb el buit que ocupen aquests instruments, que m'hi feien pensar. No m'ho va poder respondre; era molt jove quan va fer-ne la còpia. També em va dir que havien destruït fulls borradors de parts de l'instrumentació –el pare evitava l'acumulació de fulls i el desordre. També em va dir que ho havien fet molt ràpid durant els mesos d'estiu d'un any o dos abans de l'estrena.

Anem per parts, en primer lloc, faré una aproximació a la figura de R.S.R. i, en segon, a la simfonia. A falta d'un *curriculum vitæ* del pare, em veig obligat a composar una relació dels estudis i de les escoles en les que s'havia format. Sabem que l'any 1912 es dissol l'Escola Municipal de Música de Vic i el 1913 neix el Conservatori Municipal de Música de Vic. R.S.R. té 10 i 11 anys, respectivament. És de suposar que va iniciar-se a cavall de l'antiga escola i del nou conservatori i, atesa la seva evolució posterior, probablement, n'hauria estat un alumne destacat. Sabem que Vic comptava amb una orquestra municipal i una banda que estaven formades per professors de l'escola i alumnes. Sabem que hi havia una Societat Vigatana de Concerts. A part, sabem que hi havia la Capella de la Catedral de Vic de la qual en fou mestre, entre 1901 i 1920, Lluís Romeu Corominas. Sabem que hi havia l'Orfeó Vigatà del Conservatori, fundat el 1915, abans hi havia hagut el Cor Sant Lluís de Gonzaga, a cavall de la Capella i l'Orfeó. Aquestes dades ens podrien orientar sobre els estudis musicals que va cursar R.S.R. fins l'any 1924, quan va tenir lloc la reconversió del conservatori en Escola Municipal de Música. Un cop apuntalada la reforma del nou projecte, l'any 1928 va ser-ne nomenat nou director. Dos anys abans li havien encarregat la subdirecció de l'Orfeó Vigatà i pocs anys més tard passà a ocupar-ne el màxim càrrec directiu. Aquesta activitat professional, que el portarà a estar al capdavant de la Banda Municipal de Vic, de l'Orquestra da Camara de Vic, de l'Orquestra Municipal de Camara de Vic, de l'Escola Municipal de Música de Vic i de l'Orfeó Vigatà, centrarà la seva activitat ininterrumpuda, tret dels anys 1936-1939, fins el 1968.

Extrec aquestes dades de tres fonts diferents: l'una, de dos toms que es conserven, el primer, titulat «Orquestra de Camara de Vich / Juny 1931–Juliol 1936 / Maig 1941–Maig 1942» i, el segon, titulat «Orquesta Municipal de Camara de Vich / Maestro Director: Rafael Subirachs / Maig 1945–Novembre 1952», i l'altra, d'un treball titulat «Cent Cinquanta anys de l'Escola de Música de Vic», de Jordi Mirambell Fargas / Vic, maig del 2001», els quals ens aproximen a i ens serveixen per formar-nos una idea dels estudis, de l'experiència formativa i de la pràxis professional de R.S.R.. A part, dades del musicòleg Josep Ma. Gregori i Xifré escrites el 1998 per a l'Enciclopèdia Catalana.

El meu testimoni és personal; puc donar-lo com a fill i alumne seu que, a més, li ha seguit els passos en aquells aspectes de la creació musical, no de la docència ni de les diferents funcions de director.

Sabem que fou deixeble, a més dels professors del conservatori i de l'escola de Vic, de Lluís Romeu, Miquel Rovira, Joan Batista Lambert, Joan Lamote de Grignon i Cristòfor Taltabull.

Coincidí amb Enric Morera, consta en algun programa de concert que es conserva, i organitzà un dels primers concerts d'Alícia de Larrocha. Mantingué una cordial relació amb Joaquim Serra, Lluís Ma. Millet, Marcos Redondo i d'altres músics amb els quals treballava o coincidien al Palau de la Música a l'entorn de l'Orfeó Català, entitat amb la qual va mantenir-hi una estreta col·laboració.

Donant un cop d'ull a les obres que va dirigir al capdavant de l'Orquestra da Camera de Vich en el període republicà, observem que n'hi ha de compositors tals com Kalinikow, Mozart, Haydn, R. Strauss, Haëndel, Granados, Corelli, Beethoven, Gluck, Wagner, Schubert, Borodine, Gilson, Dunkler, Dvorak, Rimsky-Korsakow, Chopin, Sarasate i de pròpies, i, una vegada finalitzada la llarga i sagnant conflagració de la insurrecció contra la Segona República, del 1936 al 1939, de nou al capdavant de l'Orquesta Municipal de Cámara de Vich, amb un intent d'ampliar la maduració i l'evolució musical vigatana per tal que no s'estronqués ni l'Orquestra ni l'Escola ni la Banda ni l'Orfeó, va fer de manera que es reemprenguessin totes les activitats musicals. Va afegir algunes obres de repertori, de Tartini, Brahms, Saint-Saens, Guiraud, Weber, Mendelssohn, Verdi, Gounod. A partir de l'any 1952 no trobem més indicis d'activitat simfònica a Vic. Únicament s'escolta la música en audicions dominicals semipúbliques per a socis i amics de l'Acadèmia de Música de Santa Cecília, i dins el marc dels Festivals de Música de Vic (edicions anuals que van del 1958 al 1968, si no vaig errat) organitzats per R.S.R. més els tradicionals concerts de la Banda i de l'Orfeó anuals que es celebraven els dies de Santa Cecília, de Nadal, de la Festa Major i d'algunes altres festes tradicionals. És de destacar l'estrena de la seva «Simfonia en Fa menor, opus 111» a la Plaça de la Catedral de Vic, dirigida per ell mateix al capdavant de l'Orquesta Sinfónica de Barcelona l'any 1961 dins el marc del Festival de Música d'aquell any i una memorable interpretació, en versió de concert, de l'òpera *Orfeo ed Euridice* de C.W.Gluck, que, poc mesos més tard, reposarien en el Palau de la Música Catalana de Barcelona.

A part d'aquesta activitat, aquí resumida, com a director, com a compositor, com a pedagog des dels diversos àmbits del seu magisteri musical i docent, públic i privat, com a membre de jurats en nombrosos tribunals de composició i d'interpretació musicals, com a promotor i productor artístic, havia destacat, també, com a concertista de piano; destaco un concert al Palau de la Música Catalana, al qual vaig assistir als meus tretze o catorze anys, en el que va interpretar obra pròpia i «Ma mère l'Oie» de M. Ravel, a quatre mans, amb l'Angelina Puigdellívol.

Aquesta llarga relació d'activitats musicals ens permet de fer-nos una idea de la música de Vic i d'Osona del seu temps, de transició i de transformació cap al futur, i, en el tema que aquí més ens interessa de saber, de la música que a través seu es va poder conservar, gestar i adquirir. I poder conèixer de primera mà allò que li van llegar els seus mestres antecessors i el que, al seu torn, ell llegà als seus successors, en definitiva, allò que avui podem començar a veure en el seu conjunt i discernir amb termes moderns com l'ADN o el caràcter genuí de l'escola musical vigatana.

Un tema a part, que demana dedicar-hi unes línies, és el de l'*Acadèmia de Música de Santa Cecília*, filial del Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona. R.S.R. va dur a terme l'obertura de l'Acadèmia com una iniciativa que tenia per finalitat oferir a la ciutat uns ensenyaments musicals amb uns mitjans que no podia oferir des de la municipalitat, per l'escassetat extrema de recursos i per el control polític que aquesta s'hauria vist obligada a exercir –recordem que el Movimiento de Falange Española operava sobre la vida cultural de la ciutat; qualsevol iniciativa que hagués volgut dur a terme en aquest àmbit competencial, des de l'àmbit públic, necessàriament, hauria estat subjecte al control i al directori dels membres del Movimiento local–. A més, va conseguir que el Conservatori de Música del Liceu en fos garant i accedís a exercir com a entitat acadèmica

examinadora, servei que no podia oferir a l'Escola Municipal degut a l'inèrcia dels desajustaments i dels canvis continus que havien ocorregut en el passat immediat, canvis de direcció en períodes breus, i un conjunt de circumstàncies adverses que dificultaven l'implementació d'un compromís acadèmic. No es podia evitar l'aïllament i, conseqüentment, el progressiu i imparable abandó d'un bon servei des de l'escola. I, per tal de poder fer front contra això, va fundar l'Acadèmia.

En referència al compositor i, en especial, al compositor simfònic, la seva pràxis instrumental i orquestral fou múltiple. Sabem que havia baixat a Barcelona a estudiar per director de banda simfònica amb Joan Lamote de Grignon, director de la Banda Municipal de Barcelona, i que va accedir a ser director per haver guanyat les oposicions pertinents al càrrec. Sé que anava destinat a les Canàries, destinació oficial, però va poder quedar-se a Vic en no aparèixer altre candidat-opositor que cobejés aquesta plaça. Els seus coneixements i la seva experiència professional, amb el desplegament de la seva gran activitat, li proporcionà una sensibilitat social envers, molt especialment, la creació de nova música. R.S.R. ambicionava la normalitat de l'*status* de compositor, i això, en ell, el feia concebre una societat proveïda de compositors com un dels elements bàsics de la cultura musical d'un poble. Era conscient de l'importància d'aquest fet autoral. Però, a més, en ell es produïa una inclinació natural, una energia, un fet vocacional. I va poder anar contra les adversitats i lluitar a favor d'aquest fet amb les eines de les que disposava, que eren poques, poquíssimes, per no dir nul·les o que tot anava en contra perquè res no fos realitzable en el domini de la creació musical del seu temps. Era, sense vantar-se'n, un rebel. Distingia, en aquest sentit, dues menes de músics: el músic compositor i el músic que de vegades compon. Ho equiparava a la mateixa distinció que avui fem entre un escriptor i un que escriu. Un escriptor fa llibres i un que escriu fa, com a molt, un llibre o dos. El d'escriptor és un llarg ofici. El de compositor també. El compositor, per ell, es trobava a la cima de l'escala jeràrquica de valor dels músics, per davant dels directors, dels executants i dels intèrprets. En música, com en literatura, en temps de R.S.R. es creia això. I ell ensenyava des d'aquesta premissa, i ho defensava.

Les obres instrumentals, orquestrals i simfòniques de R.S.R. són emotives i modernes tot i que emmarcades estilísticament dins el post-romanticisme. Les seves obres abasten un ampli ventall d'expressions animistes. L'animisme seria la doctrina que més s'avindria al caràcter de R.S.R. També, era un compositor naturista, de la gent i de la terra. Podríem dir, si no donés lloc a equívocs, que era un compositor social. Podem comprendre que, ateses les penúries del seu temps, l'obra de R.S.R. presenta un problema de realització que fa pensar en el fet d'una necessitat concreta que se li fa present en cada obra que escriu: havia de fer el proveïment d'obra amb uns executants del poble que no acabaven de trobar aquell recolzament social necessari per tal de fer-la possible, fet que comportava, per al compositor –per a tots en general– una limitació severa. Ell va fer obra de gran format i va enfrontar-se, precisament, amb aquesta limitació.

Aquest fet sociocultural excepcional ens obliga a mirar amb objectivitat, sense cruesa cínica ni resignació, la literatura musical feta en el decurs dels tres darrers segles, tenint en compte les limitacions estructurals d'un poble que se l'ha oprimit amb cirugia lenta, aquella que no dóna senyals aparents, però que té efectes lesius. I, amb tot, aquest poble ha mantingut la consciència i s'ha rebel·lat per no perdre orígen i identitat, desafiant totes i cadascuna de les limitacions que, d'una en una, li ha volgut imposar la força uniformitzadora de l'estat. I la música, que forma part del sistema cultural més sensible de destruir, per la seva pròpia naturalesa fràgil, intangible, és la més afectada. Encoratjo, sempre que puc, a aquells que poden estudiar la música d'aquest temps a intervenir-hi, en la mesura que els sigui possible, amb coneixement, amor i respecte, per tal de revitalitzar-la.

He intentat de fer-ho amb l'obra del meu pare; he refet i aclarit certs passatges que, per les raons sistèmiques al·ludides, eren borrosos. I ho vaig fer centrant-me en la seva pròpia sensibilitat i, en concret, ho he fet amb la seva «Simfonia en Fa menor opus 111», cenyint-me al màxim a una metodologia basada en la filosofia de la restauració. I en ell, el meu pare, he pogut fer-ho gràcies a allò que em confereix el fet únic que em dóna la prerrogativa filial, però, que, sense exclussió, encoratgo a fer-ho general, amb les obres d'altres compositors que uns altres compositors s'hi identifiquin, abans que es perdin en el desús i en l'oblit.

Dit això, a continuació exposo alguns exemples d'alguns punts de la simfonia que he refet, uns, per qüestions de forma–estructura–simfònica i, uns altres, com a conseqüència d'una excessiva fragmentació en la fraseologia personal del compositor, en l'orquestració. Respecte del grup dels primers, en diferents moments la simfonia presenta un amuntegament de subjectes temàtics; això es deu en gran mesura a que, en mancar-hi la puntuació i les articulacions necessàries, es perd la noció de la fraseologia; no sabem si ens trobem davant una frase principal o una secundària, si és una pregunta o una resposta o si és primer, segon, tercer o quart membre d'una estrofa. Dóno dos exemples, el primer, en el primer moviment, l'episodi de G a l'original de R.S.R., que correspon a I de la meva refecció, i, el segon, en el tercer moviment, *(3º Rondó)*, entre G i H, també de la refecció, entre els compassos 220–243. En ambdós casos la transició d'un tema a l'altre s'ha prolongat en una línia cadencial sense surtir de l'eix nodal temàtic. Ara, l'amuntegament, que ens impedia de discernir bé, queda superat i els temes s'entenen. D'una manera general, prolongo el darrer acord de cada final de fragment i ho faig d'una manera proporcional al pes d'allò que es clou. En aquests *punts* la interpretació era dificultosa; l'instrumentista havia de donar una expressió, forçosament desavinent, en el temps d'una blanca que ocupa un sol compàs de 2 x 4, sense calderó o una indicació de *ritardando*. A més, s'havia de donar amb tot l'aparell orquestral. Ara, respecte del grup dels que han estat produïts com a conseqüència d'una excessiva fragmentació instrumental, en l'orquestració, a tall d'exemple: en el primer moviment, la frase que inicia G, de l'original de R.S.R., la fragmentació instrumental dóna un resultat de falsa fraseologia que no correspon a allò que es busca, això és, el diàleg orquestral. En sovintejar-se, la fragmentació, es corre el perill de truncar els subjectes. I, de fet, no s'entenen. Per exemple, la trompeta apunta una frase que completa la corda en el decurs de, només, quatre compassos! (de 2 x 4) en temps ràpid. Hi ha alguns punts en que això es pot veure molt bé; abreujo. El resultat és discontinu i fa incomprensible la frase. A més, el timbre en no tenir temps l'instrument de dir la frase sencera, o una part lògica d'aquesta, tampoc no li reïx. He refet, doncs, aquests punts mantenint la voluntat de R.S.R. en l'alternança i el diàleg entre els instruments.

Una altra tipologia de casos que he hagut de refer: davant un escurçament atròfic temàtic, per exemple, després de l'episodi de F, de la versió original, la *pasacalle-cercavila de la banda*, la resposta que segueix està feta de sis cèl·lules curtes. Recalqueu que les dues darreres presenten una espècie d'atròfia: a part d'aquella fragmentació al·ludida, no hi ha prou separació entre l'episodi de la *pasacalle* i el de G, que preludia el formidable fragment de H, i, per tant, necessita d'una mínima preparació, que no inclou. Davant d'aquestes dues incidències i d'aquesta necessitat, he refet el fragment de la manera següent: després de la *pasacalle* (G) (atenció: no corresponen les lletres entre una i altra versió, som ara a la refecció) aquelles sis frases curtes i fragmentades (de l'original) aquí són quatre, en que les famílies orquestrals, fustes i cordes, dialoguen entre elles i, al final, les cordes completen l'episodi amb l'afegitó de la lletra I, que no és temàtic, sinó, com ja he subratllat abans, està fet d'una secció allargada harmònica linial sense surtir de l'eix nodal temàtic. Aquesta prepara la resposta de (J) executada per els metalls que preludien el formidable fragment del *tutti* de K, que correspon a l'esmentat de H de l'original de R.S.R.

Fins aquí podem copsar que es tracta de la mateixa música. Ambdues versions, original i refecció, són la mateixa simfonia creada per R.S.R. i *intervinguda* per R.S.V. per necessitat d'evitar les confusions al·ludides.

Un altre mena de cas: he refet, de l'original, el transport del tema de C–E a la segona volta de N–O per a la nova tonalitat. En l'original es produeix un escapçament, que és del tot involuntari. Aquest tema necessita tornar a la tonalitat de Fa menor. Sense escapçar-se, el tema hi arriba d'una manera natural. Compareu el fragment entre l'original (N–O) i la refecció (T–V).

També, en relació, encara, amb el relat simfònic, estic obligat, també, a refer una mena de punts que veiem que presenten una mena de problema de descol·locació o de deslocalització errant, si es vol dir en uns termes més moderns. Es tracta de recol·locar alguns subjectes, és a dir, de canviar-els de lloc, de desplaçar-els, per ex., a M: la represa de l'*Allegro come prima* de l'original és en *Mi bemoll menor*, és a dir, en la tonalitat de segona major per dessota de *Fa menor* que hem escoltat a l'inici, a B, quan l'exposició pelada per primera vegada del tema. Doncs, bé, aquí resulta reiterativa i innecessària. Explica, a més, el perquè acaba provocant el truncament del tema en el transport esmentat de N–O de l'original: podem considerar que, momentàniament, la narració aquí ha perdut el fil i és allò que ho ha provocat. Per evitar-ho faig el següent: mireu la refecció ara: en *Mi bemoll menor* afegeixo el *Grave* inicial (N), que no hi és en l'original, i reprenc l'*Allegro come prima* (O) mantenint-me, a partir d'ara i tot el temps que dura la reposició, en la mateixa tonalitat. Els compassos compresos entre P i Q de l'original i E i F de la refecció, previs a la *pasacalle*, a la segona volta, els recol·loco en *La bemoll major* –la primera volta l'havíem escoltat en *Mi bemoll major*. Seguint aquest mateix criteri, la recol·locació dels temes de Q *pasacalle* i N, ambdós de l'original, aquests s'han vist reforçats en la versió refeta amb l'incorporació de N, O i P. (Involuntàriament he omès aquí l'ús de la lletra M de l'abecedari). D'aquesta manera es recol·loquen, d'una manera molt més natural que no estaven, els episodis compresos entre N i Q de l'original, i O, P, Q, R, S, T i V de la refecció. Això ens permet de descobrir el punt exacte on s'inicia la recapitulació del primer moviment que, en l'original, està en un lloc imprecís, a l'*Andante* (S), quan, si ho analitzeu bé, descobriu que aquest ocasional *Andante* interior del primer moviment arrenca abans, a R, a l'original, i, encara, incorporat a l'*Allegro*, quan ja veiem que ateny a l'*Andante*. Mireu X de la refecció i compareu-la amb R de l'original. Finalment, la coda arriba d'una manera natural: es retroba el trau que ha obert el moviment, que ha descordat la peça de roba, diríem, en el principi i ara es recol·loca en un millor emplaçament. Compareu els compassos compresos entre els 51–61 amb els 778–788. Observeu que aquest trau ara és de clausura, torna per a tancar la mateixa peça de roba. D'aquesta manera ens anuncia que quelcom es completa. En l'original aquest trau s'havia col·locat a M, a la represa de l'*Allegro*, és a dir, en un punt irrellevant a l'interior del moviment. No ens ajudava a comprendre el relat i ens creava una falsa expectativa.

Passo a analitzar el segon moviment. B: els vint i set (27) compassos de l'original en la refecció (A) són trenta dos (32). Ens trobem davant un altre truncament interior. Es deixa, per a més endavant, l'operació de completar la cosa i, abans, es fa quelcom de més urgent: verificar la forma sencera en un esbós del conjunt, les proporcions definitives i extreure'n volums. Això es fa abans o després, i és propi del gran format. R.S.R. requeria una mica més de temps, i de mitjans, per donar un pas més. En aquest punt l'obra li queia, a ell, sol, al damunt. Amb tot, va continuar fins al final. Continuo a A: l'original, no sé si derivada o com a resultat de la provisionalitat, es descompon. I se'ns crea la necessitat de refer-ho. Compareu B de l'original i A de la refecció. A més, faig entrar i intervenir l'arpa, que, a part, com he dit, d'haver-se quedat rellegada a un buit incomprensible, aquí completa un bellíssim i interessantíssim fragment de música de cambra, amb les fustes i l'arpa.

Seguint amb el mateix segon moviment, a C *Sostenuto e legato* de l'original, quan apareixen les frases ascendents i descendents en una espècie de dansa vigorosa i alegre, més que tractar-se d'un *Sostenuto* es tracta d'un *Allegro*; contrasta amb l'*Andante cantabile* que, com indica, és amable i reposada, amb una contingència femenina. En la refecció ho refaig i rescric: B. *Allegro moderato / Sostenuto e legato* que s'adiu millor al sentit que té aquest moment. En aquest punt, l'original torna a presentar un nou truncament: trenta cinc compassos (35) previs a E, en la refecció, seixanta (60) previs a C *Largo*. Què ha passat? L'he refet i així es diferencien els temes correlatius, anterior i posterior, *Andante* i *Largo*. És notòria la necessitat de fer-ho. A l'original s'acota, d'una manera imprecisa, amb un *ma intenso e dolce expressivo* escrit en un lloc imprecís –com si no hi fóssim ja, en un lloc intens, dolç i expressiu–. En la refecció, doncs, separo allò que aquesta música té de diferenciable, és a dir, allò que és A per l'*Andante cantabile*, B per a l'*Allegro moderato* i C per al *Largo*. En resum, he re-col·locat els tres *moments*, no dos com apareixen en l'original, sinó els tres que realment té. Aquest moviment presenta encara més coses interessants, coses que no consten en la partitura però que hi són, com hem vist, i viceversa. G de l'original: l'orquestració: dues flautes i un clarinet acompanyen el tema en un diàleg estantís que mantenen una trompa i un violí solista. Massa curiós..! Com fàcilment comprendreu, allò que seria propi del *fellinesc* compositor Nino Rota, en el cas de la simfonia, en aquest moment no s'hi avé en absolut. R.S.R. no preten festejar aquestes ni altres aventures per l'estil aquí. Si les hi trobem, hem de creure que són producte d'aquell recurs ràpid de l'embastador. Un tema com aquest, o com qualsevol altre de semblant, la resolució no li escau. Això m'ha obligat a estudiar el per què d'aquesta anomalia *fellinesca*. Tret d'aquell embastador, no hi veig una explicació. No hi ha, intencionadament, un element humorístic en tot el moviment, tret que considerem humor l'esmentat *Allegro moderato / Sostenuto e legato* de B. Si una cosa pogués expressar-se literalment sobre aquest moviment sería quelcom semblant a una admiració paisatgística, no humorística. Al compositor, crec, d'haver-li fet notar algú aquesta notorietat, hauria refet el diàleg orquestral. I després, amb la troballa que li hauria fet descobrir l'amic, probablement, hauria pogut compondre una obra humorística. Però, per desgràcia, aquells temps les coses no estaven per a això. En relació a la recol·locació dels temes, en la refecció, el tema principal de l'*Andante* és executat per la corda, amb el suport de l'arpa, i la melodia per la fusta, sense que cada família transgredeixi l'espai de la seva organicitat. La qualitat diàfana dels temes queden preservats gràcies a això. En la segona exposició del tema, segueixo en la refecció, a D, *Andante cantabile come prima*, els vents fan el ple i allò que feia la corda, acompanyant, ara ho fan els metalls, i allò que feien les fustes seguiran fent-ho les fustes, ara, però, amb una progressiva concurrència afegida de tots aquests instruments, en *tutti*. Per contra, el *Largo* en la primera volta és executat pels metalls i fustes i en la segona per la corda. Es produeix així un encreuament orquestral que diferencia els temes, uns dels altres. I d'aquesta manera el moviment queda aclarit.

En el tercer moviment, *Rondó finale. Allegro vivo*, he separat les funcions de les famílies orquestrals i, en general, també s'ha aclarit tot plegat. Aquest *Rondó* s'adiu a l'Obra del Ballet Popular Català, que R.S.R. admirava. Aquest moviment és un ballet. El pare hi va ser feliç tot i mantenir-se amb alguns problemes, i es nota. Un cop d'ull comparant les dues partitures després d'haver introduït el tema en els termes que ho fet fins ara, us donarà una idea. Només diré que el diàleg amb els instruments solistes, que en l'original no sabíem ben bé on, com i perquè començava o què l'originava, que també es truncava irressolt –tímidament apareix en F–, en la refecció s'ha pogut ubicar en el *Scherzando*, més concret, i desembolupar a partir de J. I ara entenem perquè surgeix i perquè ascendeix fins que *esclafeix de en el gran riure de l'apoteosi final*, si se'm permet de dir-ho d'una manera joiosa i embarbussadament. Apareix la darrera exposició de la cèl·lula evocativa de l'*alegria* d'un moment de joia esclatant instantani a l'entorn de la qual tot el moviment hi pul·lula i la busca –potser perquè en aquells anys anava tan escassa–, i aquí puja poderosament i reclama la

generositat virtuosística dels solistes amb què es prepara el gran final, que és una condició *sine qua non* de tota simfonia. El fruit de la germinació simfònica, al final, doncs, s'allibera en una progressiva ascensió que arrenquen els solistes, i l'obra empren la volada fresca i expeditiva, com en un final mozartià, en l'aire d'una dansa, d'un impressionant *Rondó*.

Qui va conèixer personalment R.S.R. sap que era un home vital. Algun dels seus amics el van descriure com una espècie de cap de colla que tenia la capacitat d'aixecar els ànims de qualsevol conciutadà músic dotat que se li acostés, i l'incitava a fer música malgrat les dificultats del medi, com ho demostra la seva pregona activitat ciutadana en els temps, llargs i difícils, en que va exercir de músic. I la seva simfonia denota, abans que res, aquesta esperança i aquest entusiasme vigatà.

Al final ens adonem que aquesta mena de qüestions formals, que poso de manifest, també responen a uns fets i malauradament desmilloren la vida musical en ella mateixa. Hi faltava, a la simfonia, la mena de coses que proposo a la refecció. La majoria de les obres que he tingut ocasió d'estudiar del repertori romàntic català té el mateix, és un problema d'organicitat orquestral que, convenientment i amb coneixement, es pot reparar. Alguns músics ho han fet. Cal, però, que s'hi involucrin els compositors i els que vulguin ser-ne, i que, amb aquesta base, pugui donar-se continuïtat a l'obra de l'escola musical catalana i atenuar-se el truncament violent que s'ha volgut provocar. Schoënberg, Ravel i altres grans orquestradors ho han fet. La música ha guanyat i tots n'han sortit beneficiats. A part, és una manera útil i participativa d'aprendre a tractar els materials orquestrals.

Finalment, per totes aquelles raons al·ludides de sobrecàrrega professional i emocional, R.S.R. va veure's impedit de refer la seva simfonia. No tinc cap dubte que, en unes altres circumstàncies, R.S.R, d'haver-ne tingut ocasió, ho hauria fet, no d'una manera exactament igual, això fóra impossible, sinó anàlogament. No tinc cap dubte que R.S.R. era conscient de que l'obra estava en molts aspectes embastada. Això no li va impedir d'estrenar-la. La Història de la Música va plena de revisió d'obres després d'estrenar-se. Però, no va fer-ho, no per falta de voluntat sinó per el desànim provocat per uns fets desafortunats en els darrers temps de la seva vida, que adoptaven la forma del no-reconeixement de la seva tasca professional i del cansament de la seva vida remant contra corrent.

No m'extenc. He escrit pensant en els músics que em llegiran i pensant que ells aportaran la seva visió crítica. Aquesta és necessària per a reconstruir el futur, no per destruir o oblidar. Acabo aquí. No sóc un teòric, sóc un compositor. Escric música i no sobre música. Excuseu-me per no haver sabut explicar-me millor. Vaig escriure abans pensant en els meus germans, per un deure que ens devem com a Hereus de Rafael Subirachs i Ricart, i vaig escriure pensant en l'Angelina Puigdellívol, fidel ajudant del pare i professora que més anys em va dedicar a instruir-me en l'ofici de músic. I ara finalment ho he fet pensant en els músics.

Una darrera ressenya, l'incorporació del corn anglès, inexplicablement omès en l'original, i del petit clarinet en Mi bemoll, no té altra justificació que la de normalitzar la plantilla de l'orquestra per tal que la simfonia pugui homologar-se en el repertori general de les obres orquestrals del segle vint.

Un detall autobiogràfic: afegeixo l'«AVEMARIA DE GRÀCIA, a Maria Vila i Corominas», esposa de Rafael Subirachs i Ricart, la meva mare, com si es tractés d'un quart moviment, una acció de gràcies. Es tracta d'una «Avemaria lulliana», composta per mi fa uns anys i que va poder escoltar al Teatre Atlàntida de Vic interpretada per el Cor Calenda Maia i l'Orquestra Riccioti d'Holanda l'any 1987.

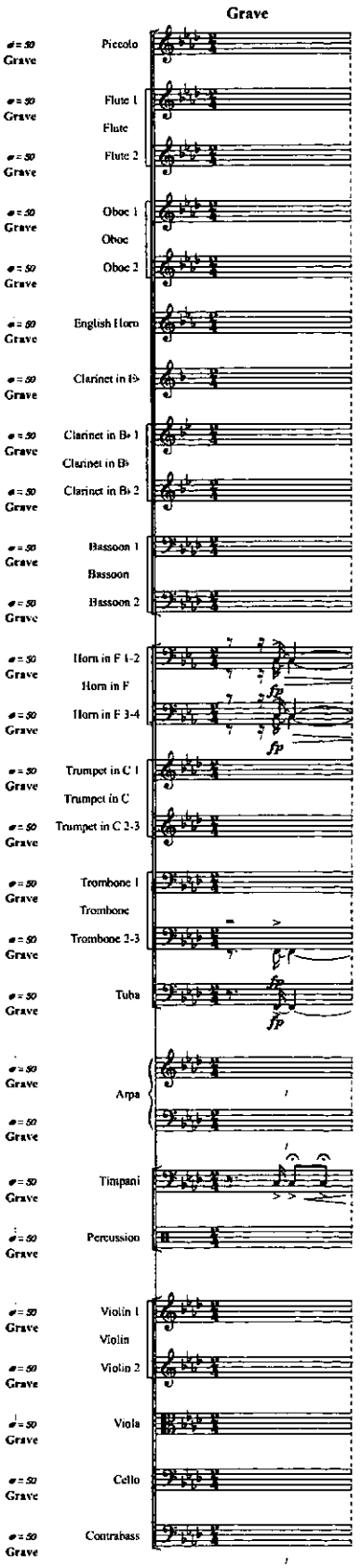
RAFAEL SUBIRACHS i VILA, Sant Feliu de G., 24 de gener de 2011

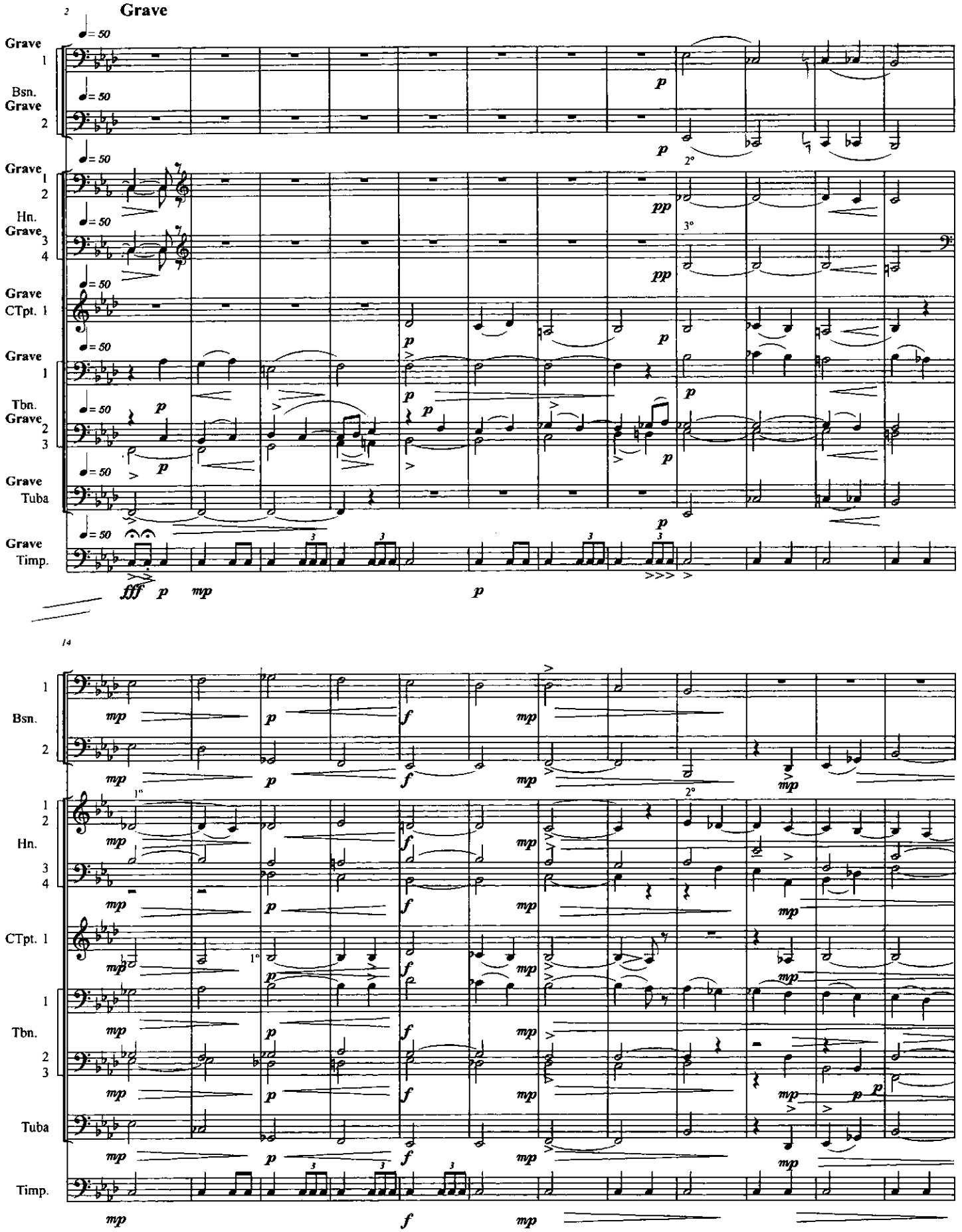
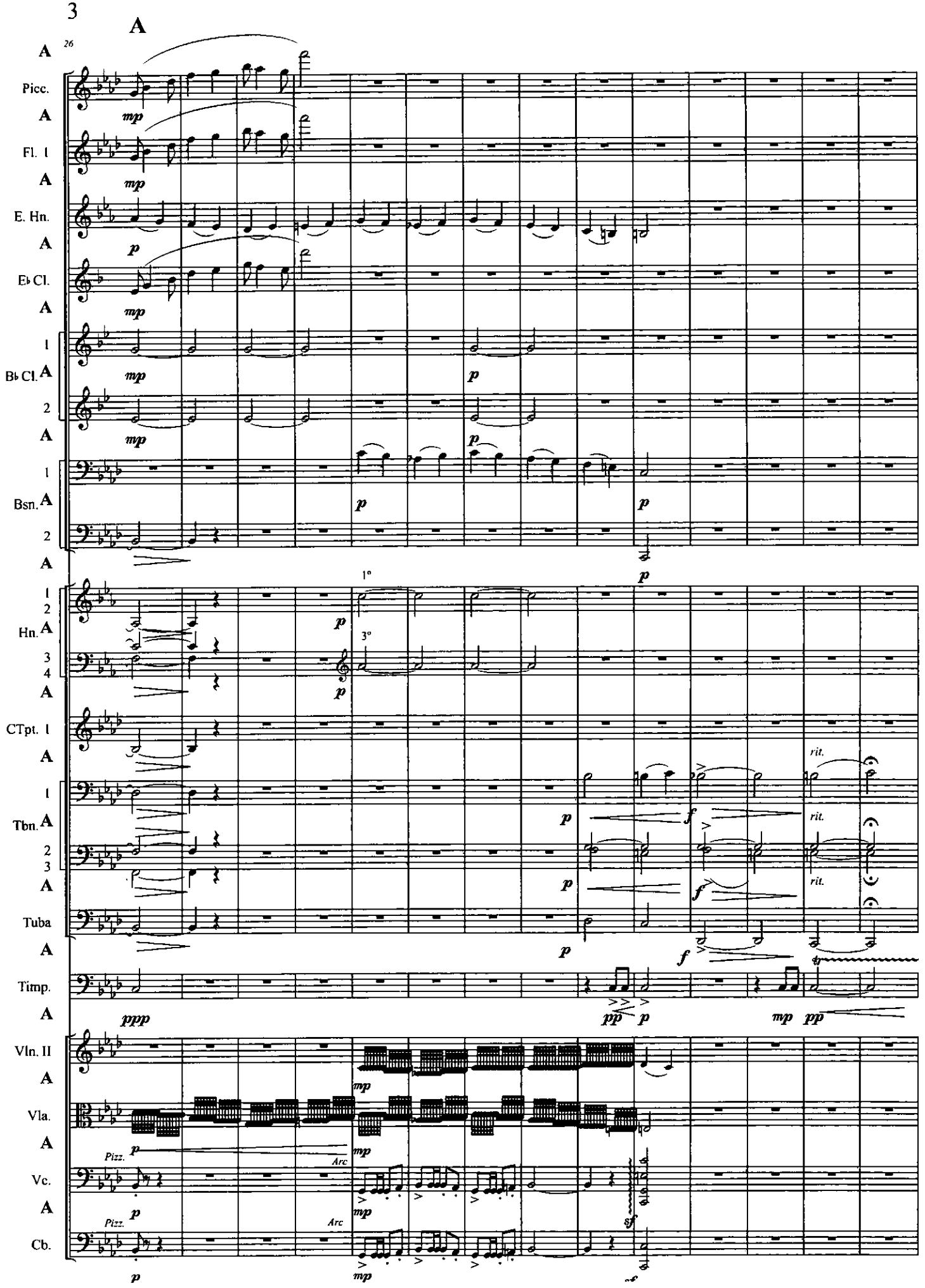
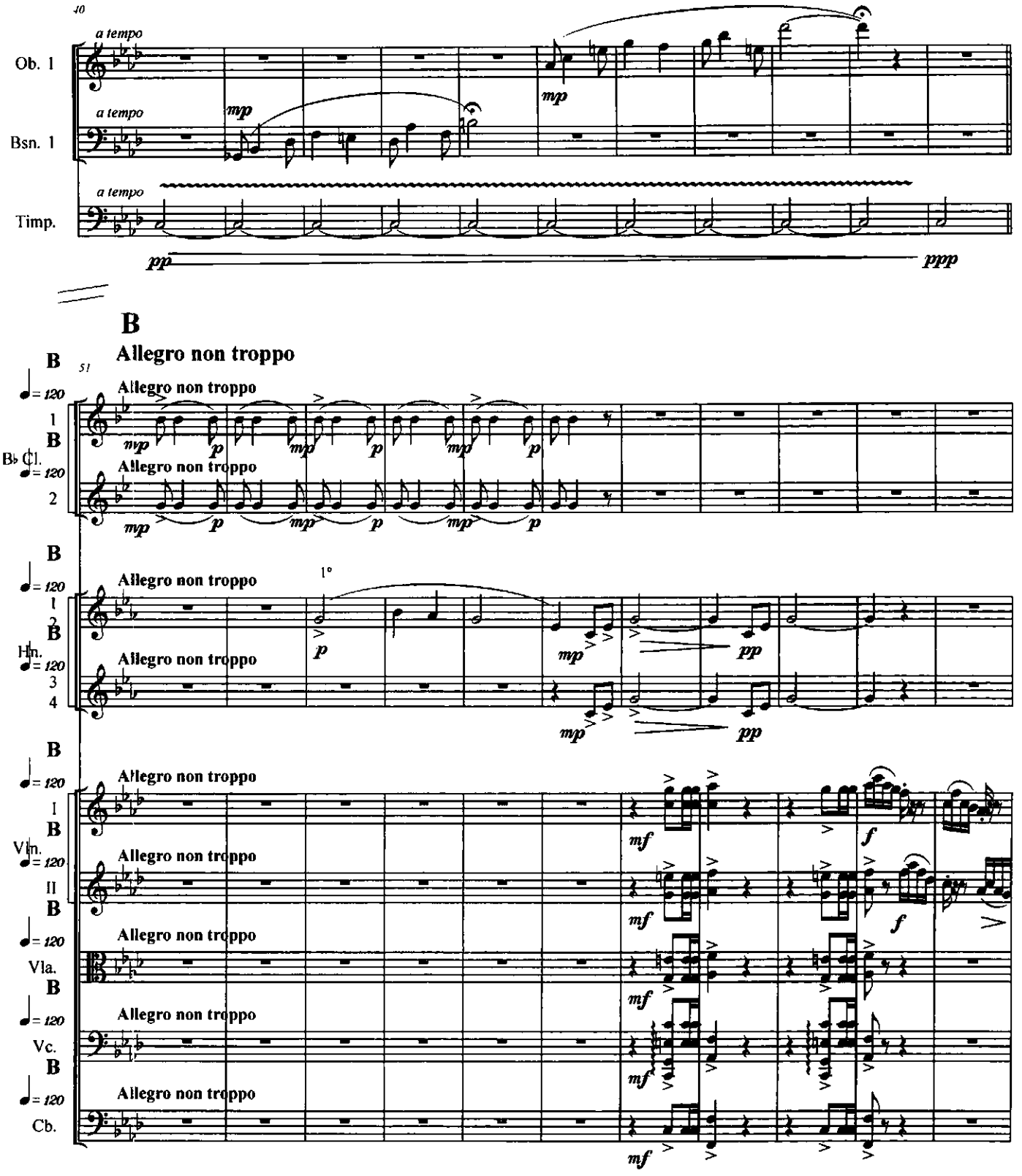
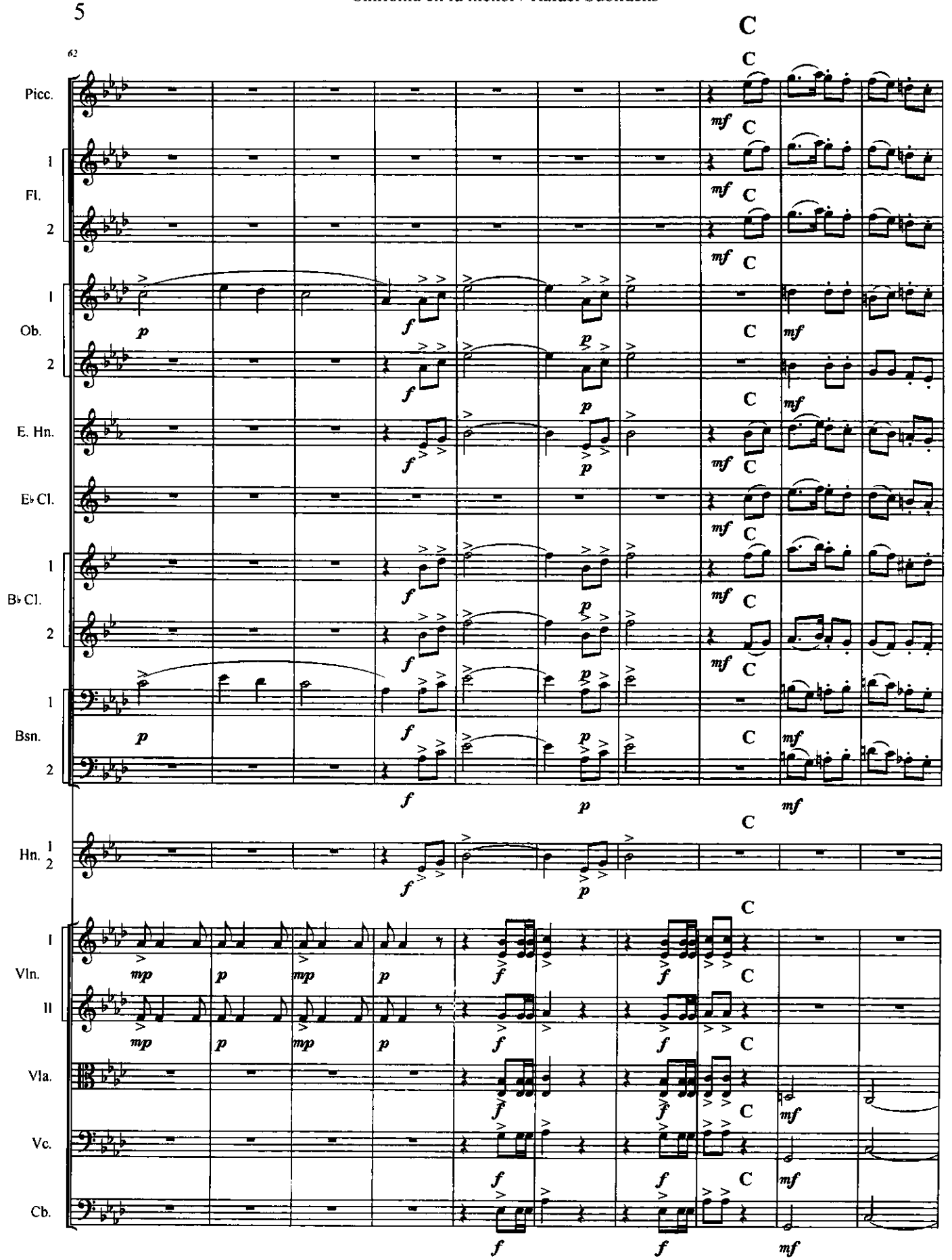
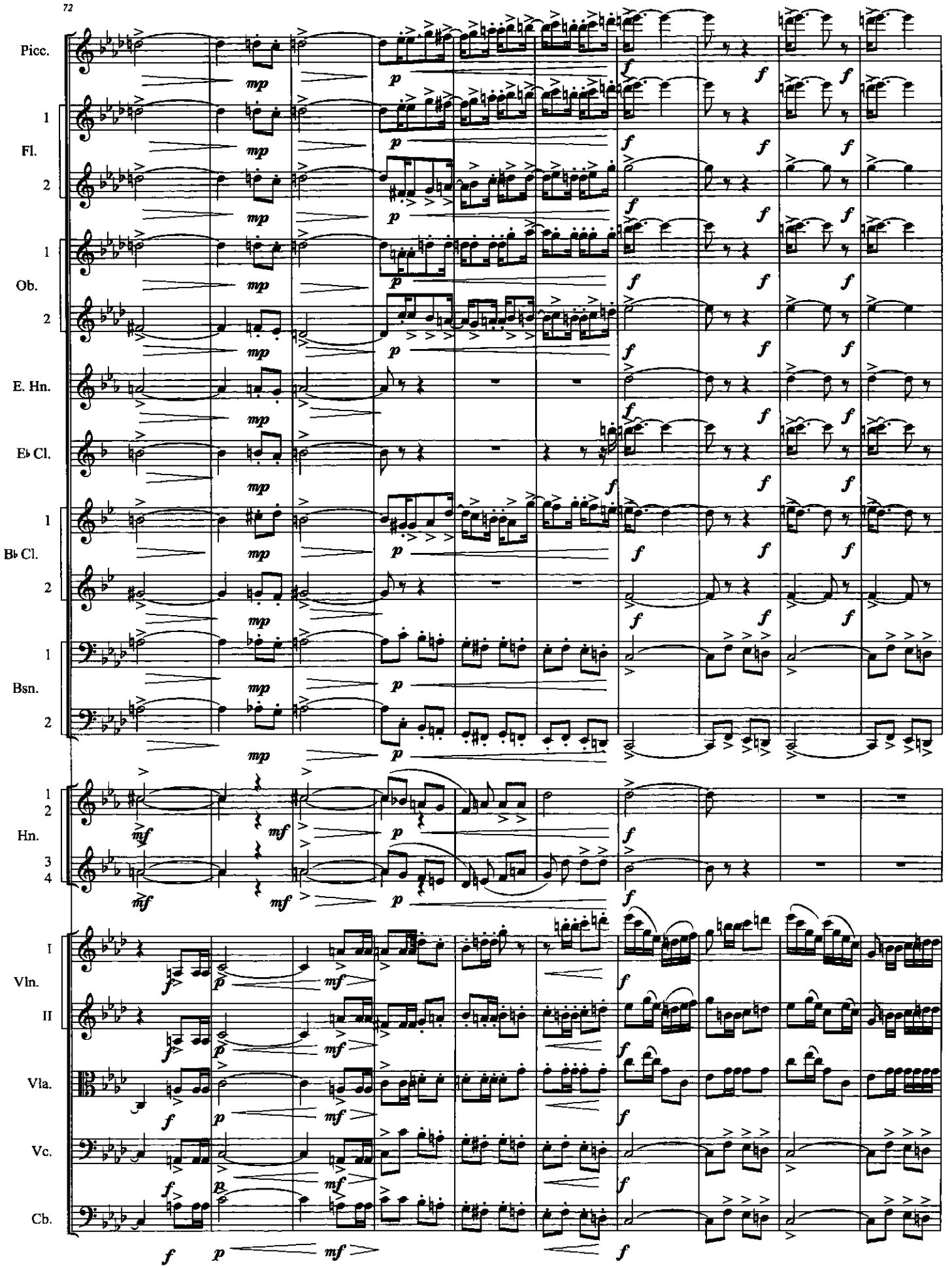
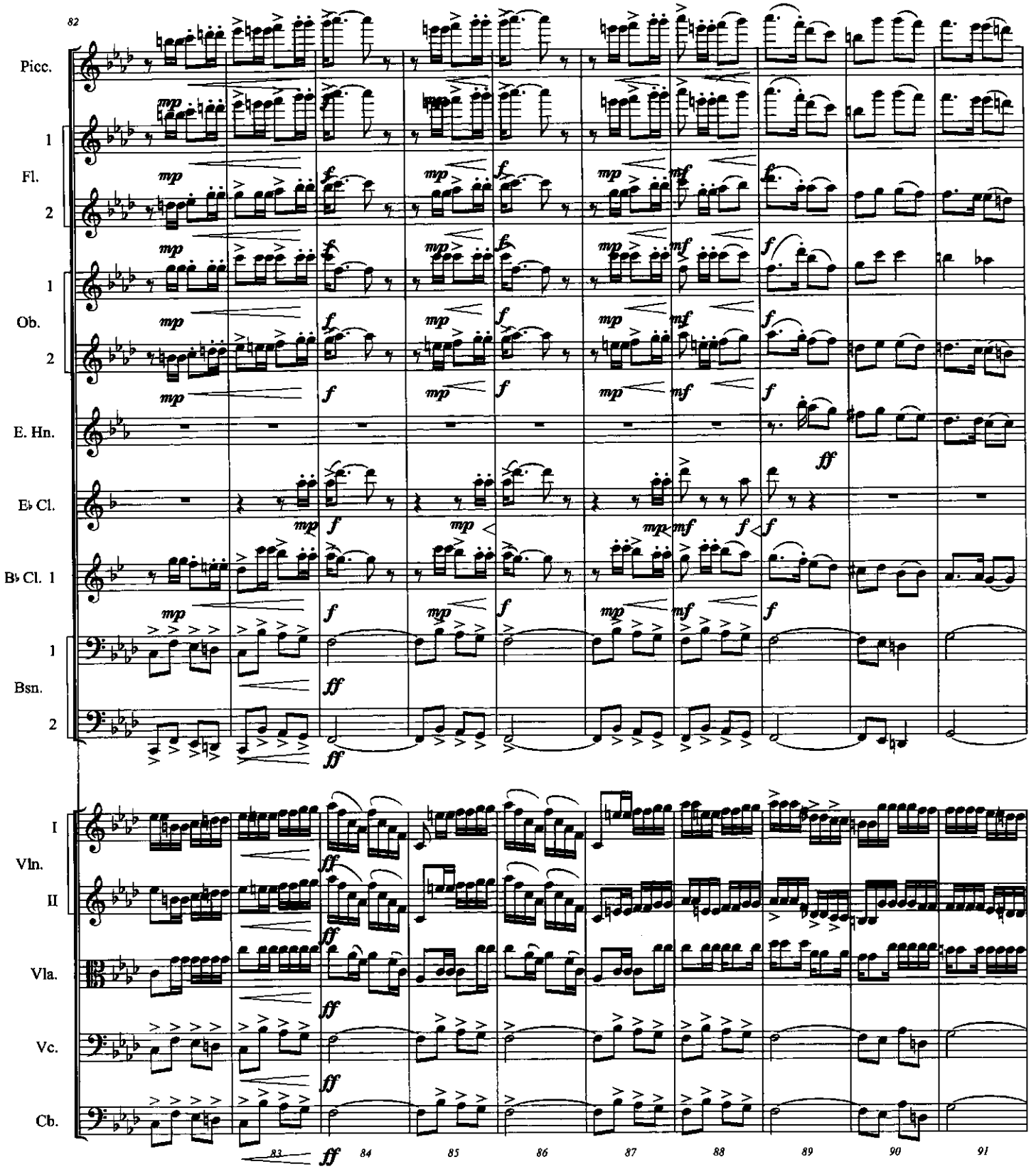
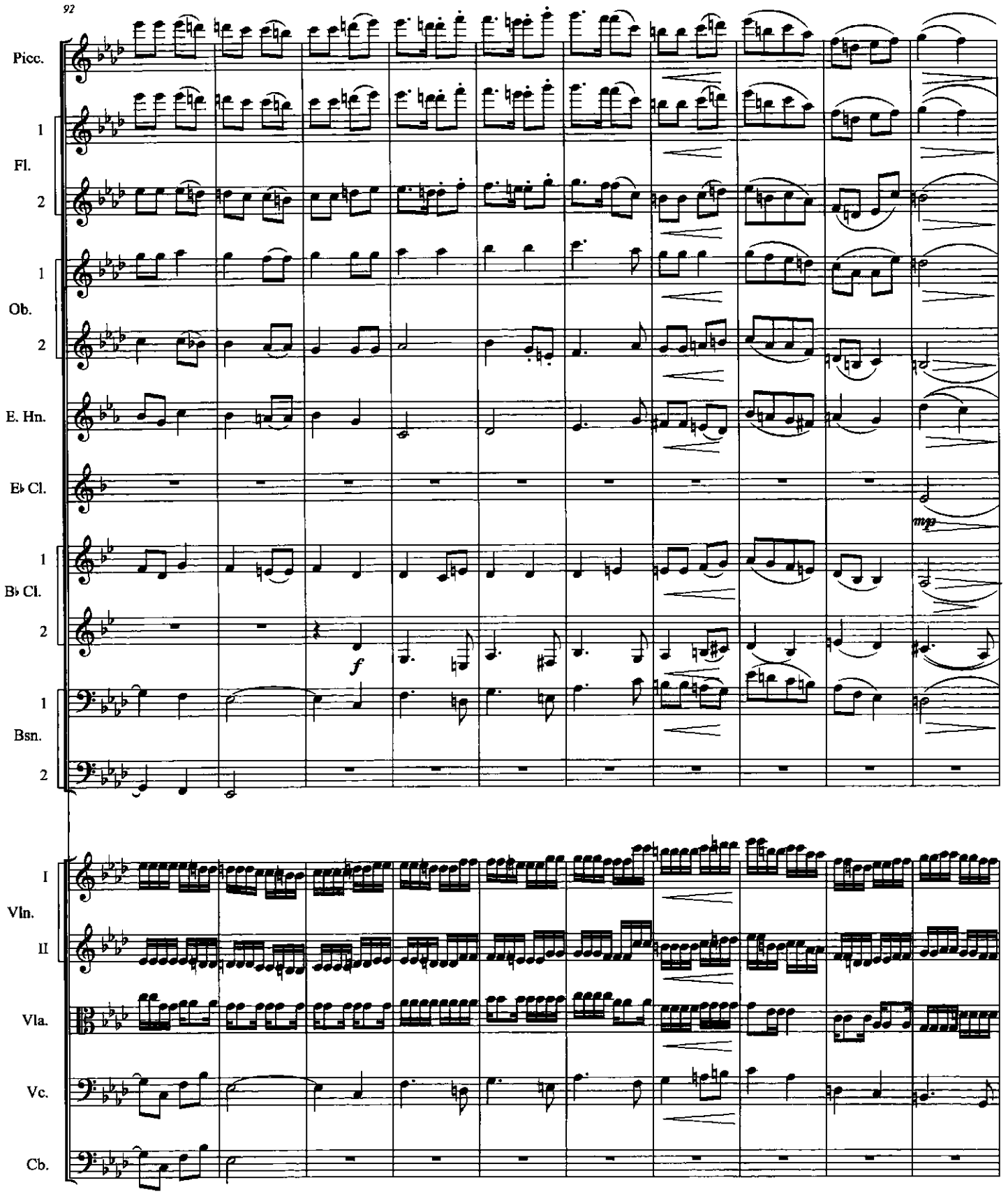
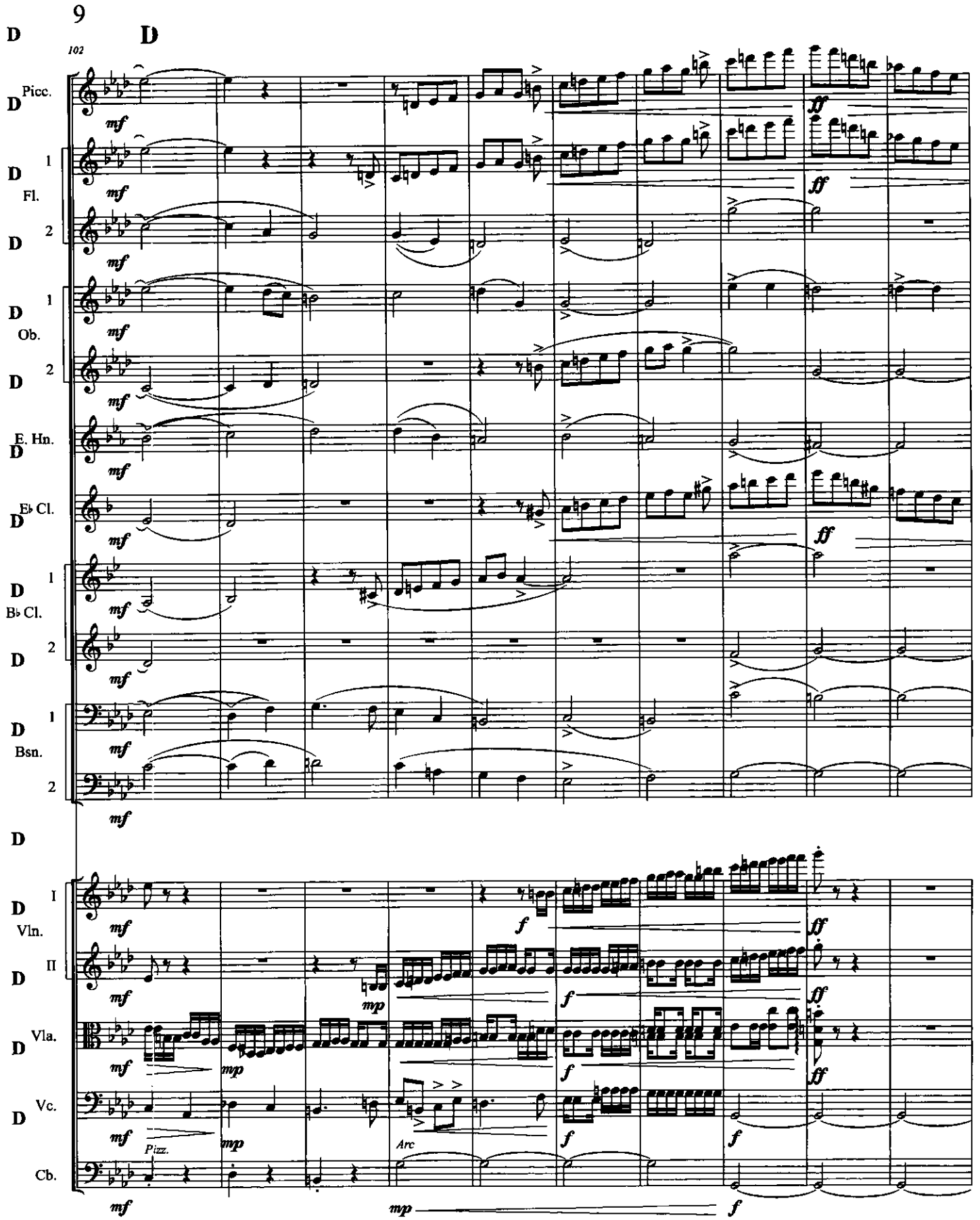
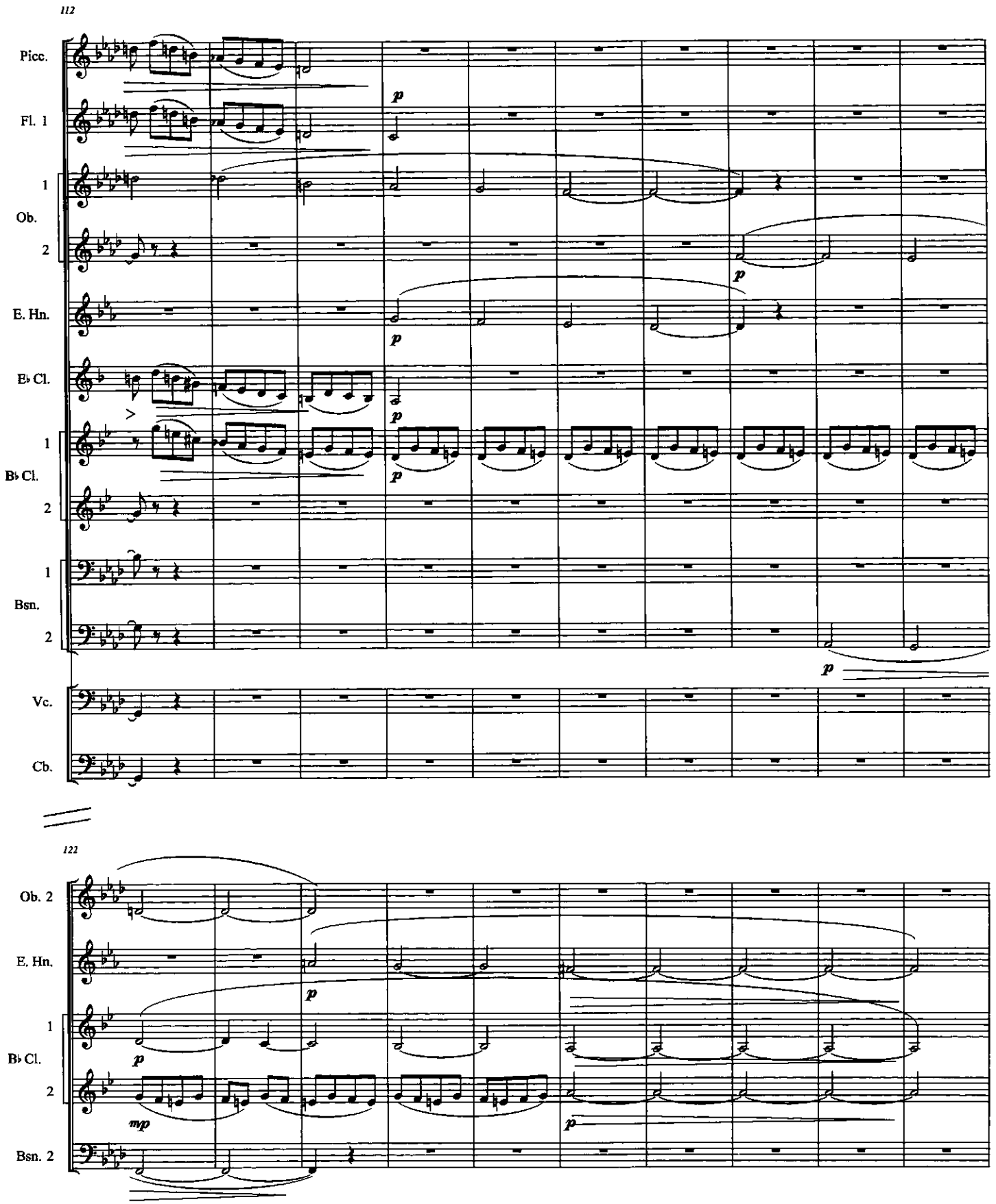
Simfonia en Fa menor dels vigatans

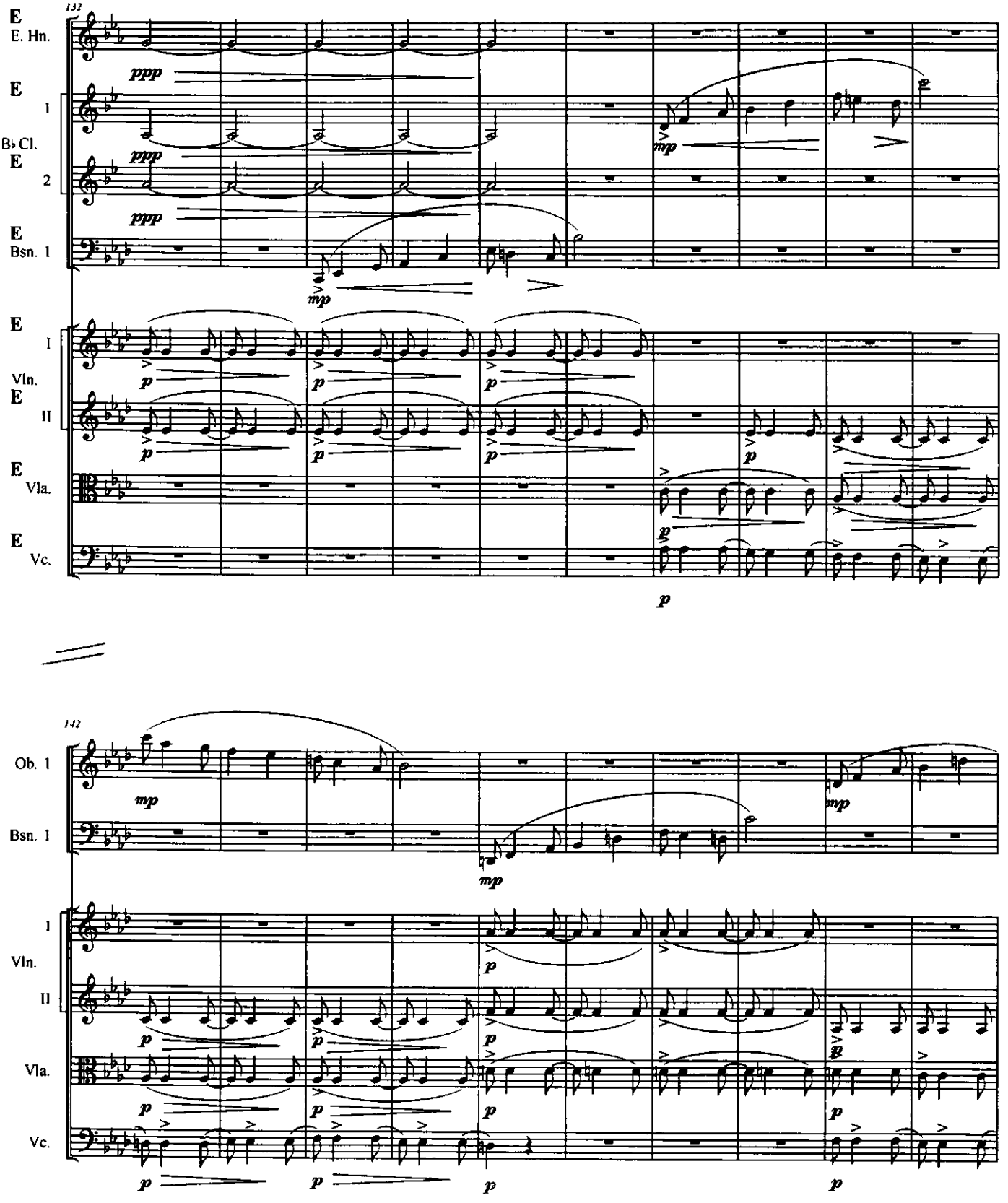
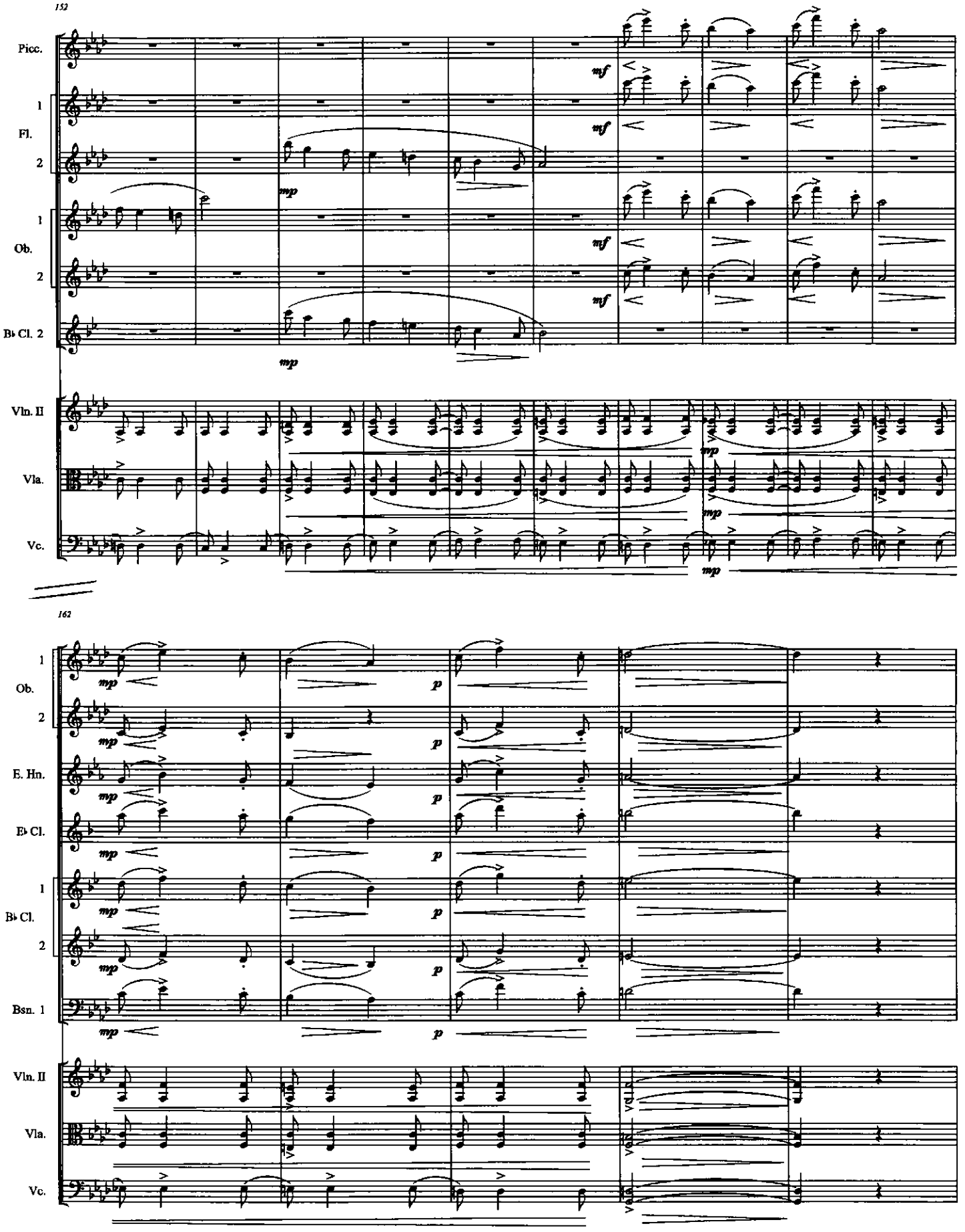
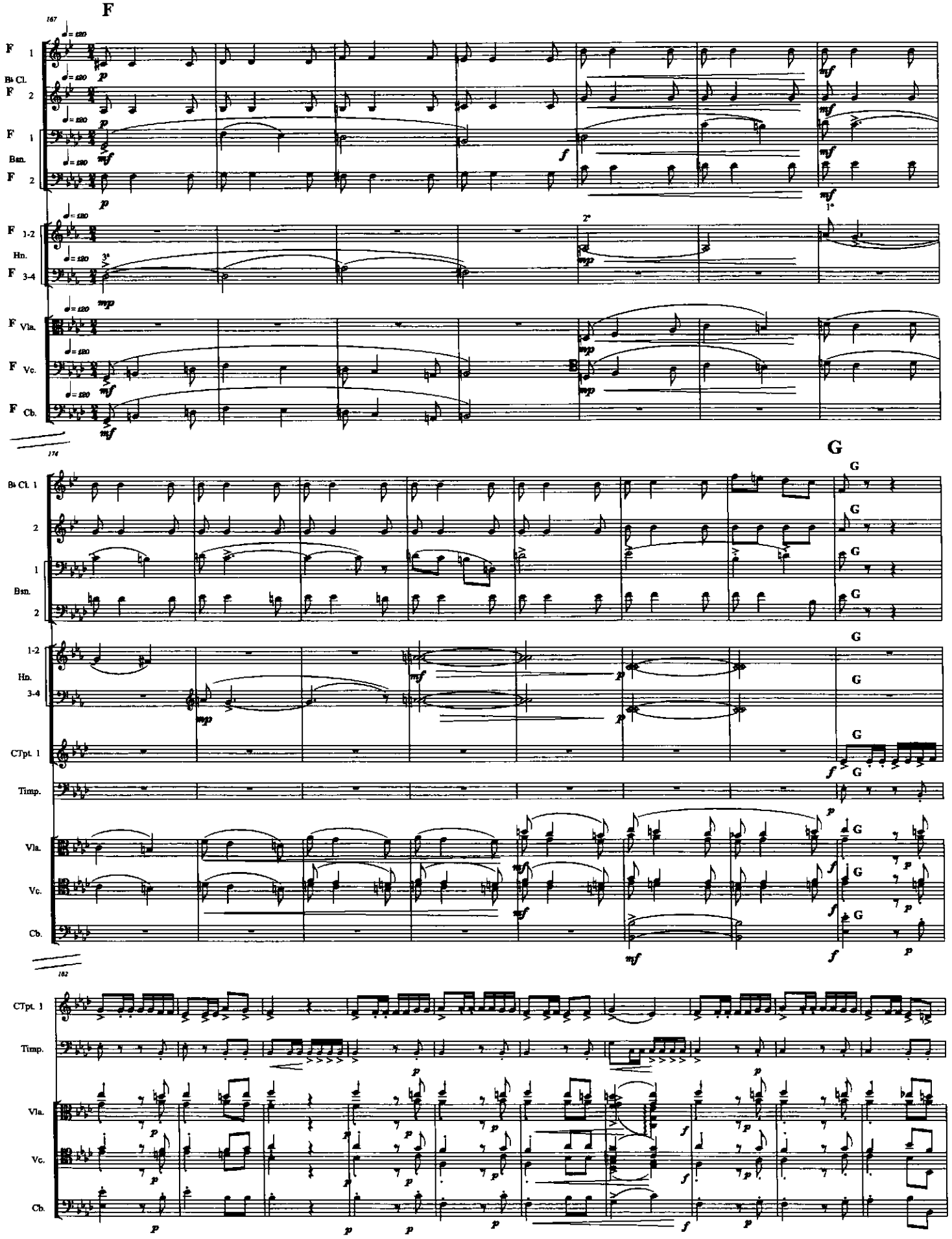
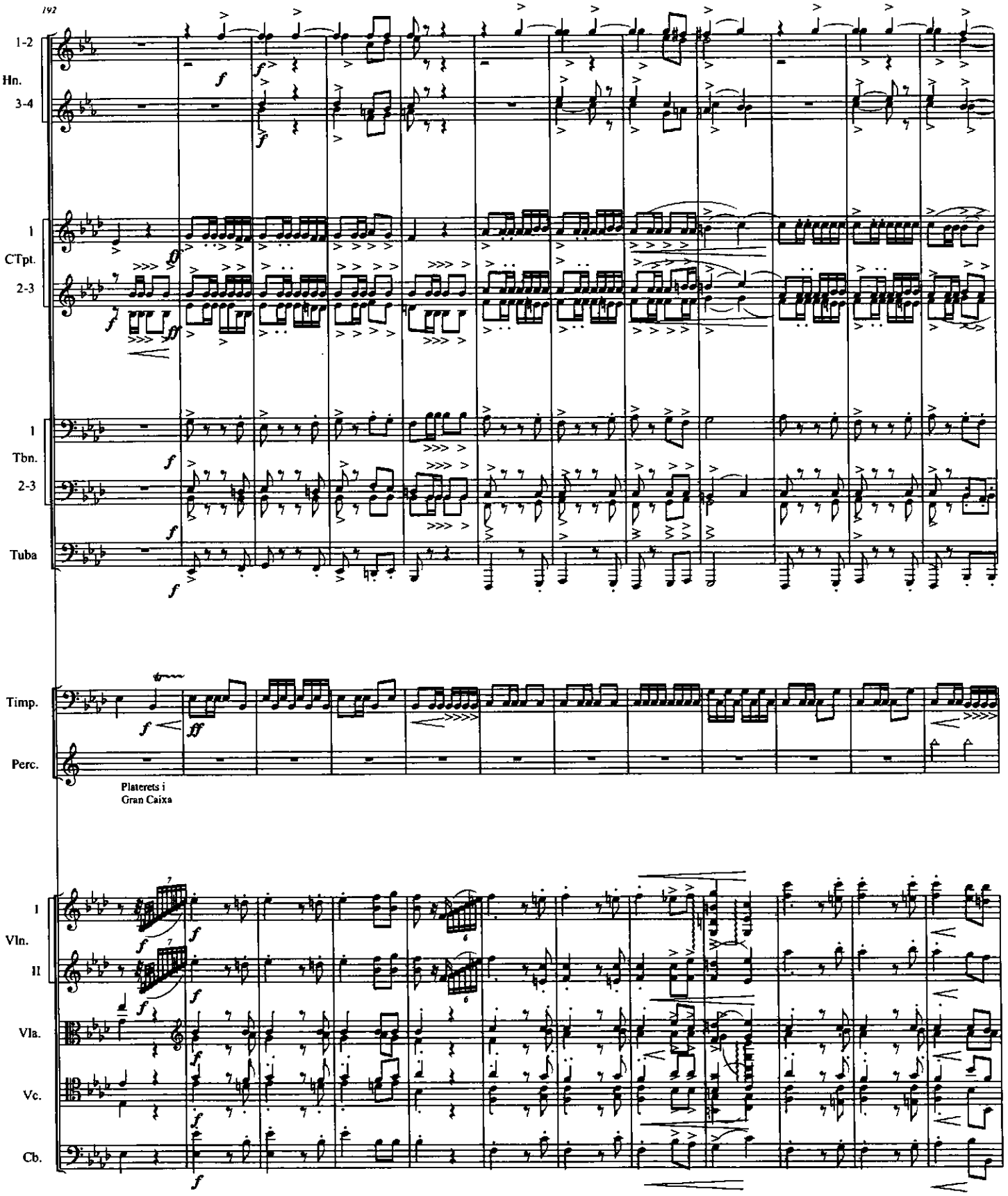
Rafael Subirachs i Ricart
revisió i versió:
Rafael Subirachs i Vila

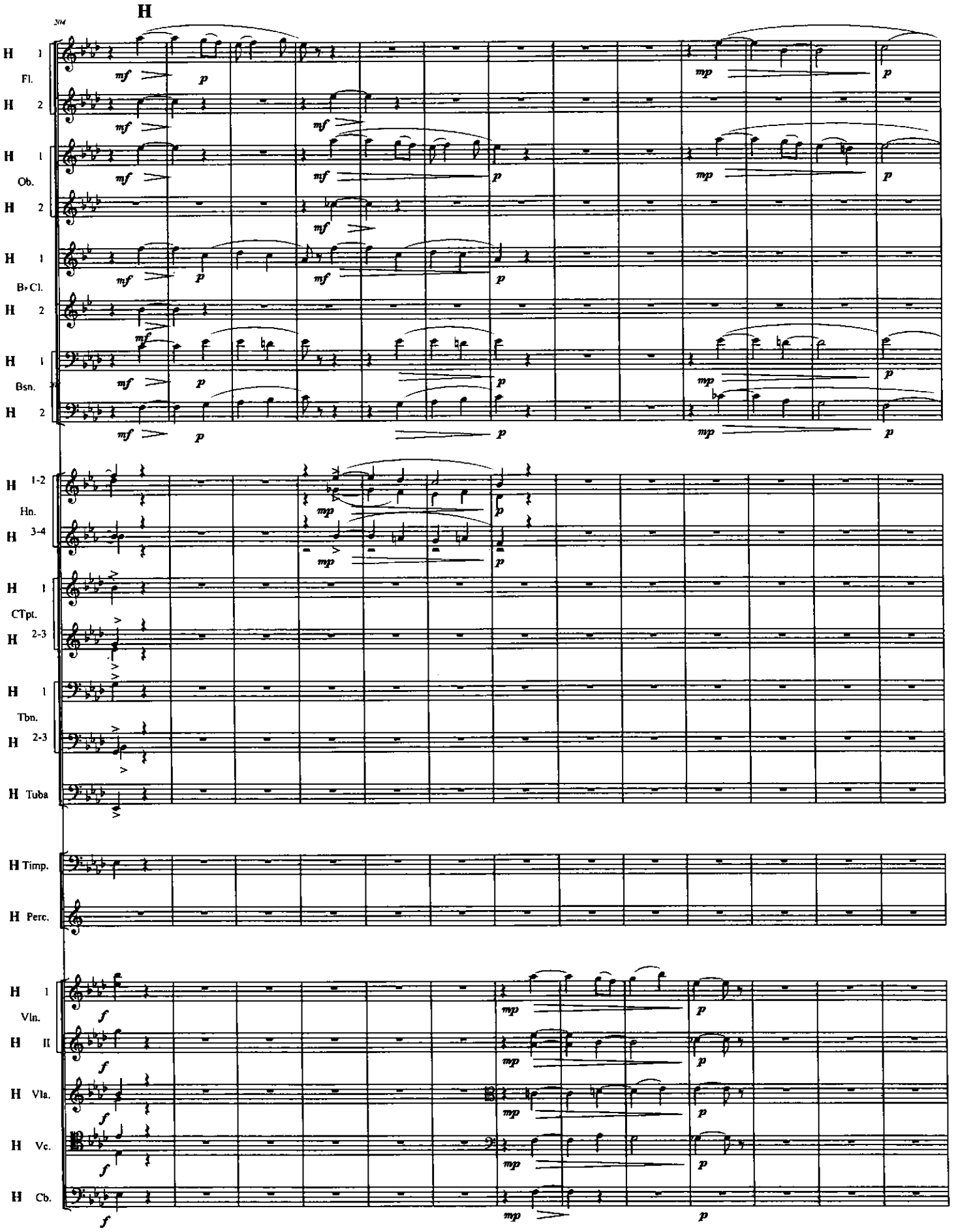
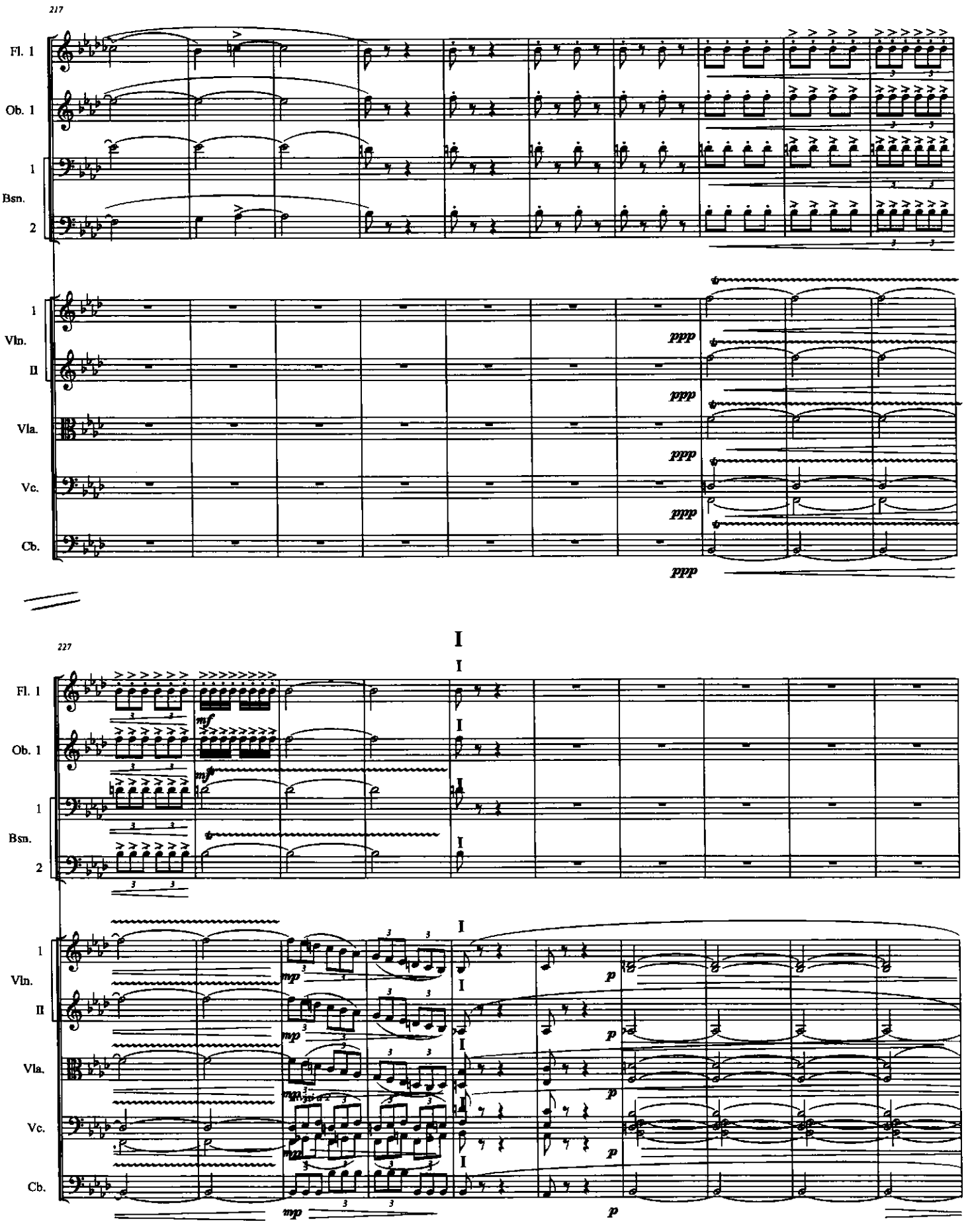
Estrenada el diumenge, 13 d'agost de l'any 1961
amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona
dirigida pel mateix compositor
en el marc de la façana de la
Catedral de Vic
dins el IV Festival de Música de Vic.

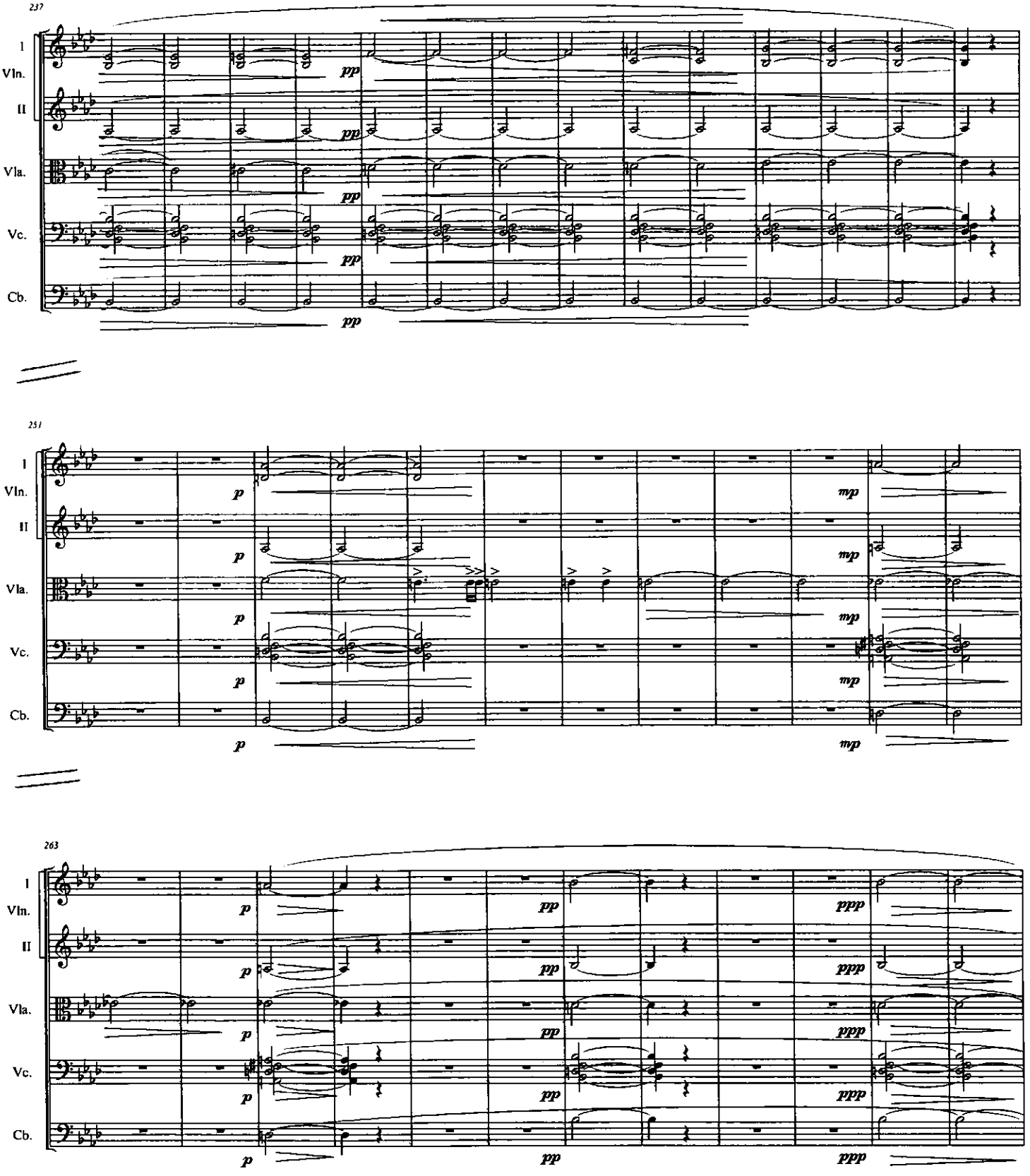
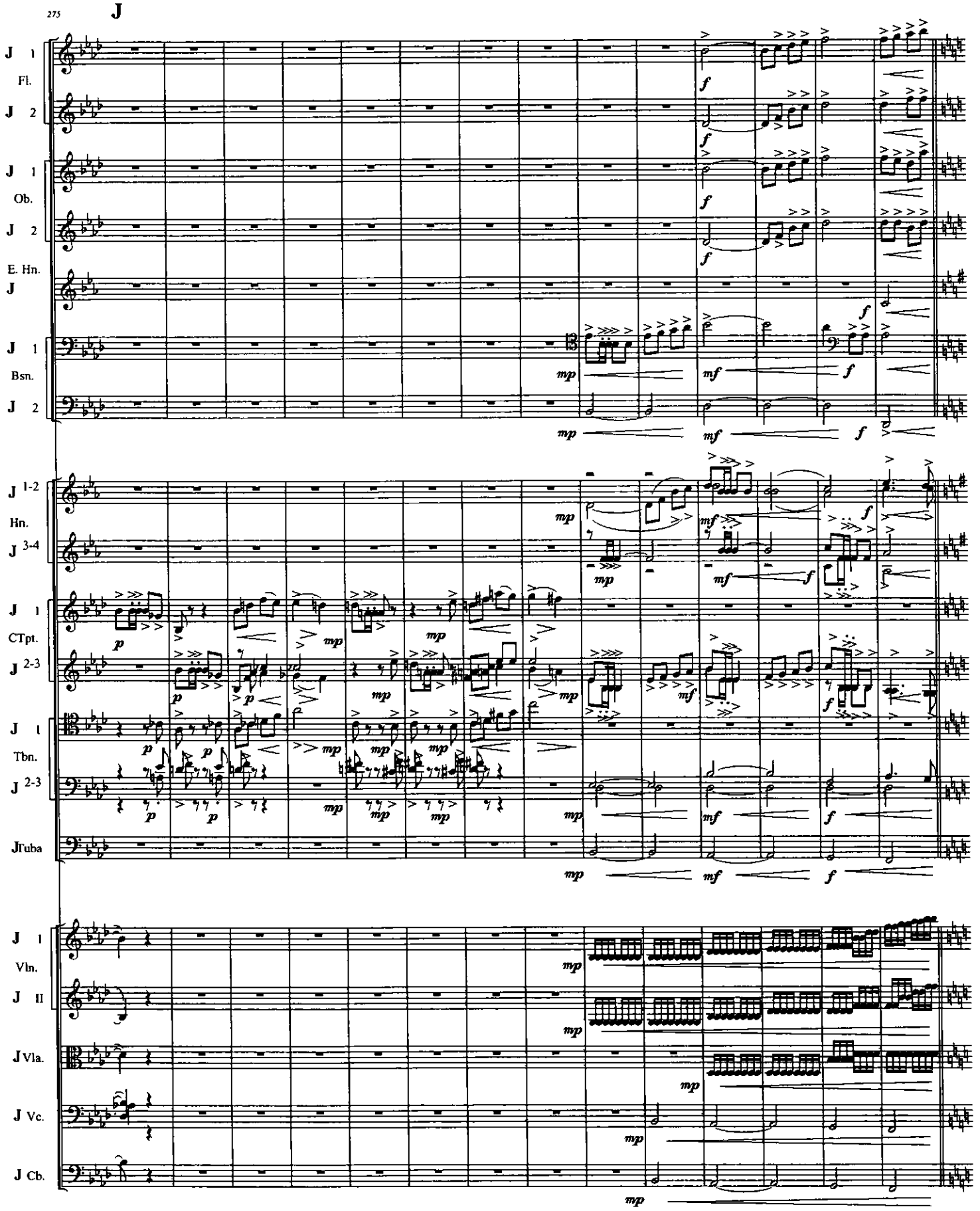
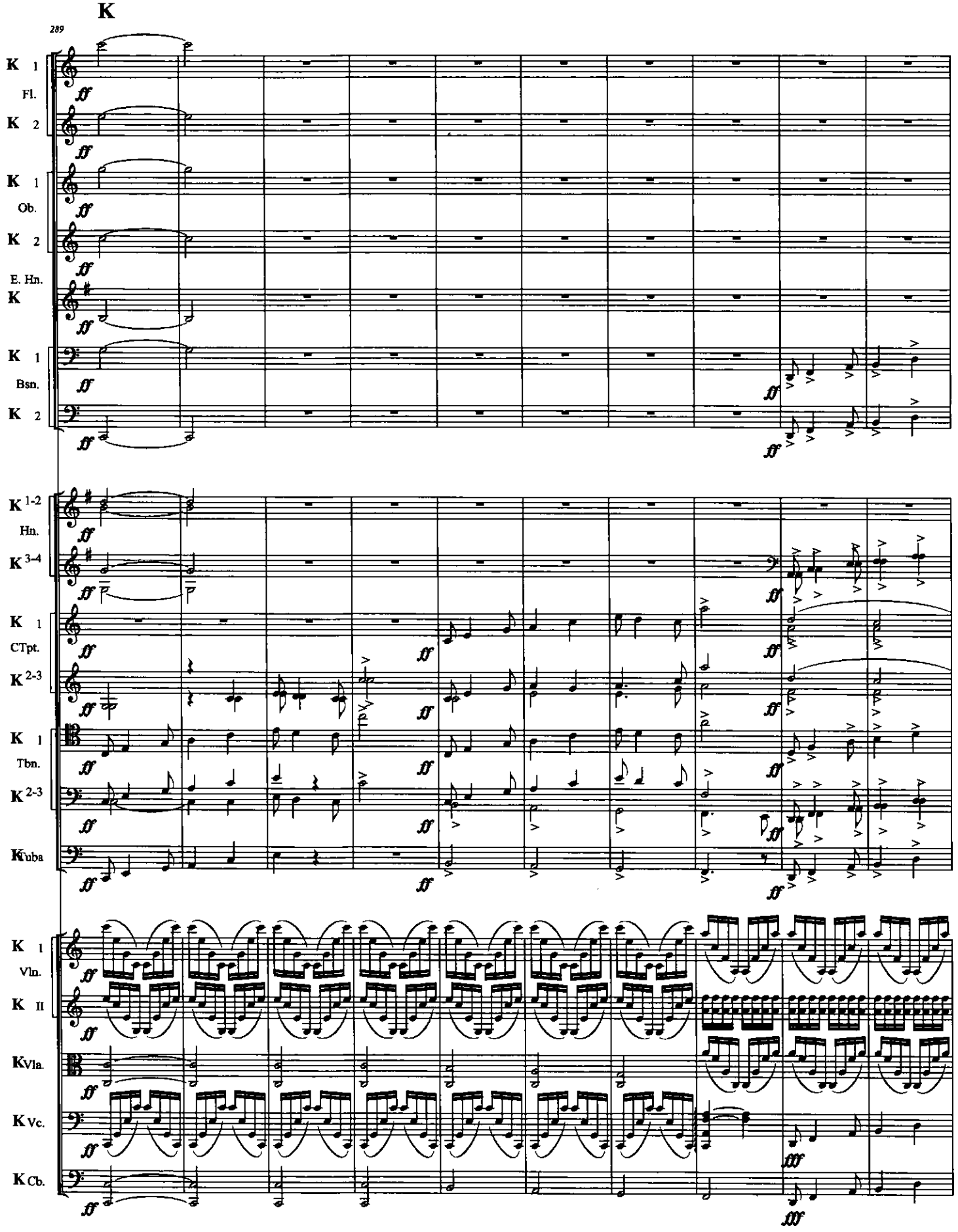
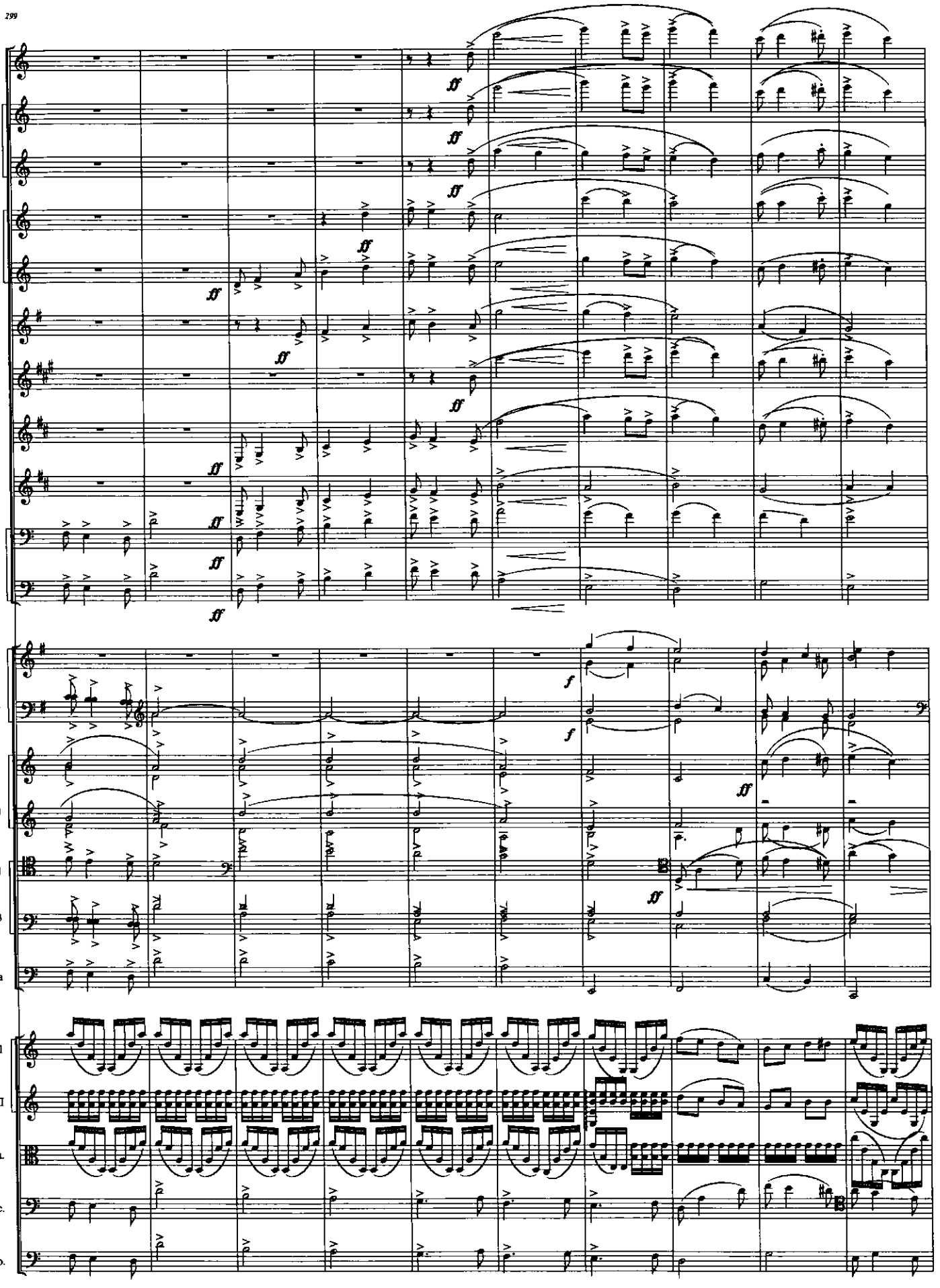
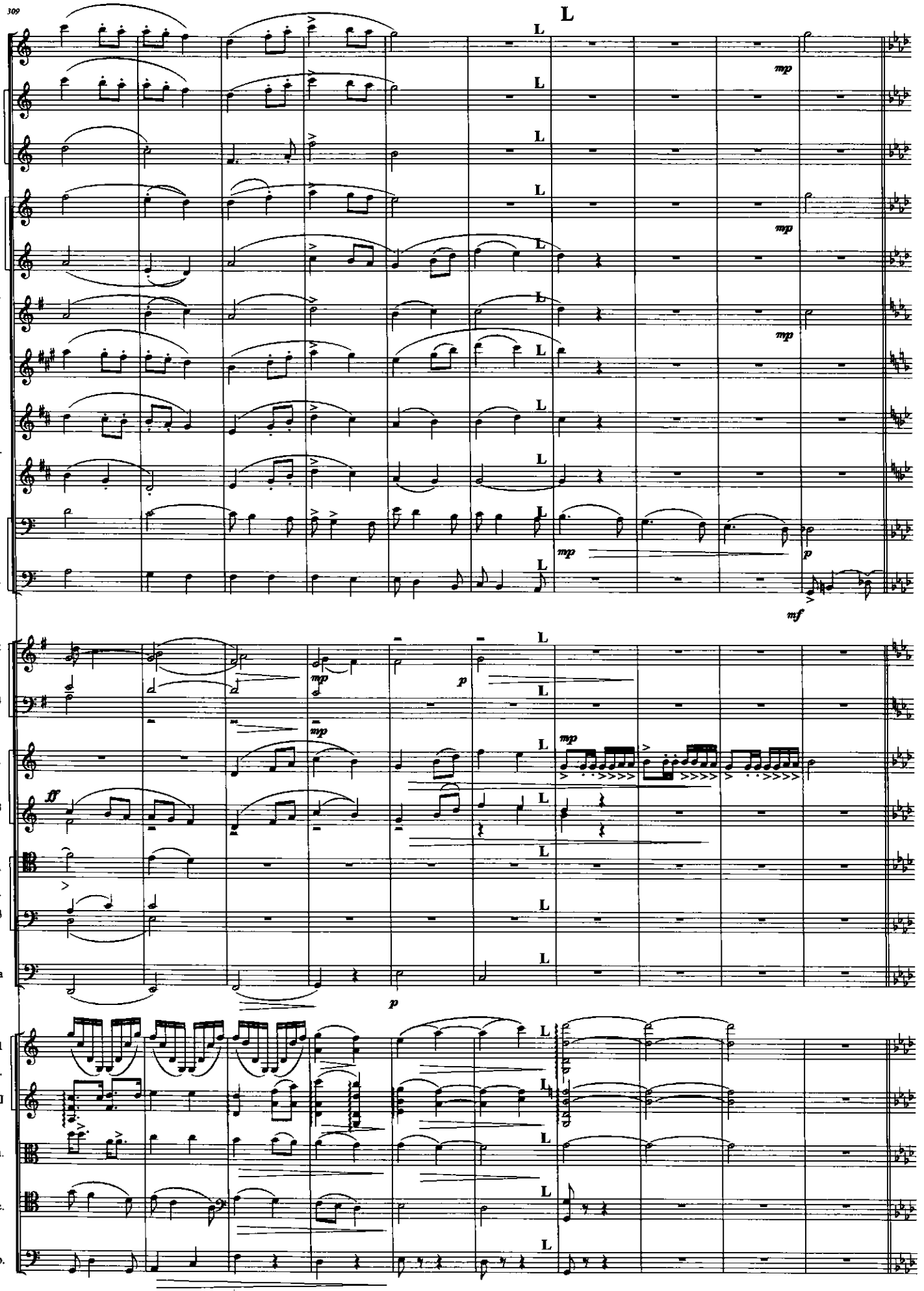
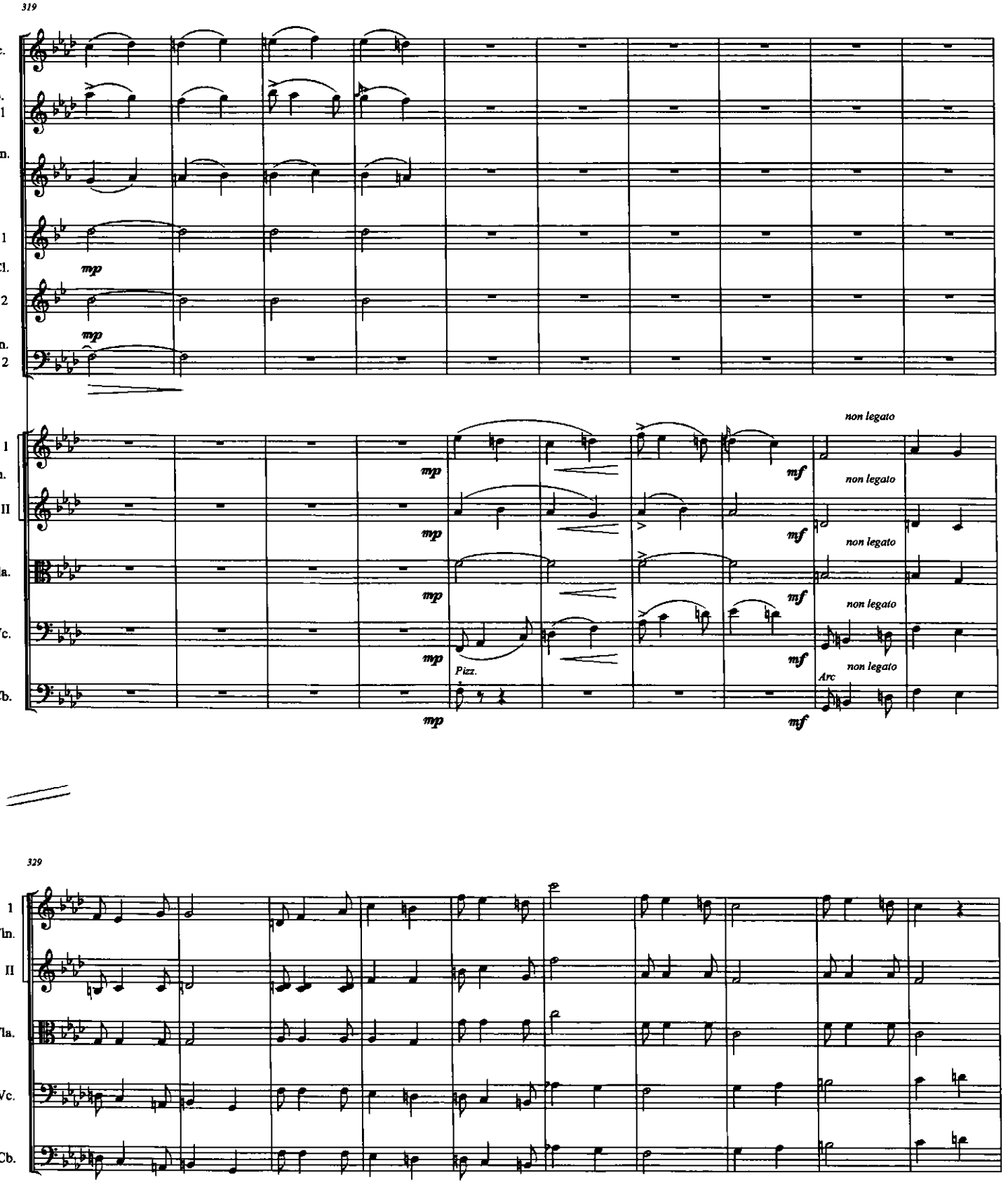
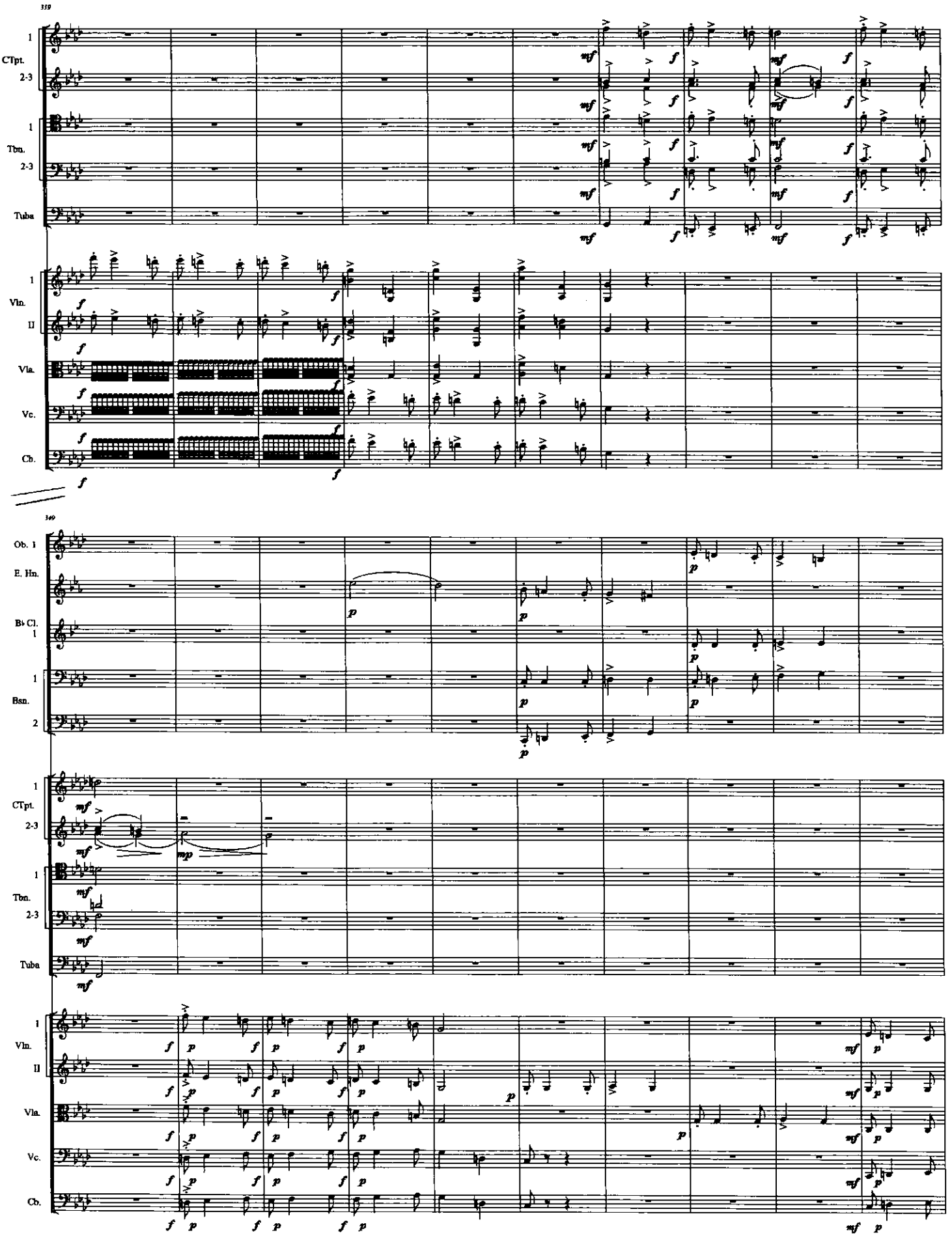
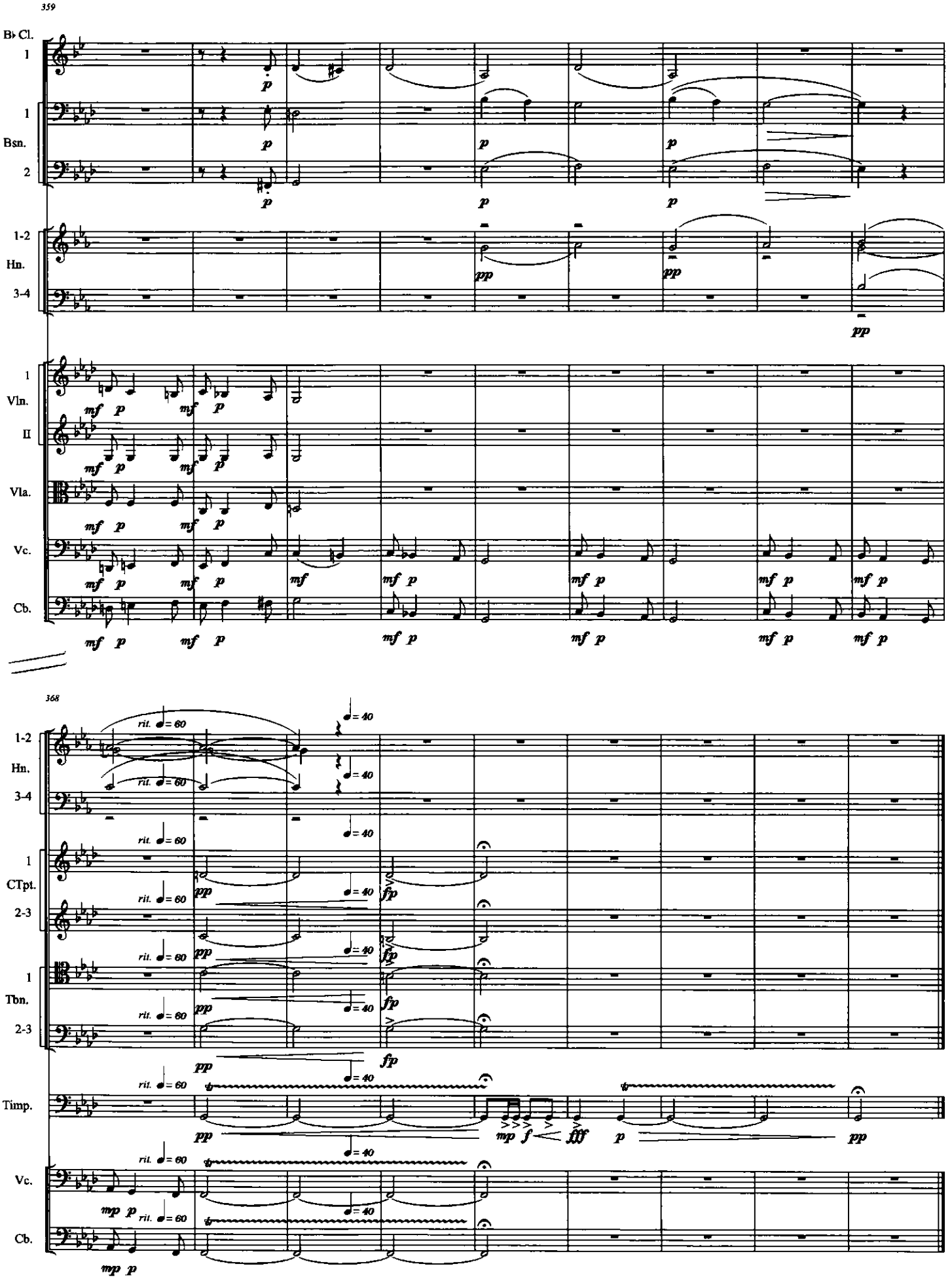
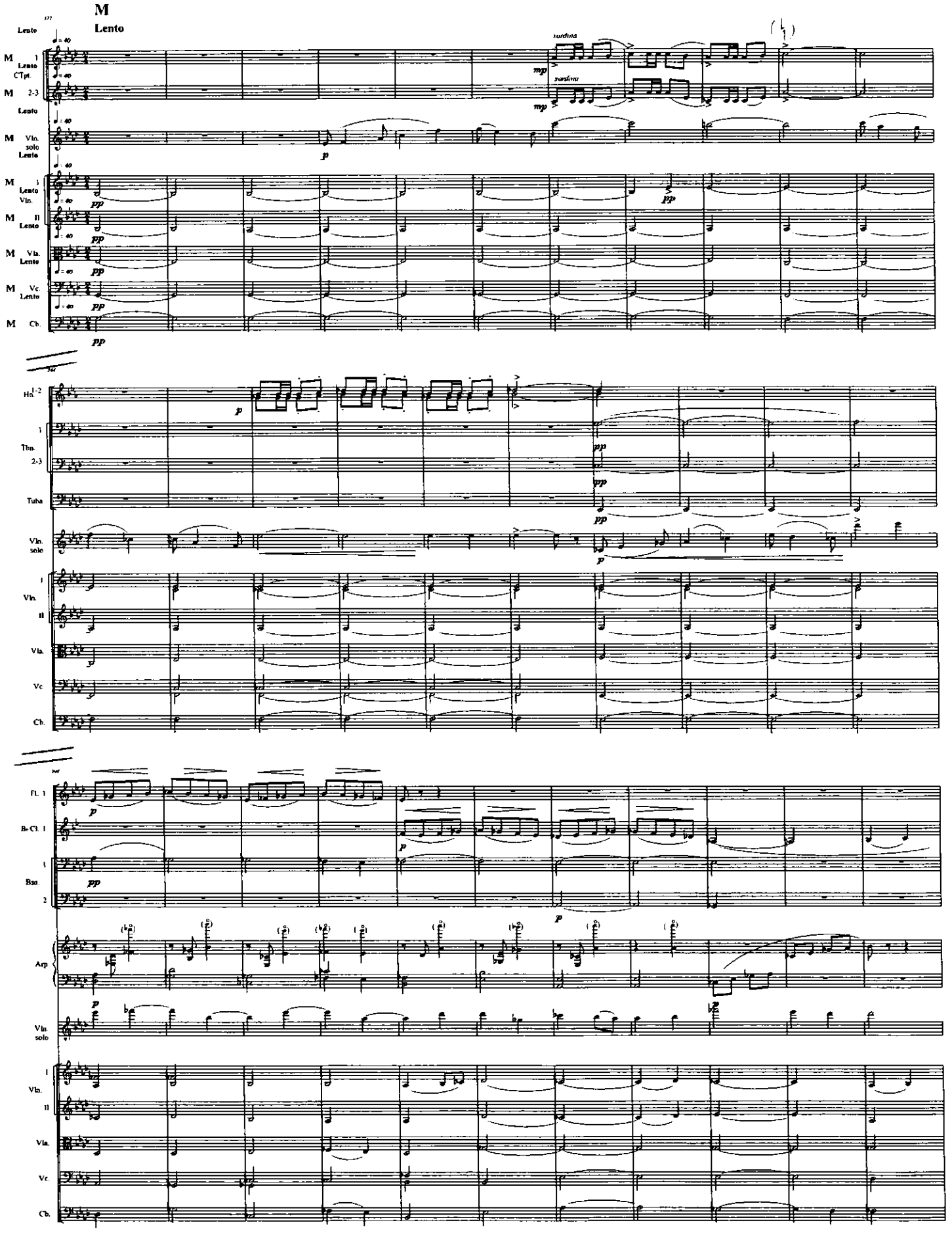
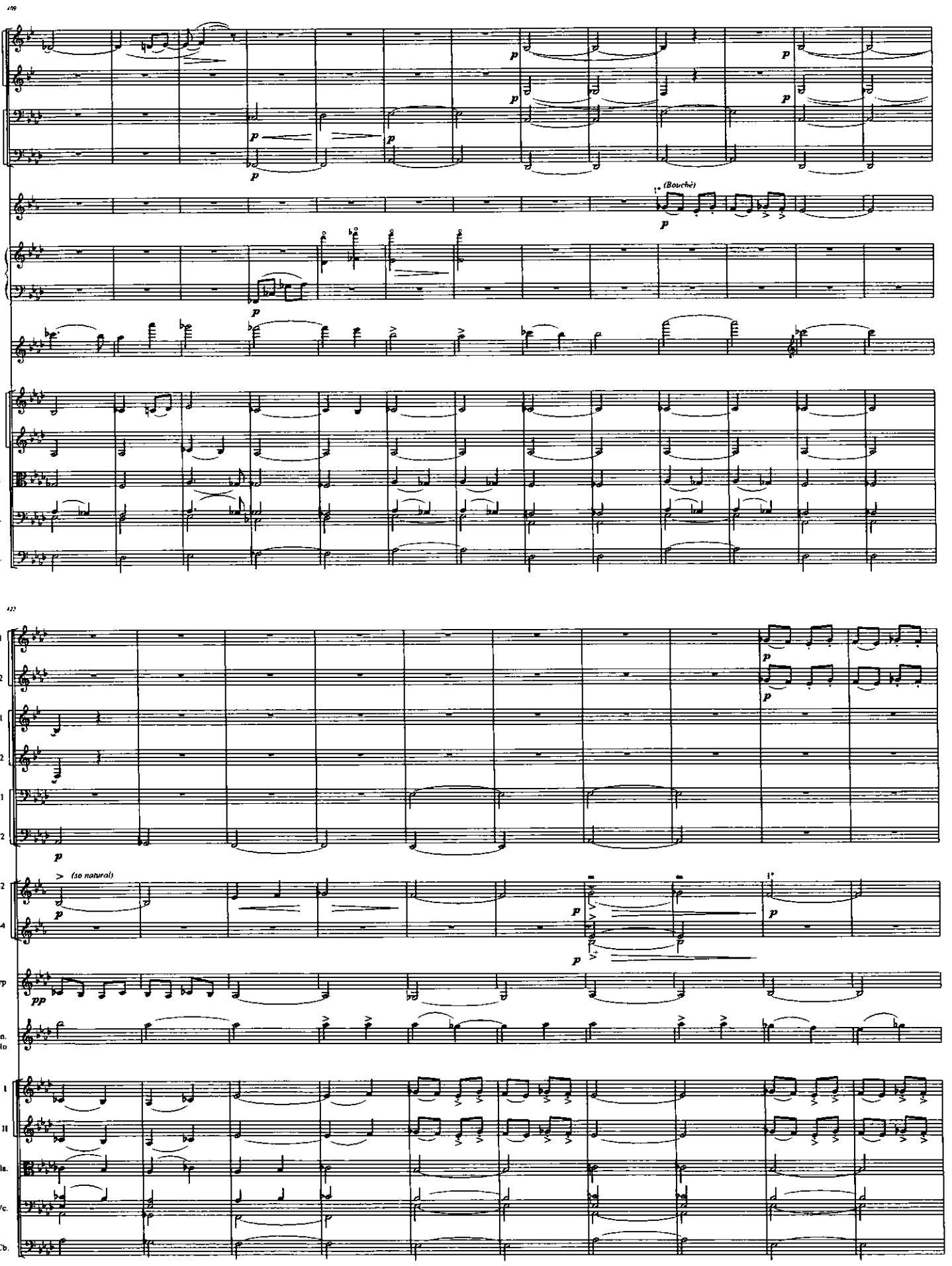
I. GRAVE - ALLEGRO NON TROPPO

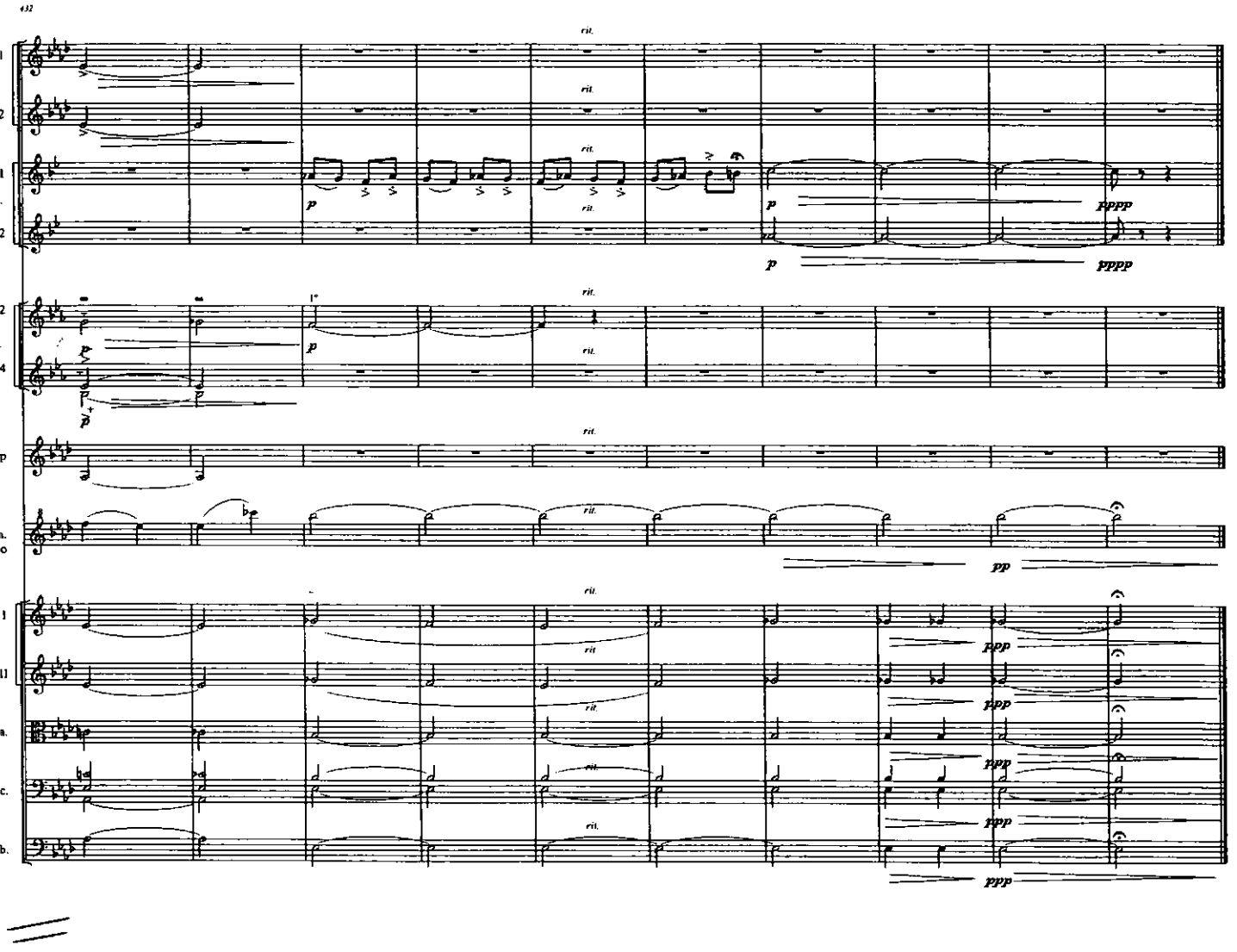
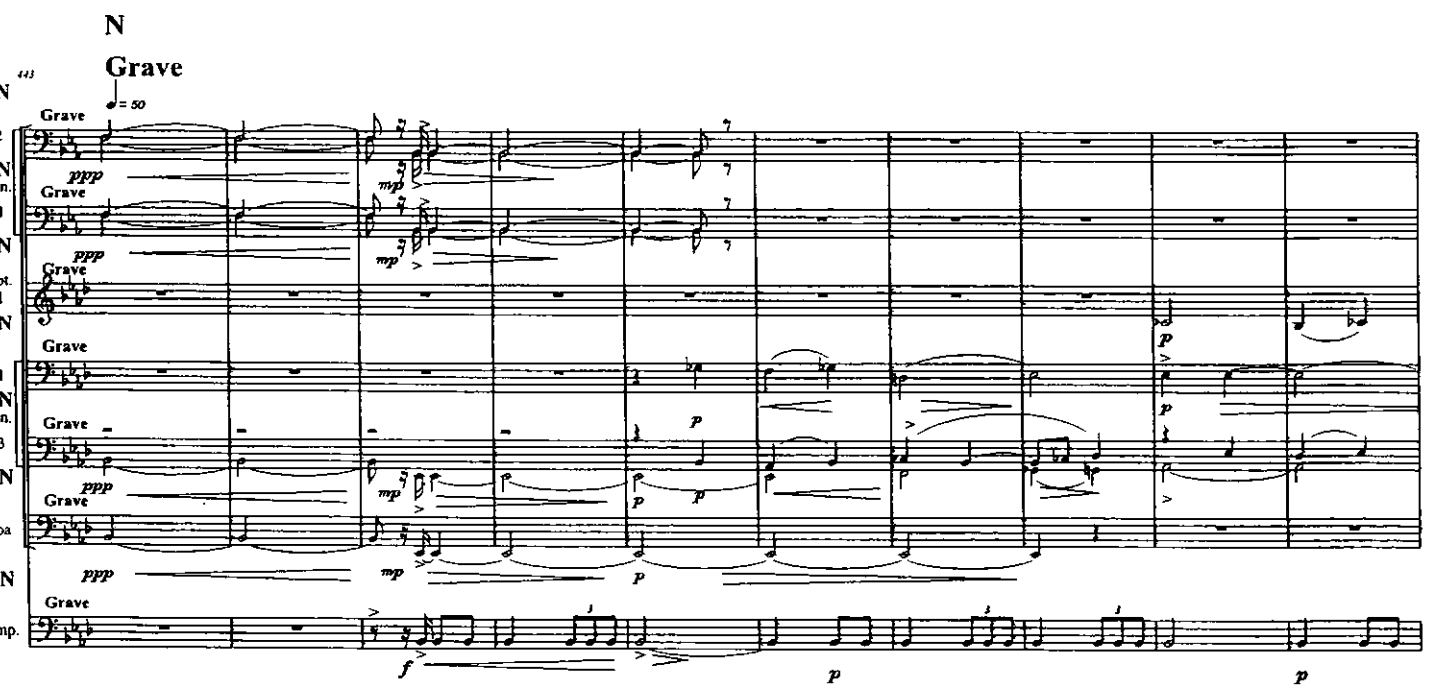
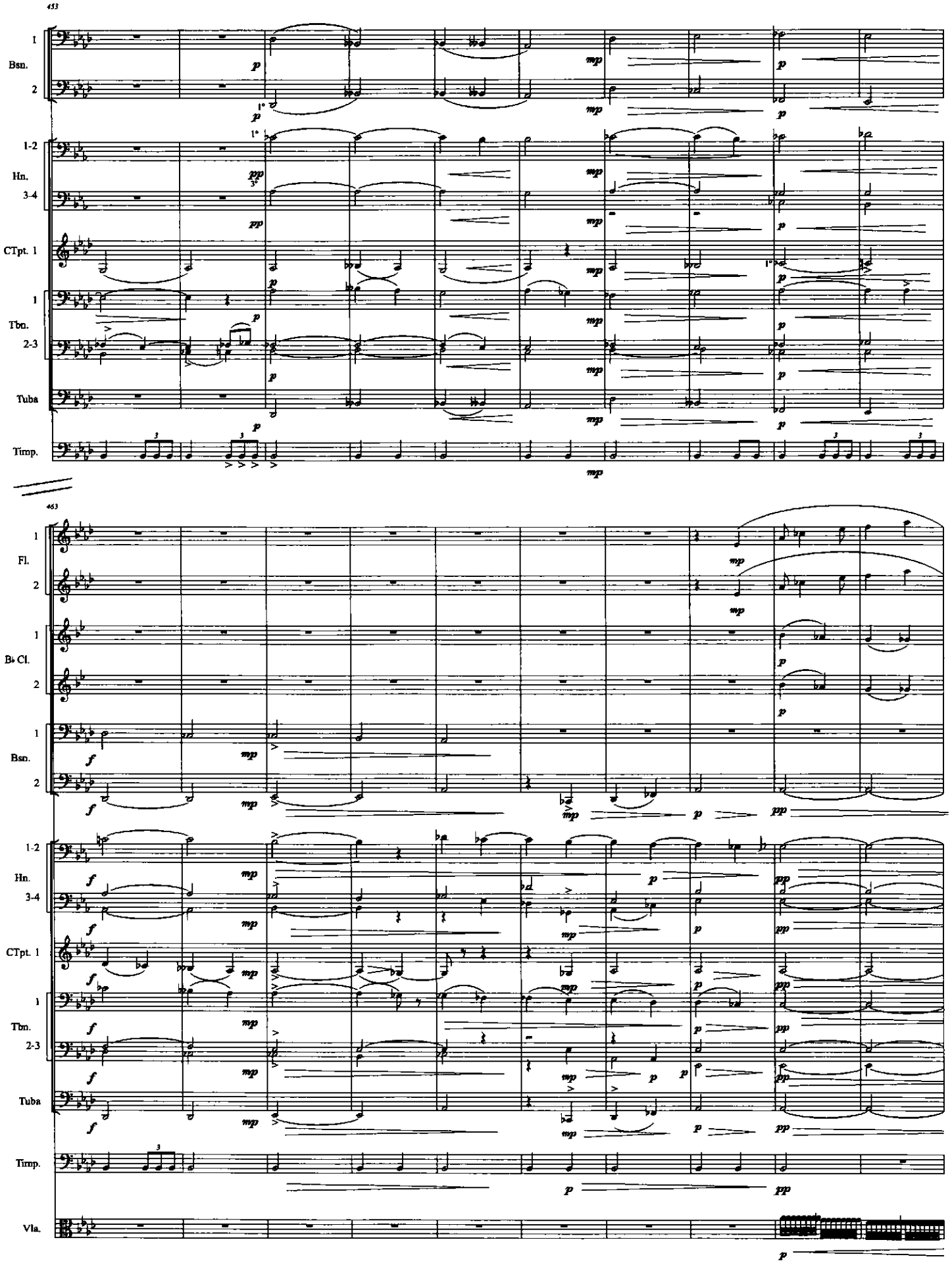
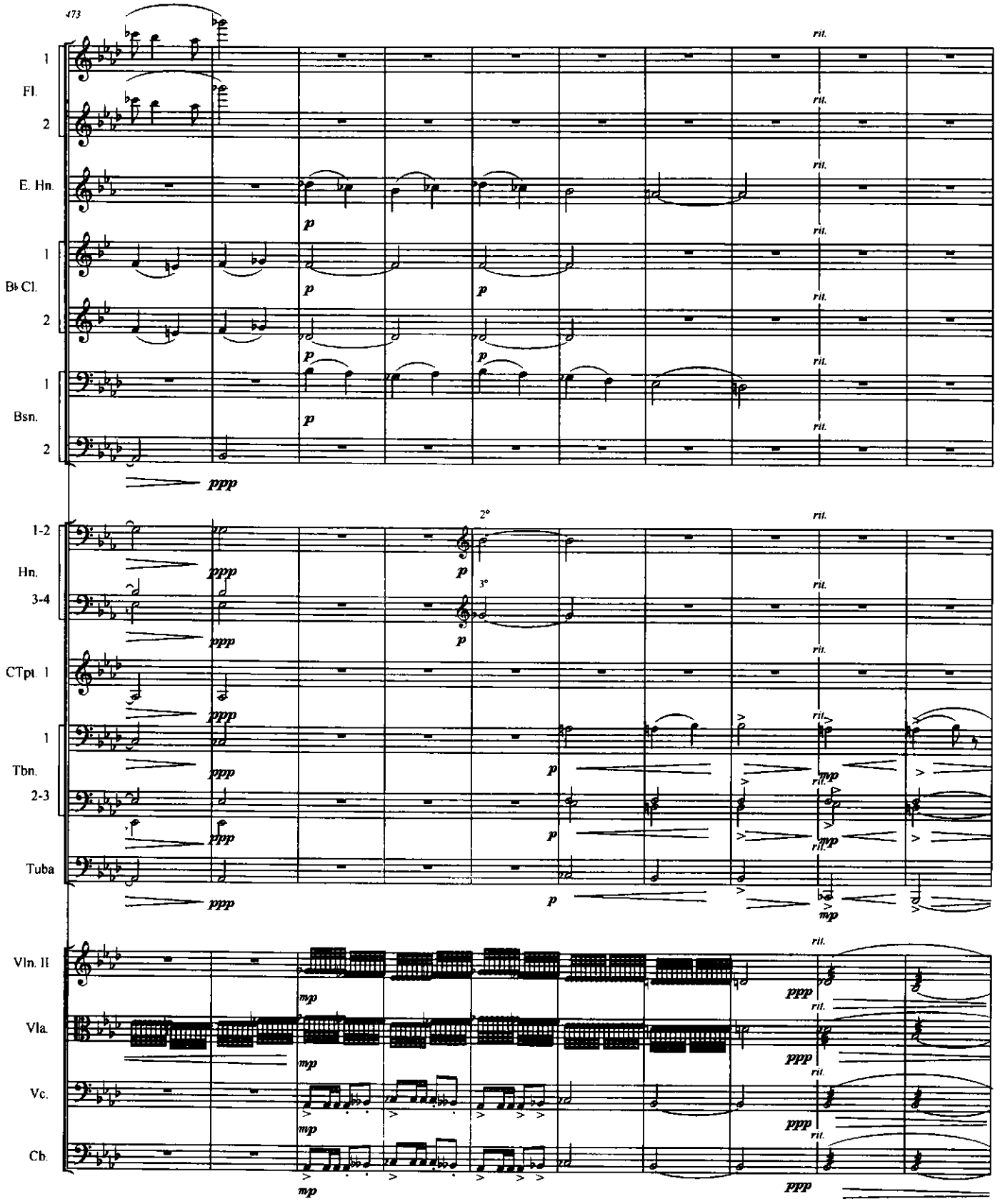
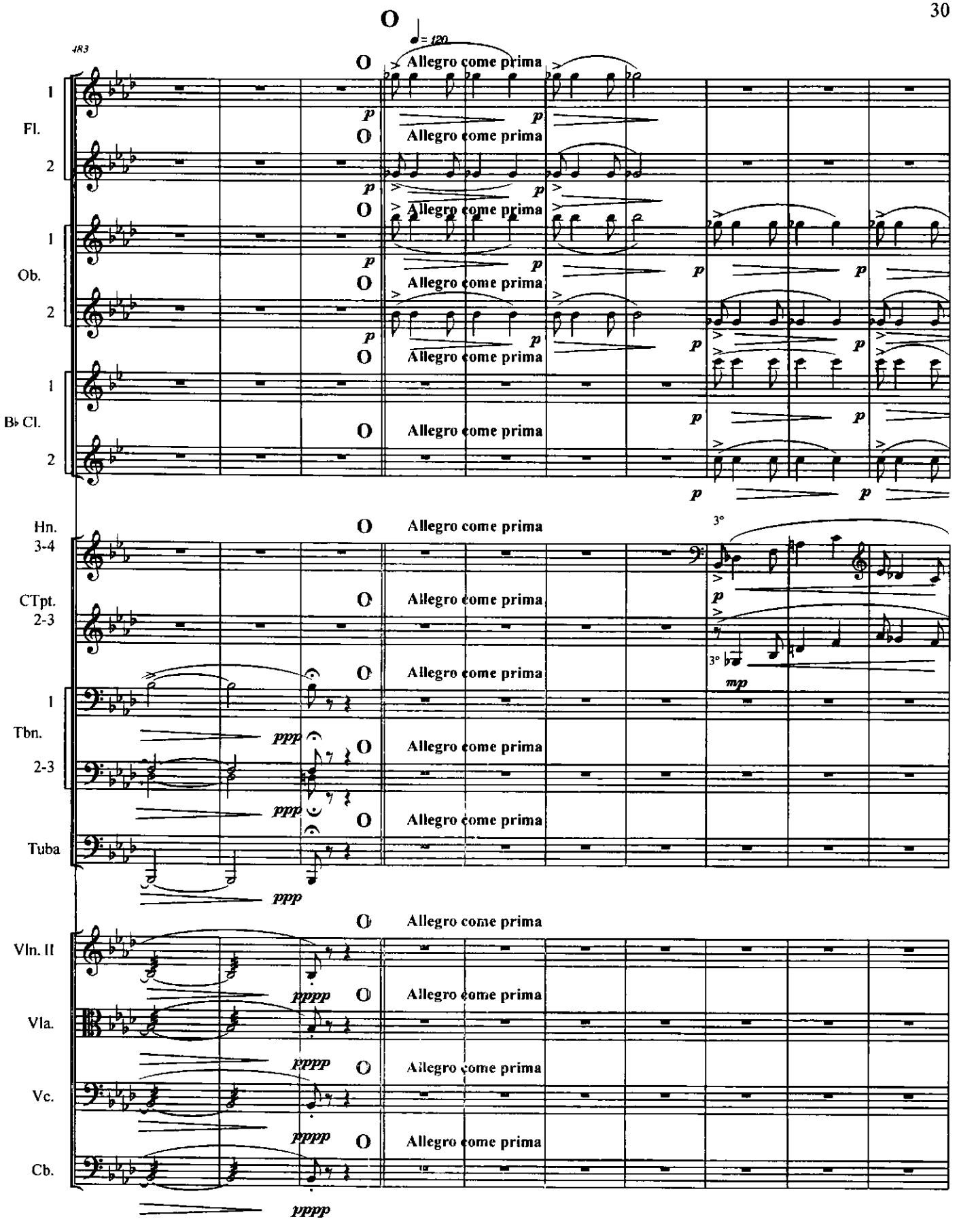
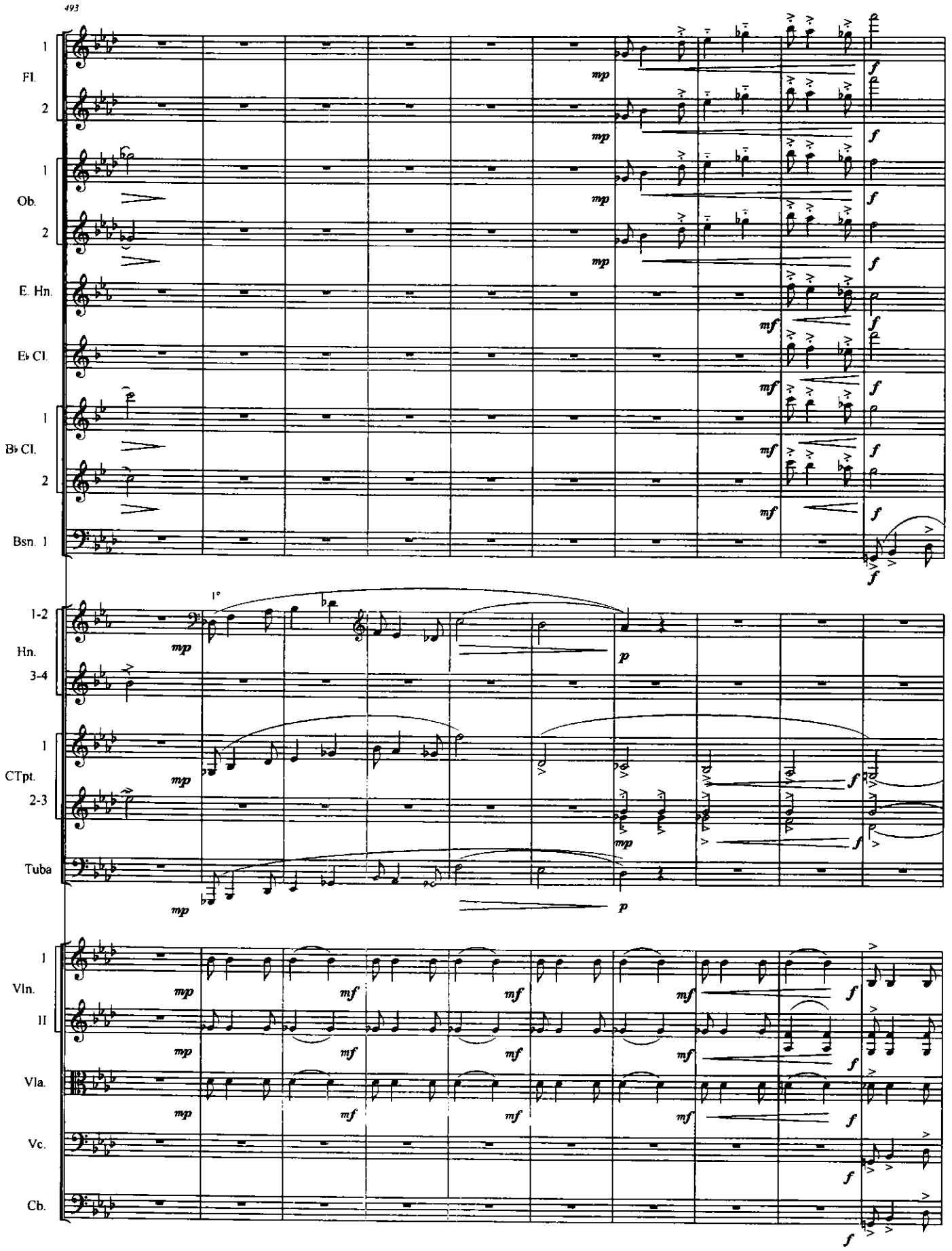
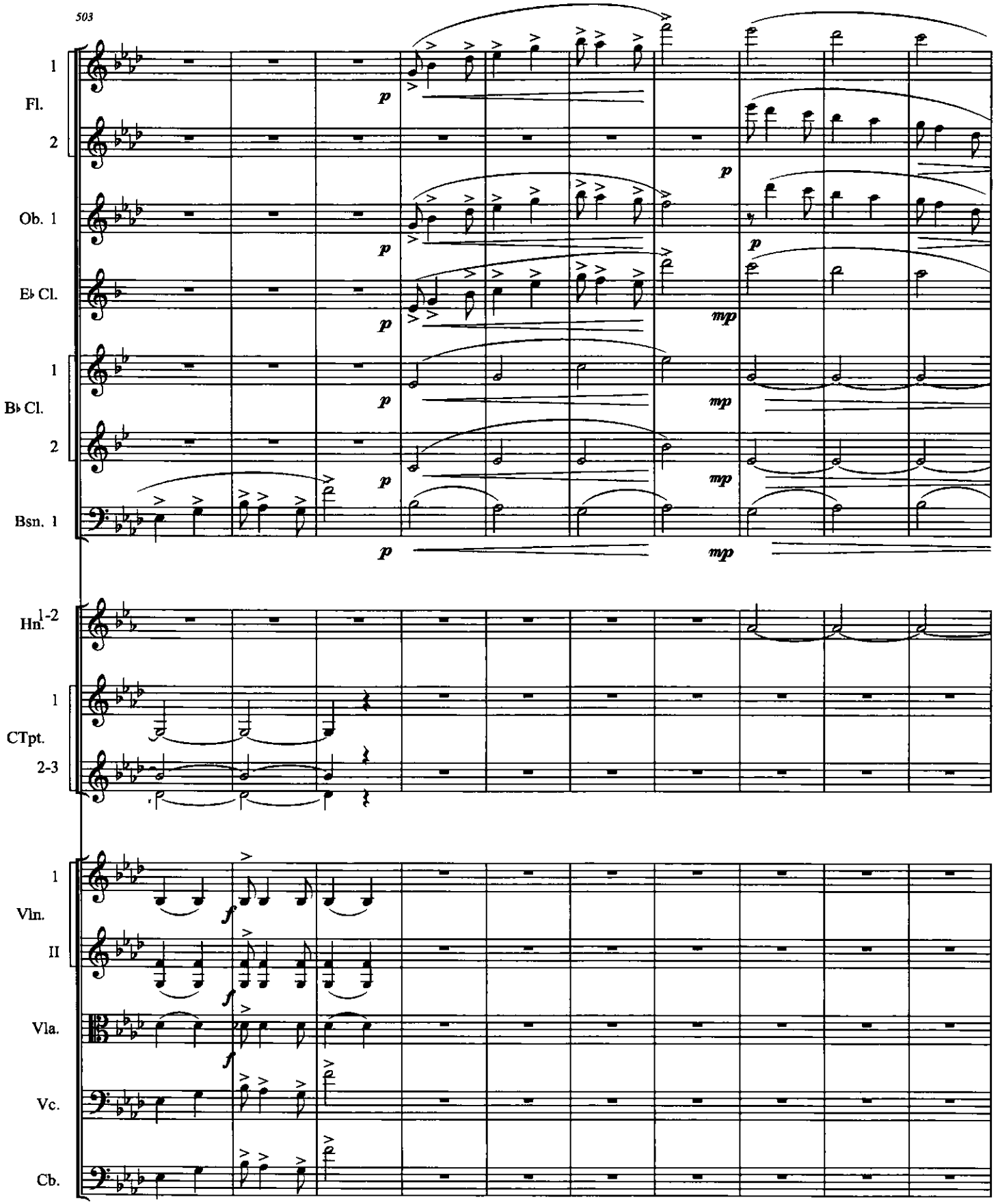
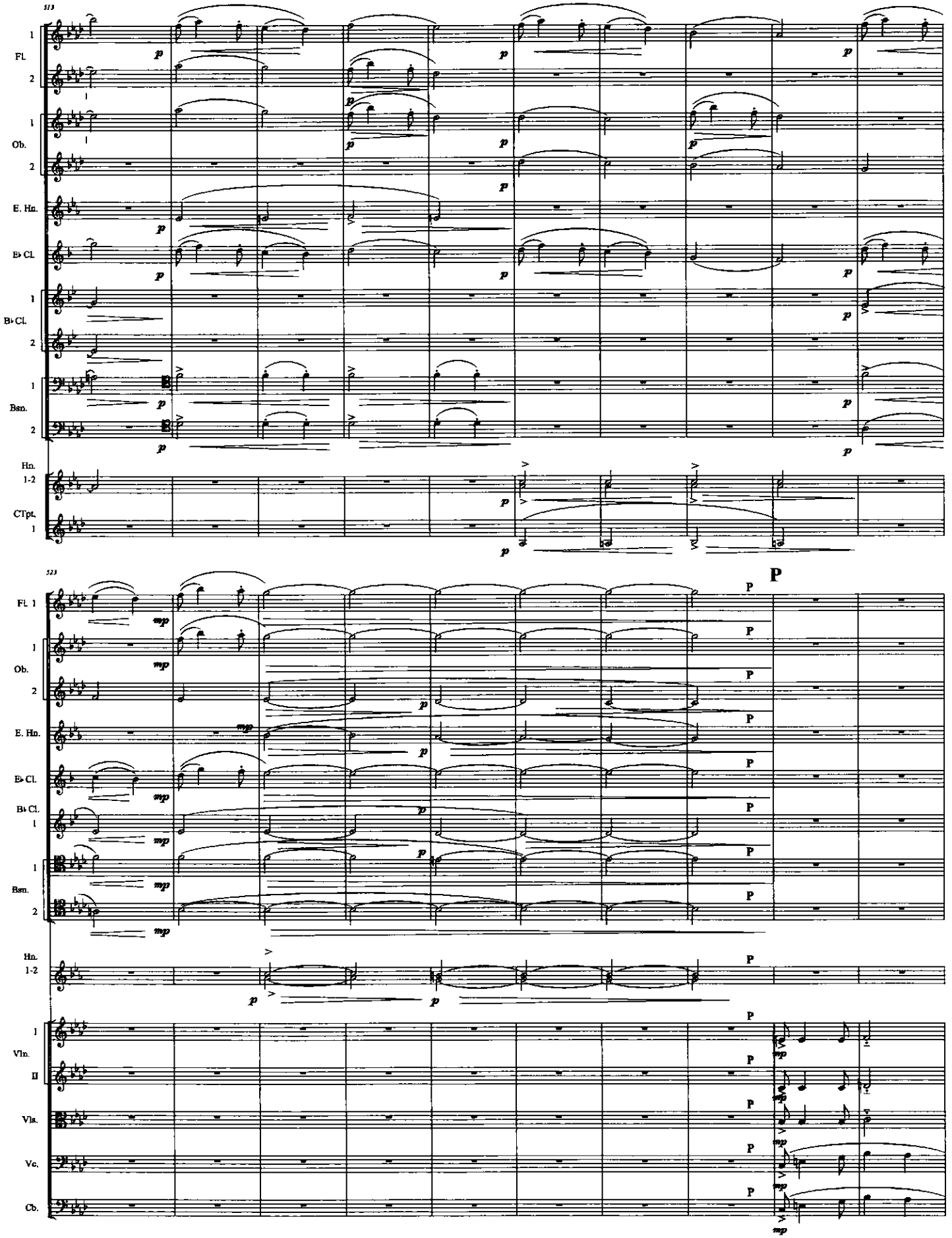
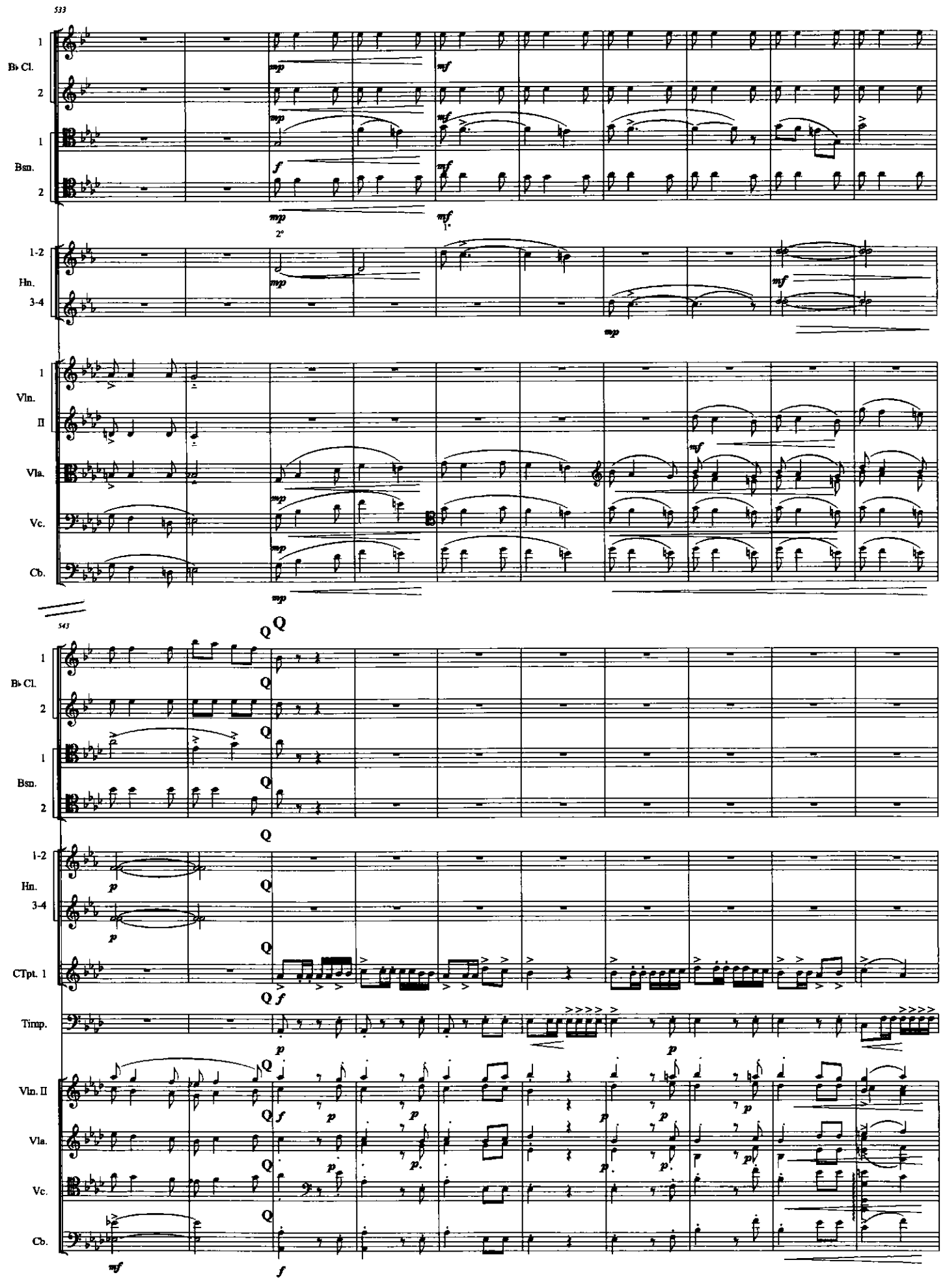
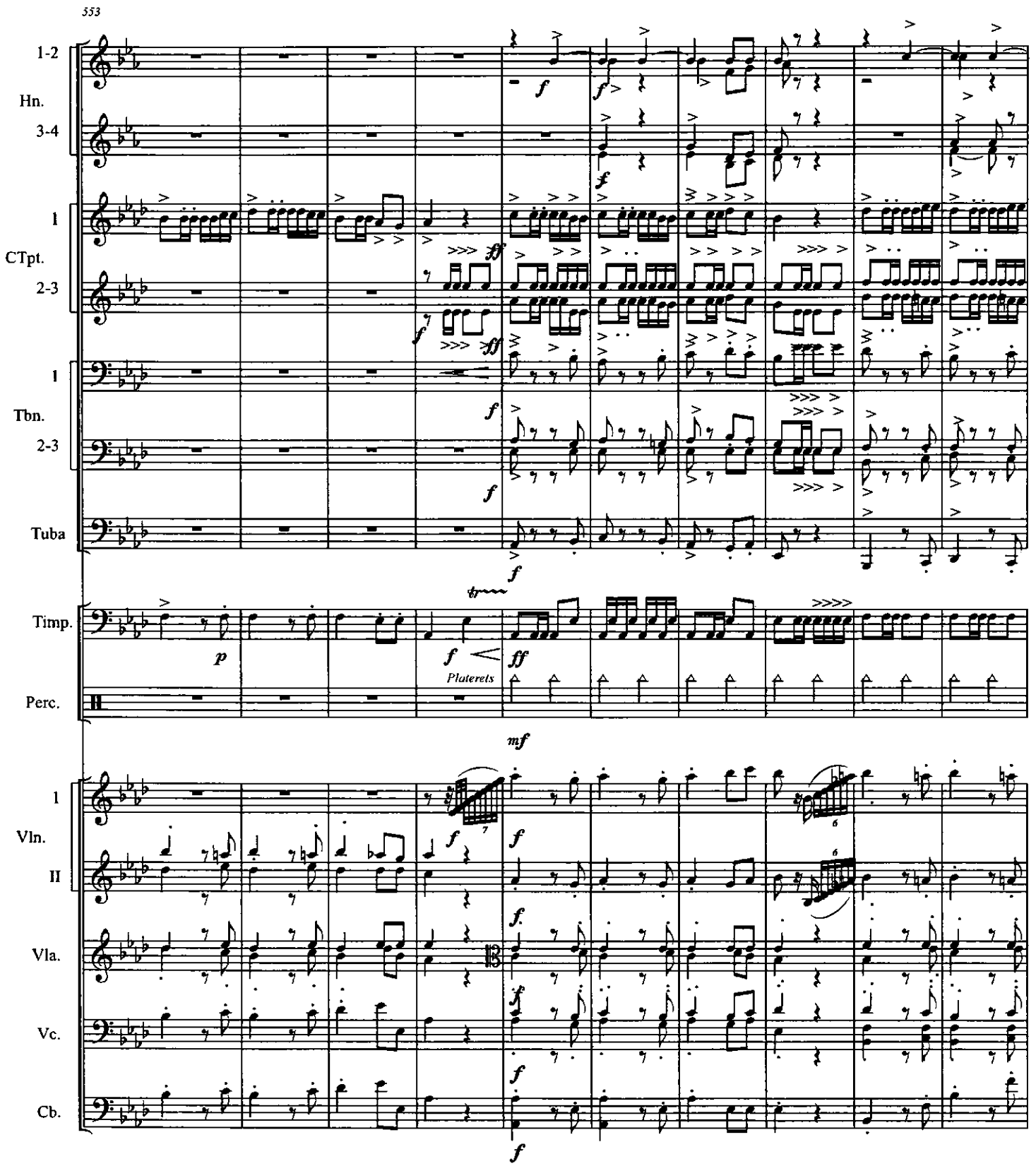
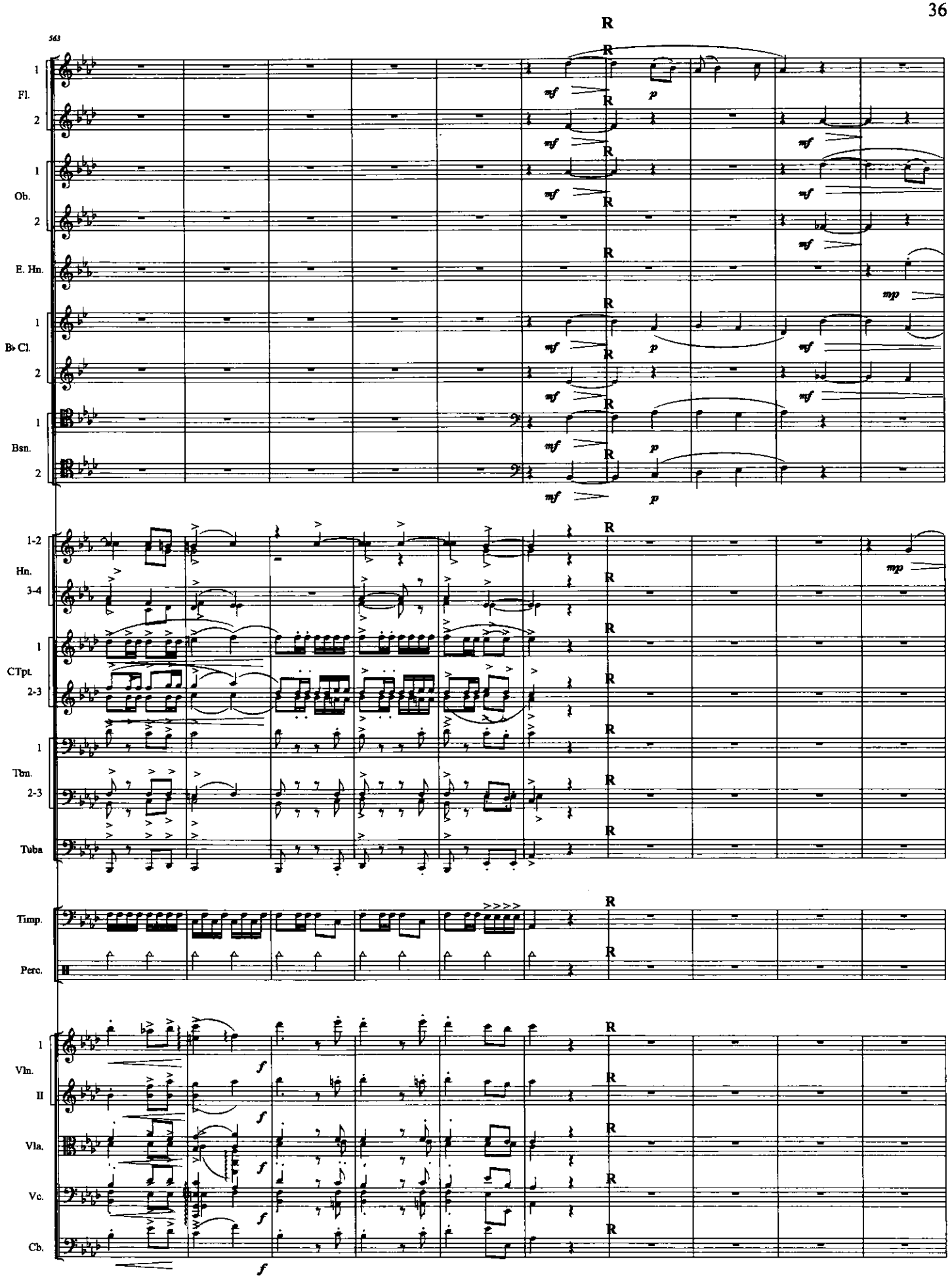
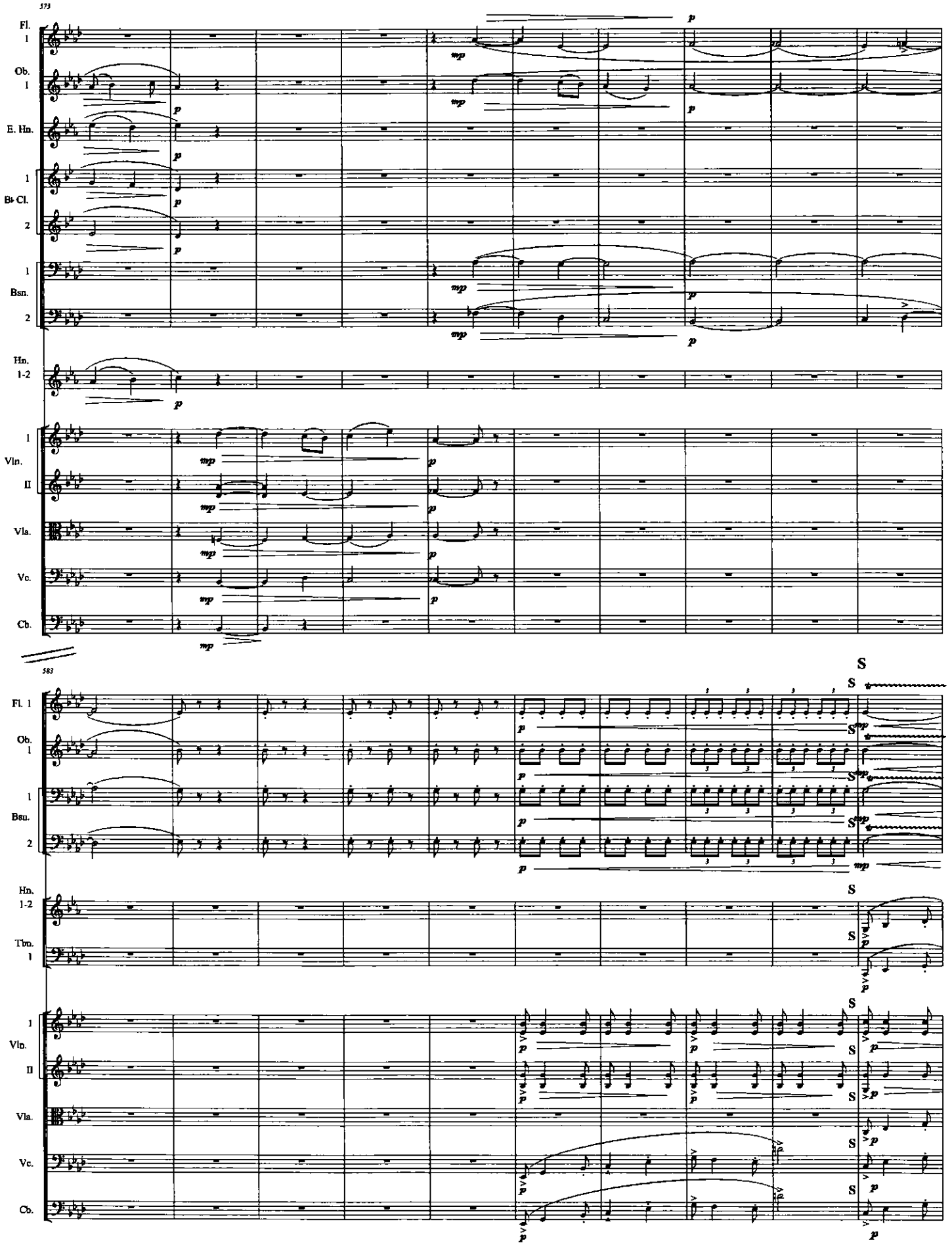
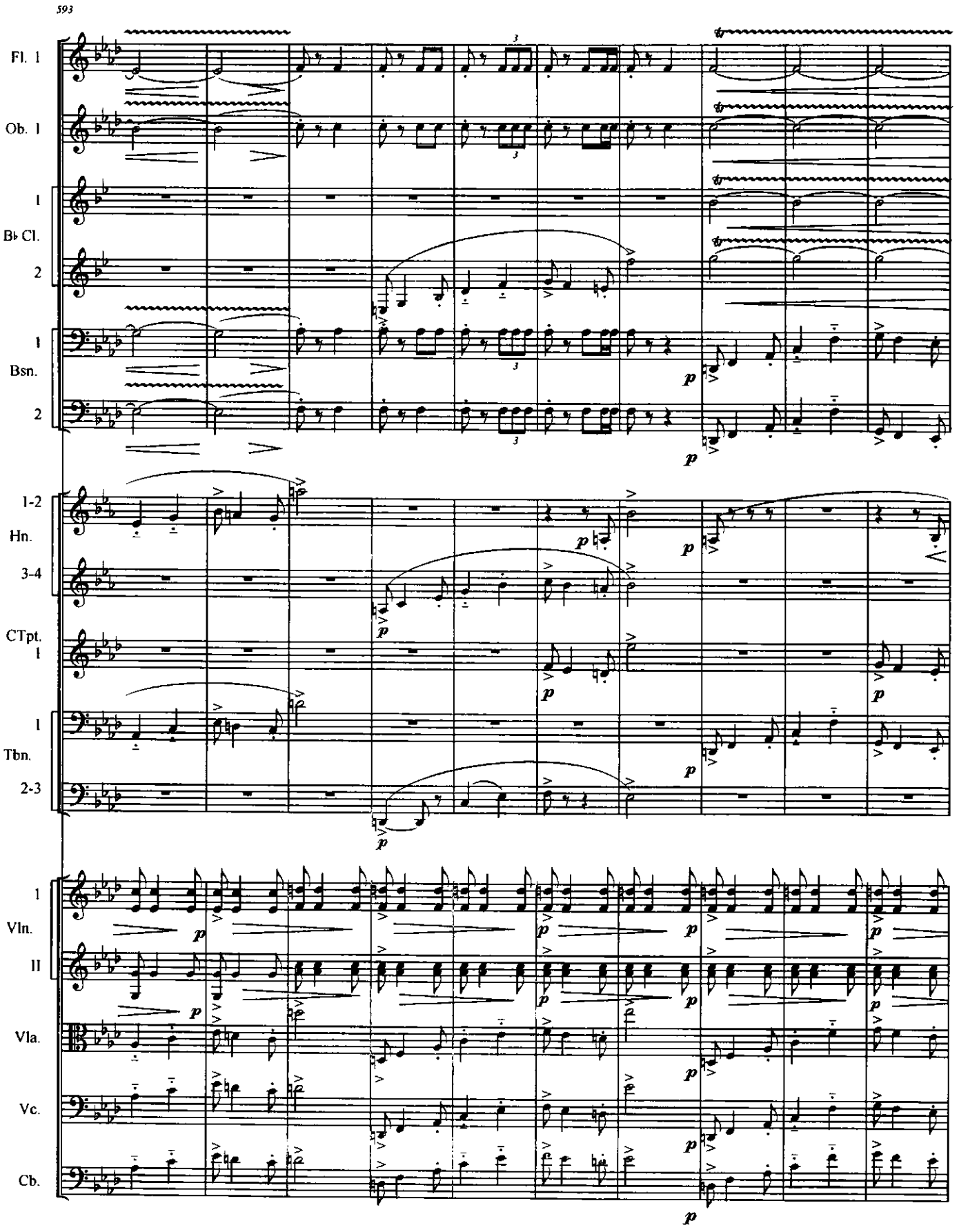
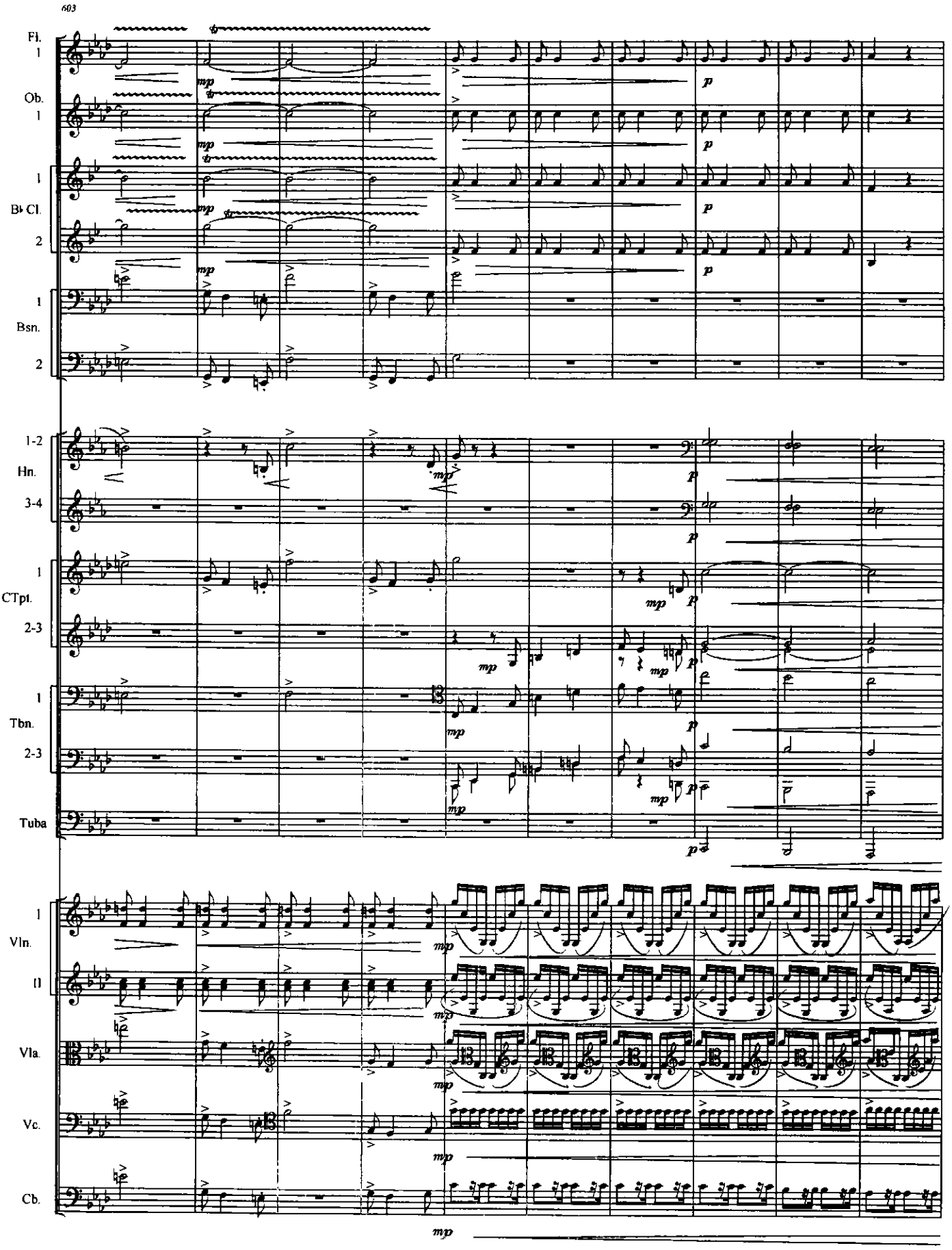
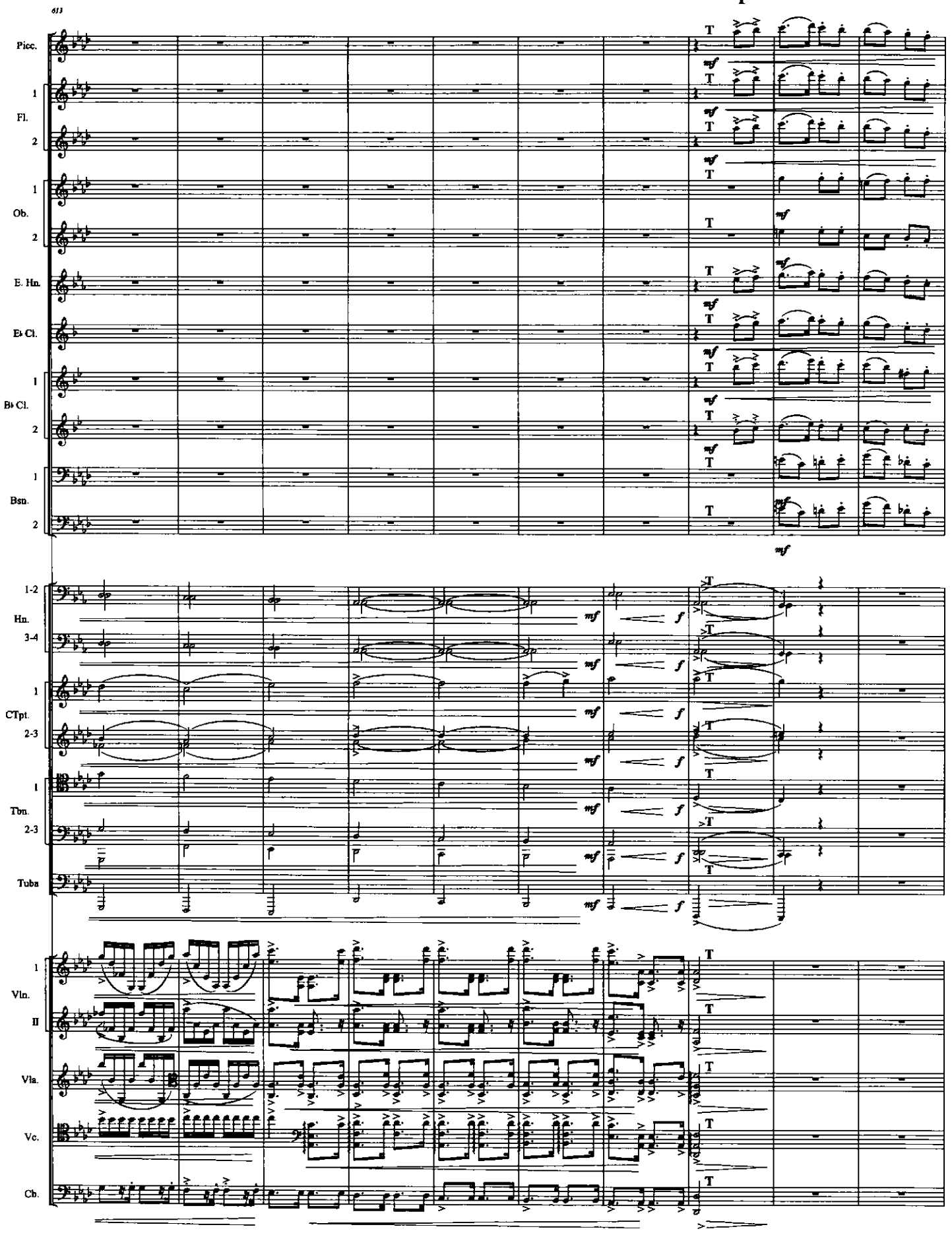
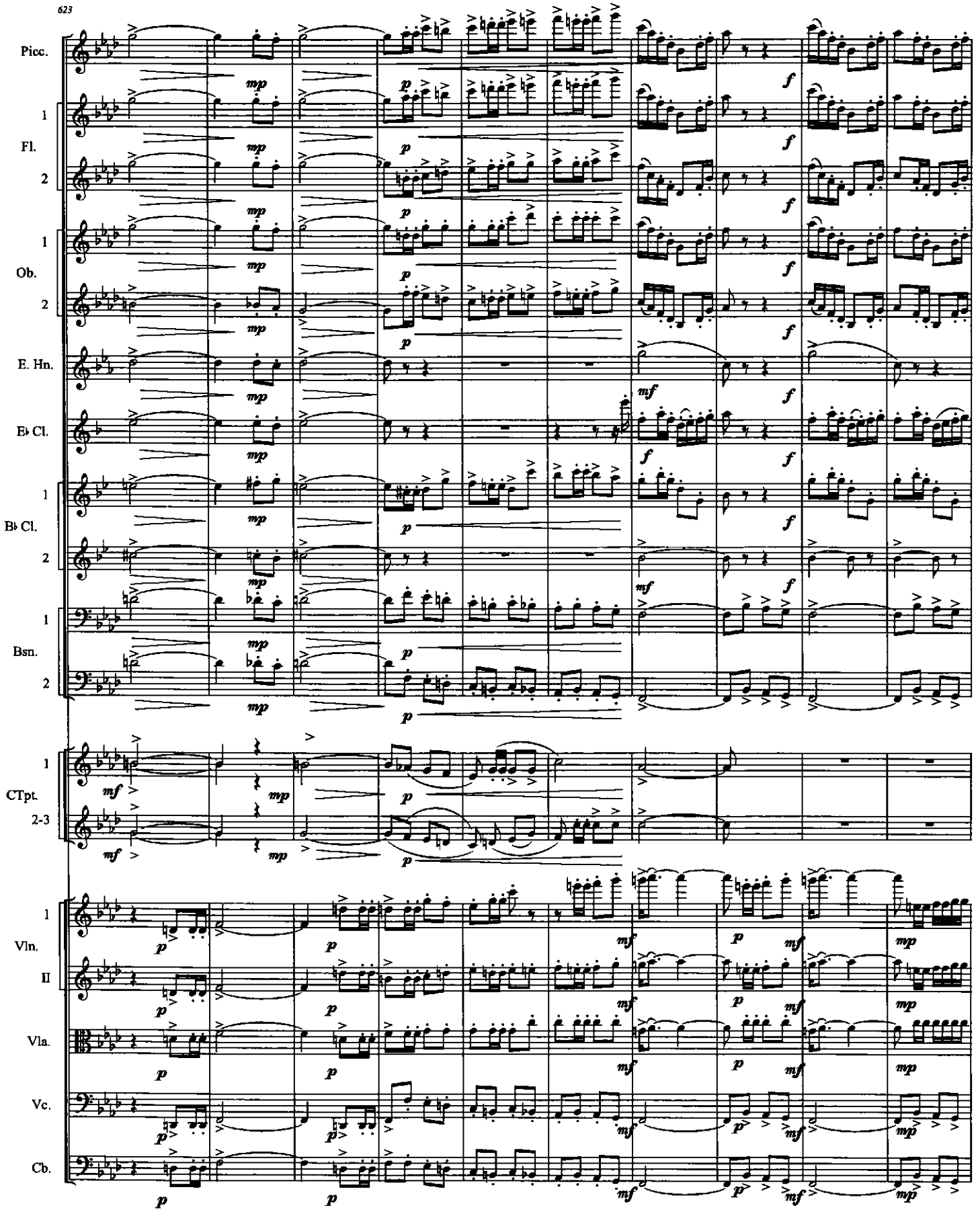
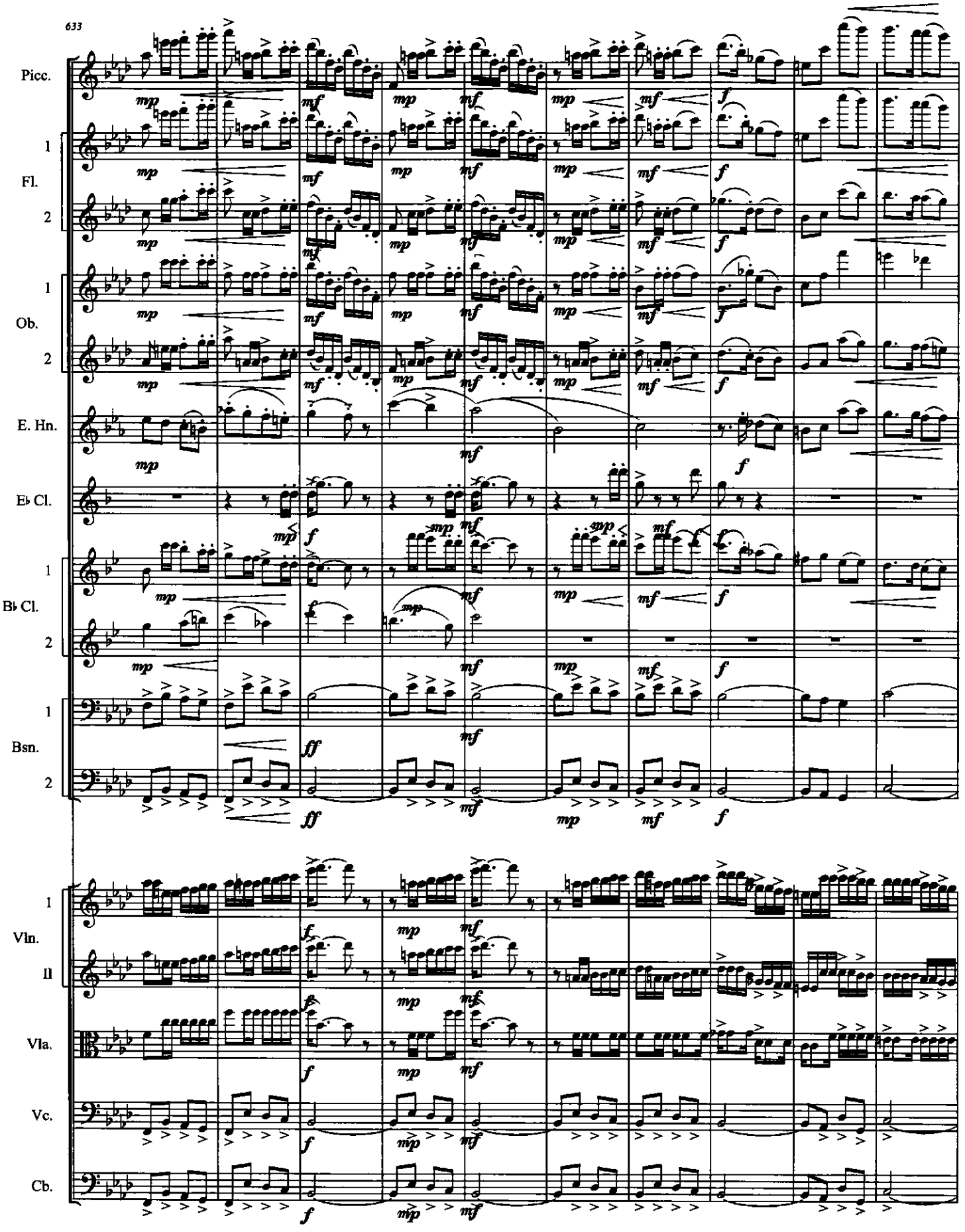
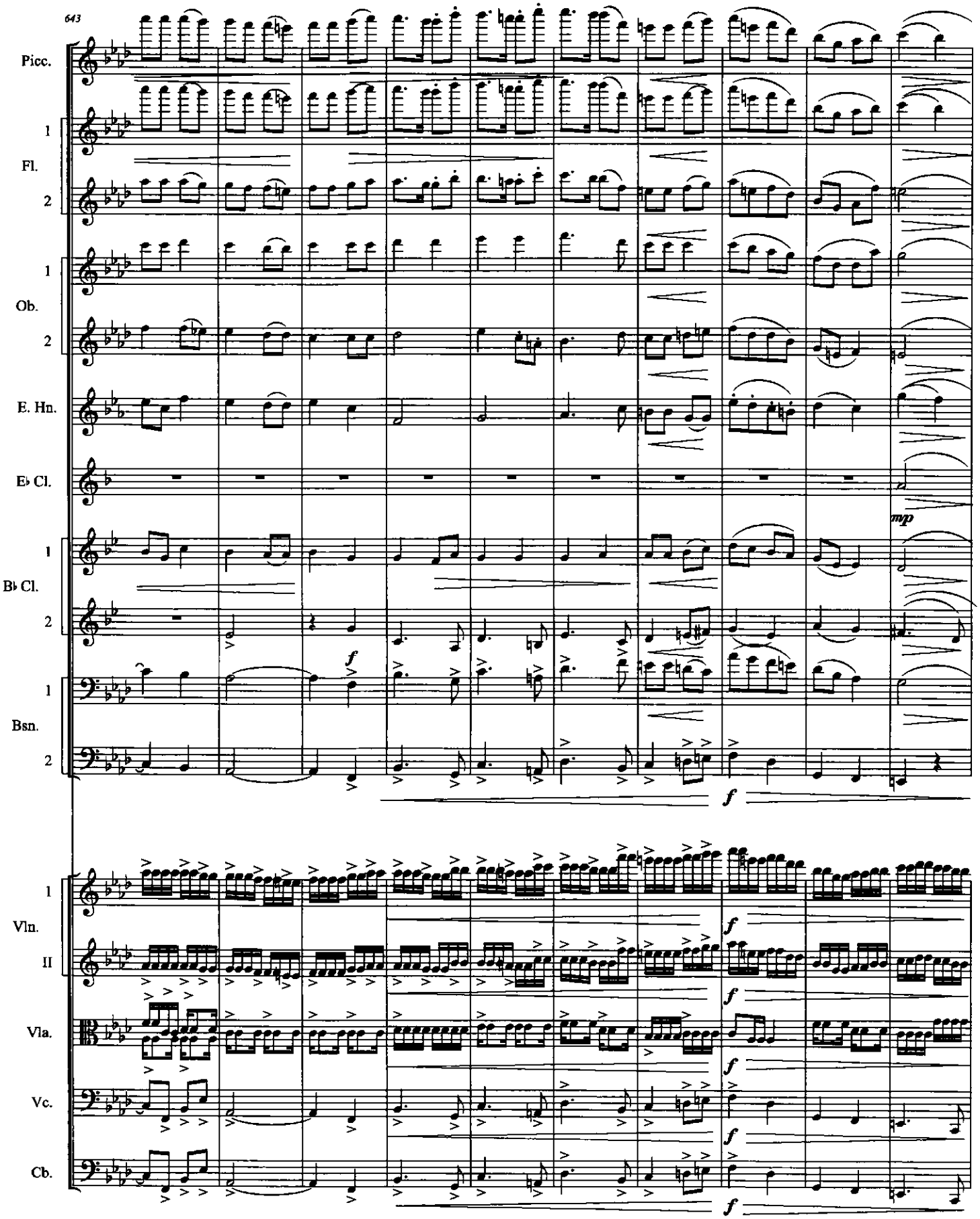
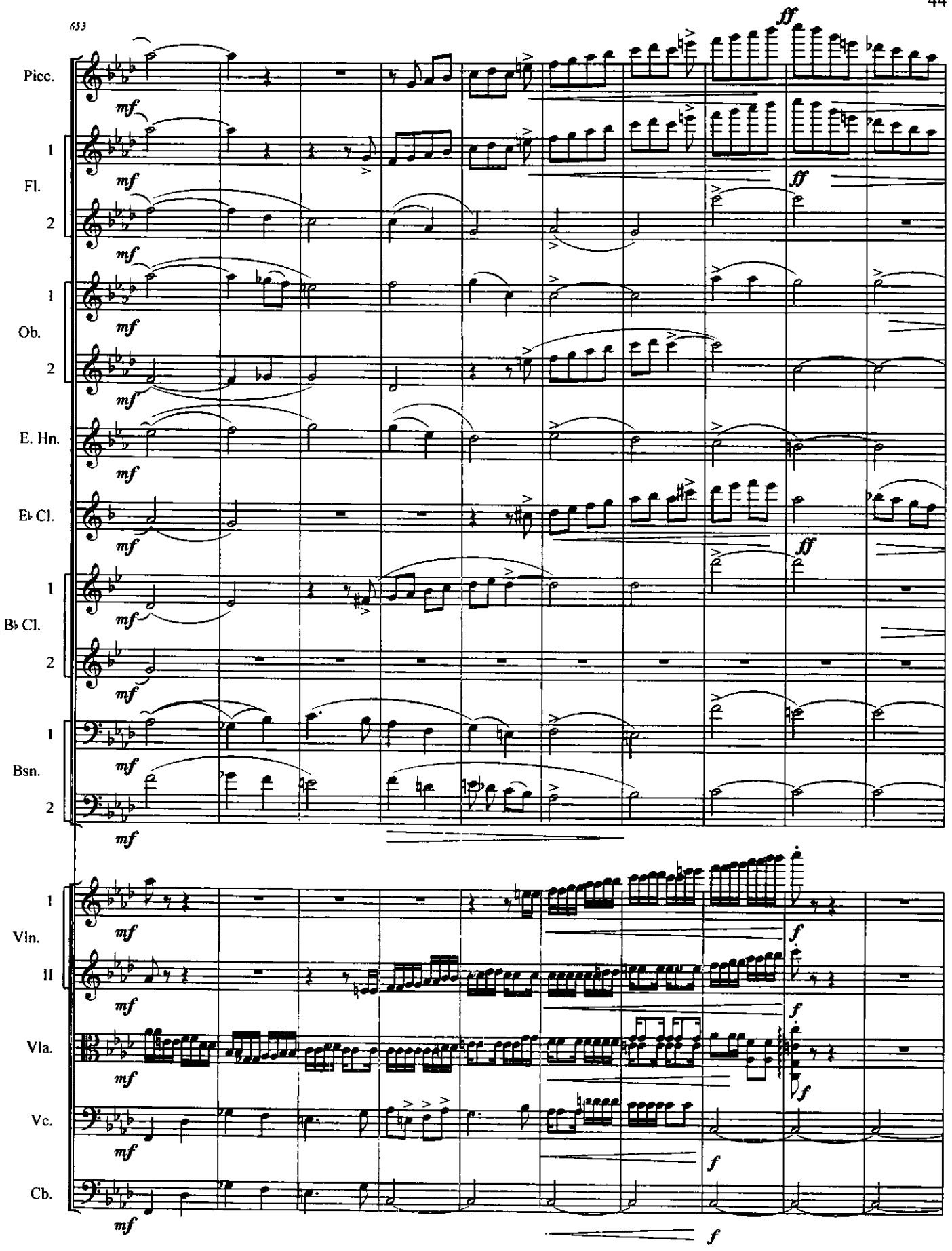
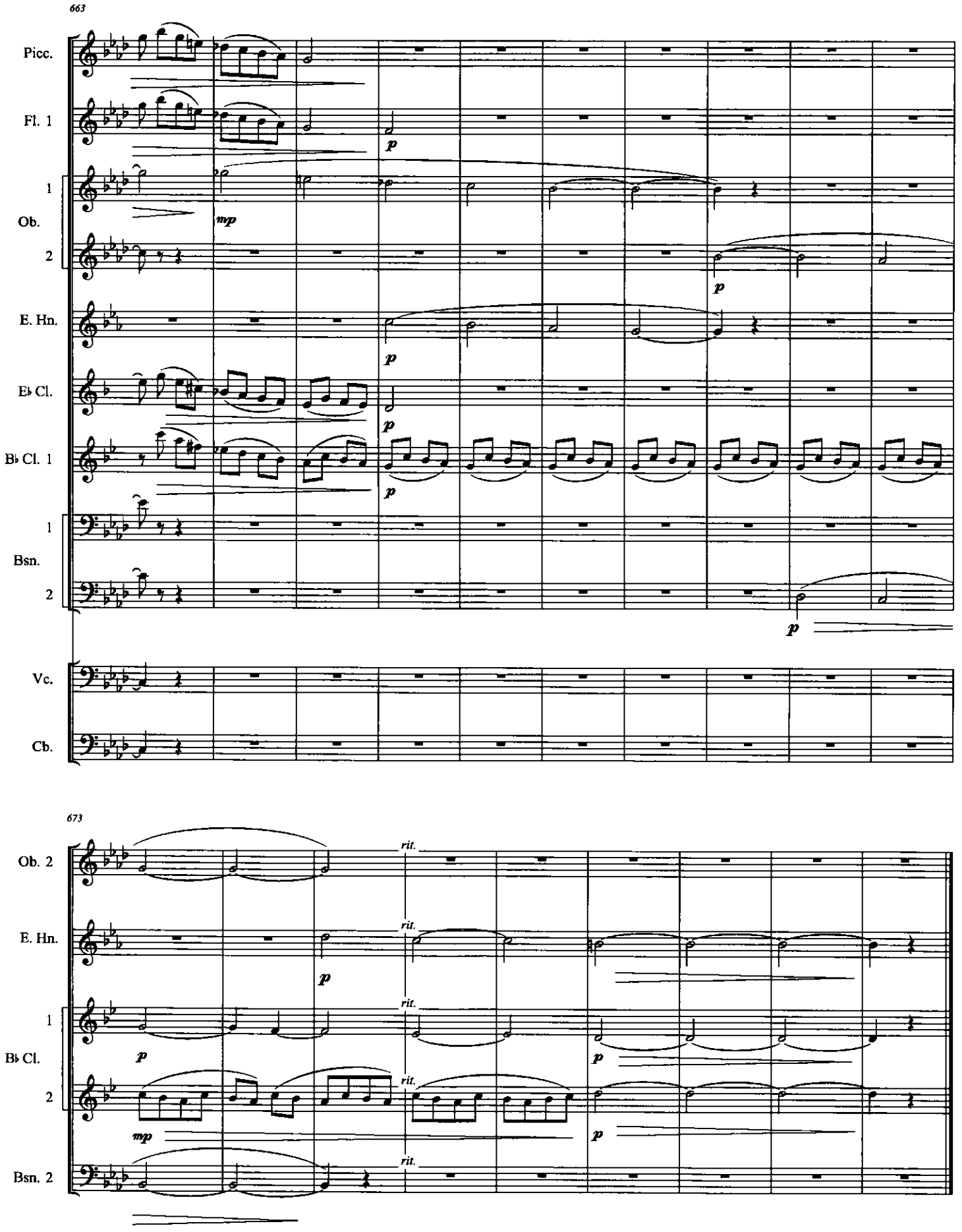
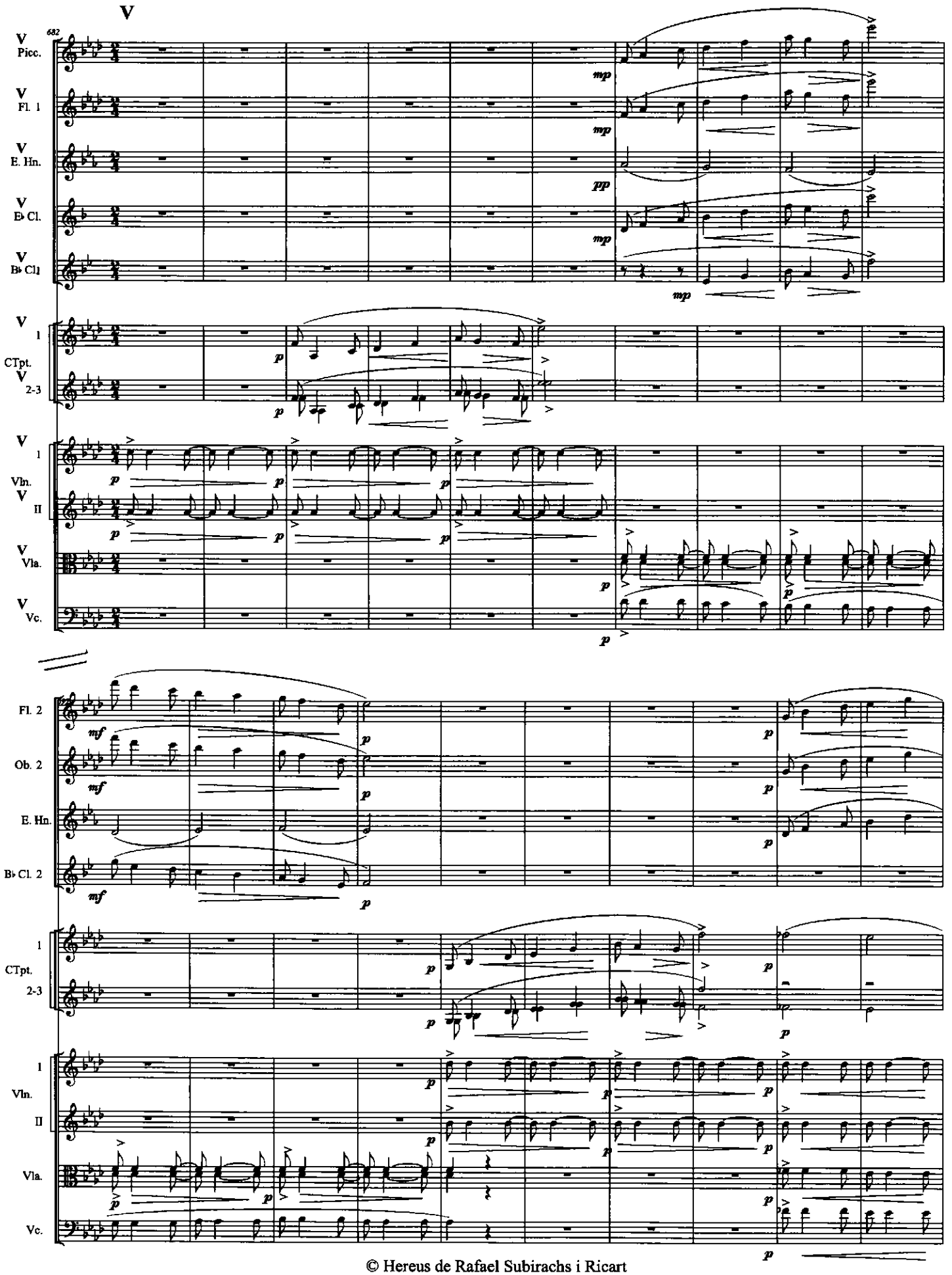
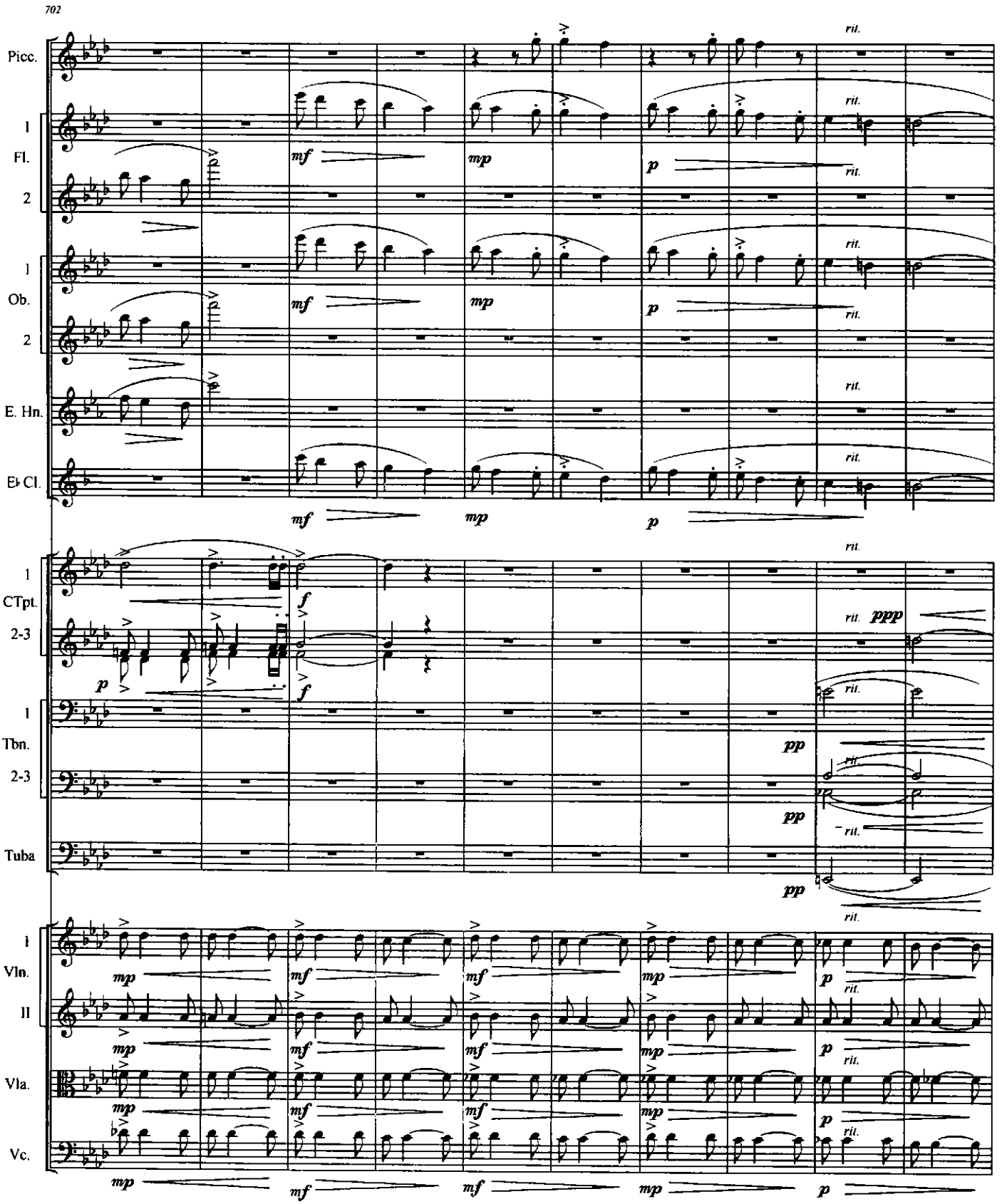
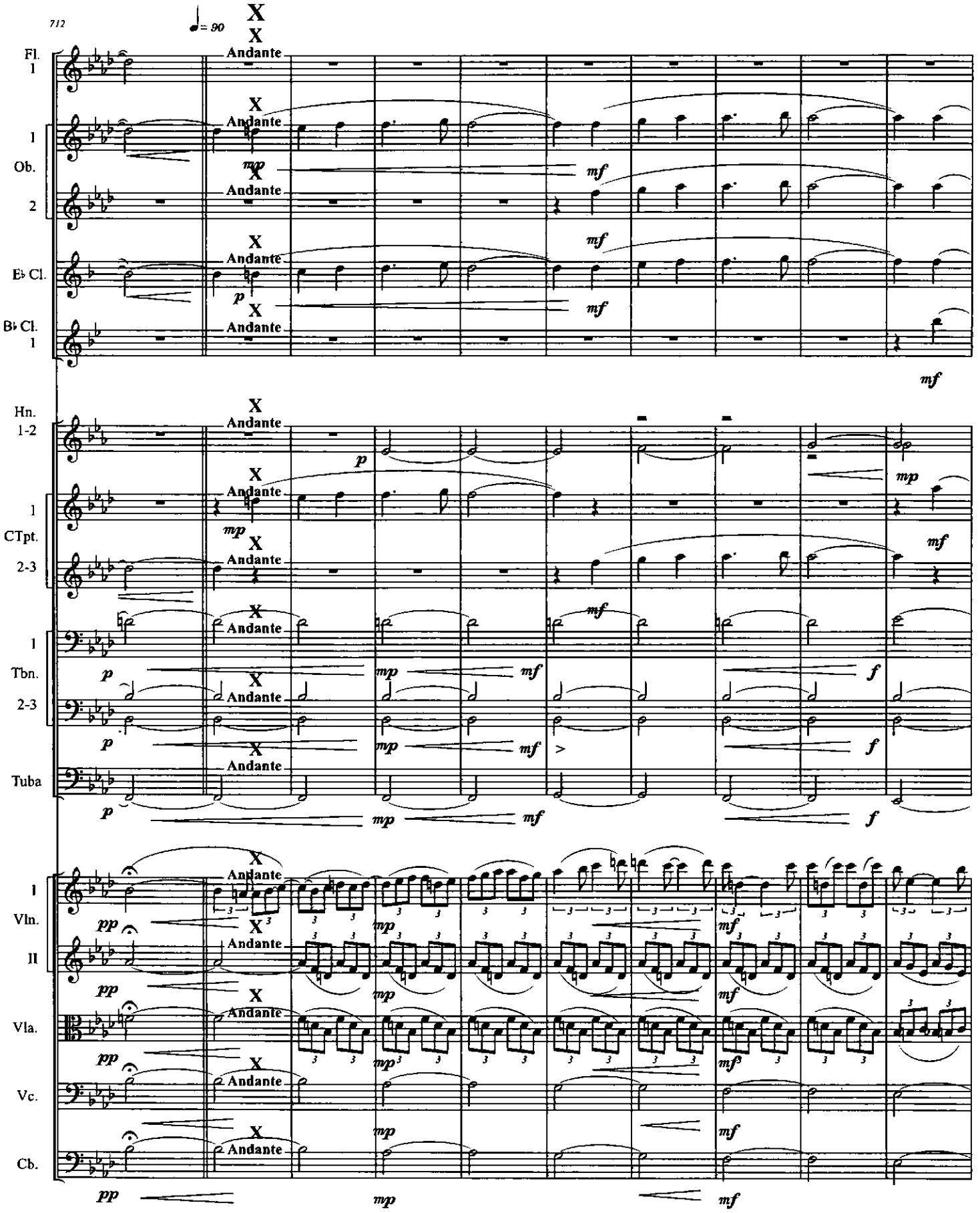
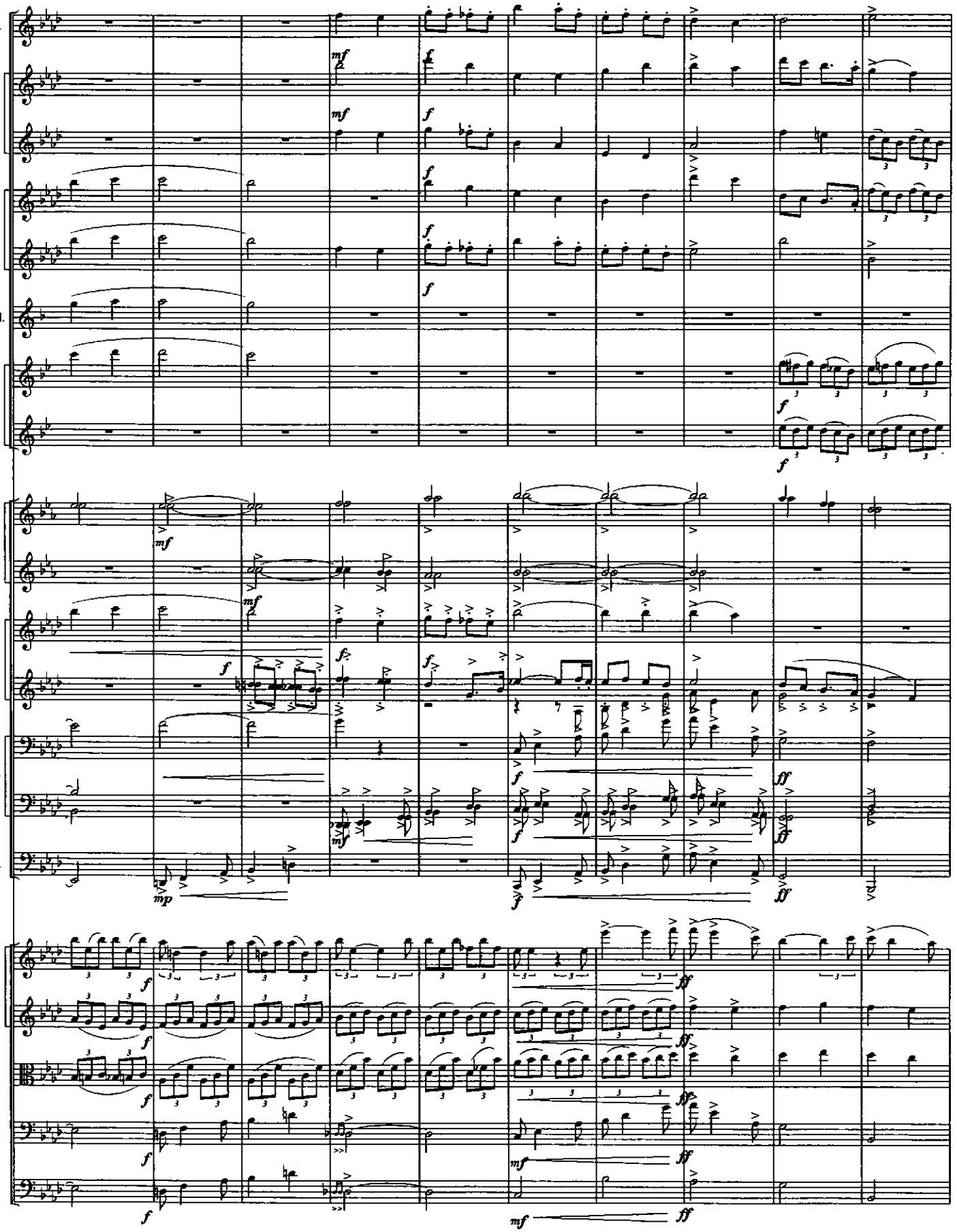
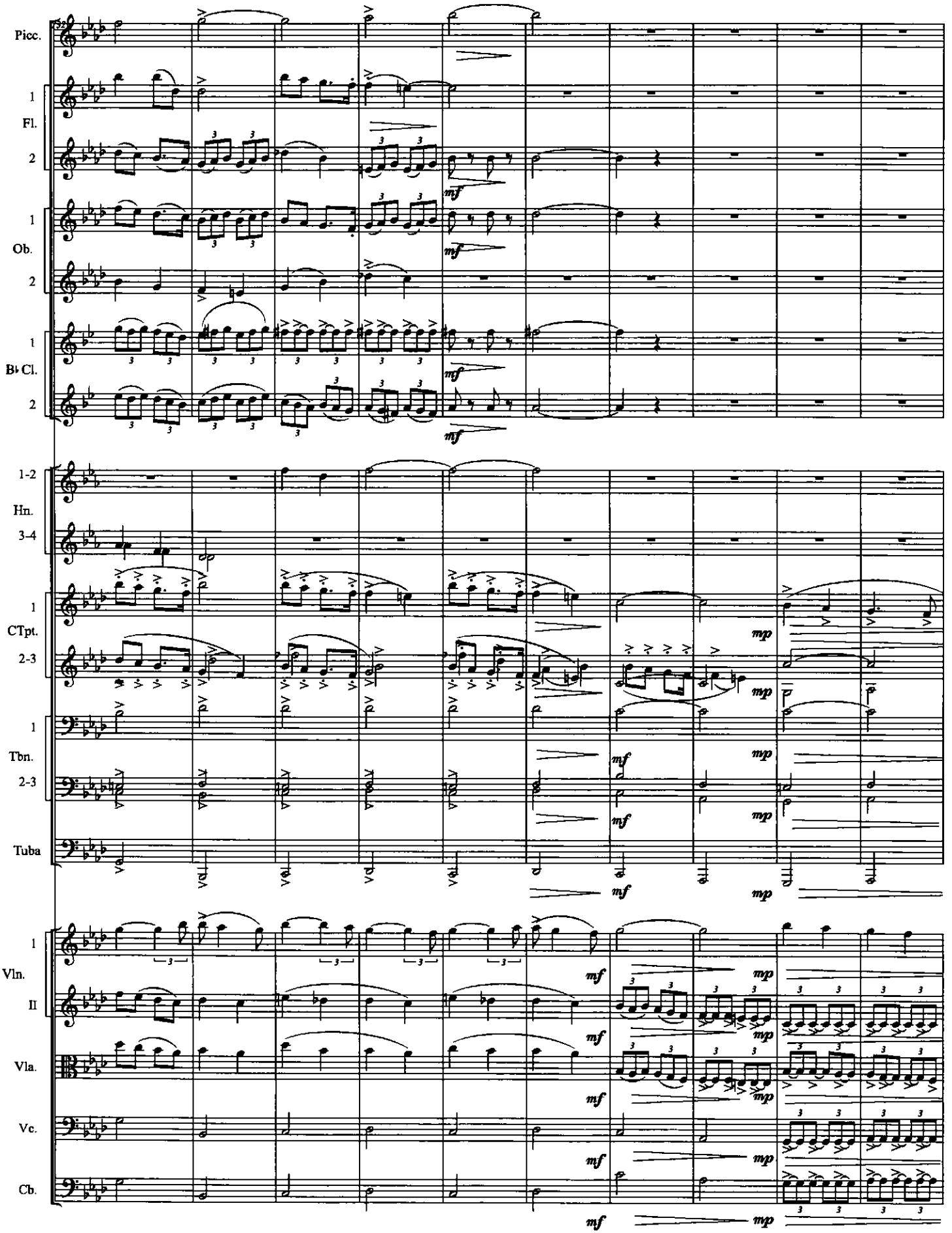
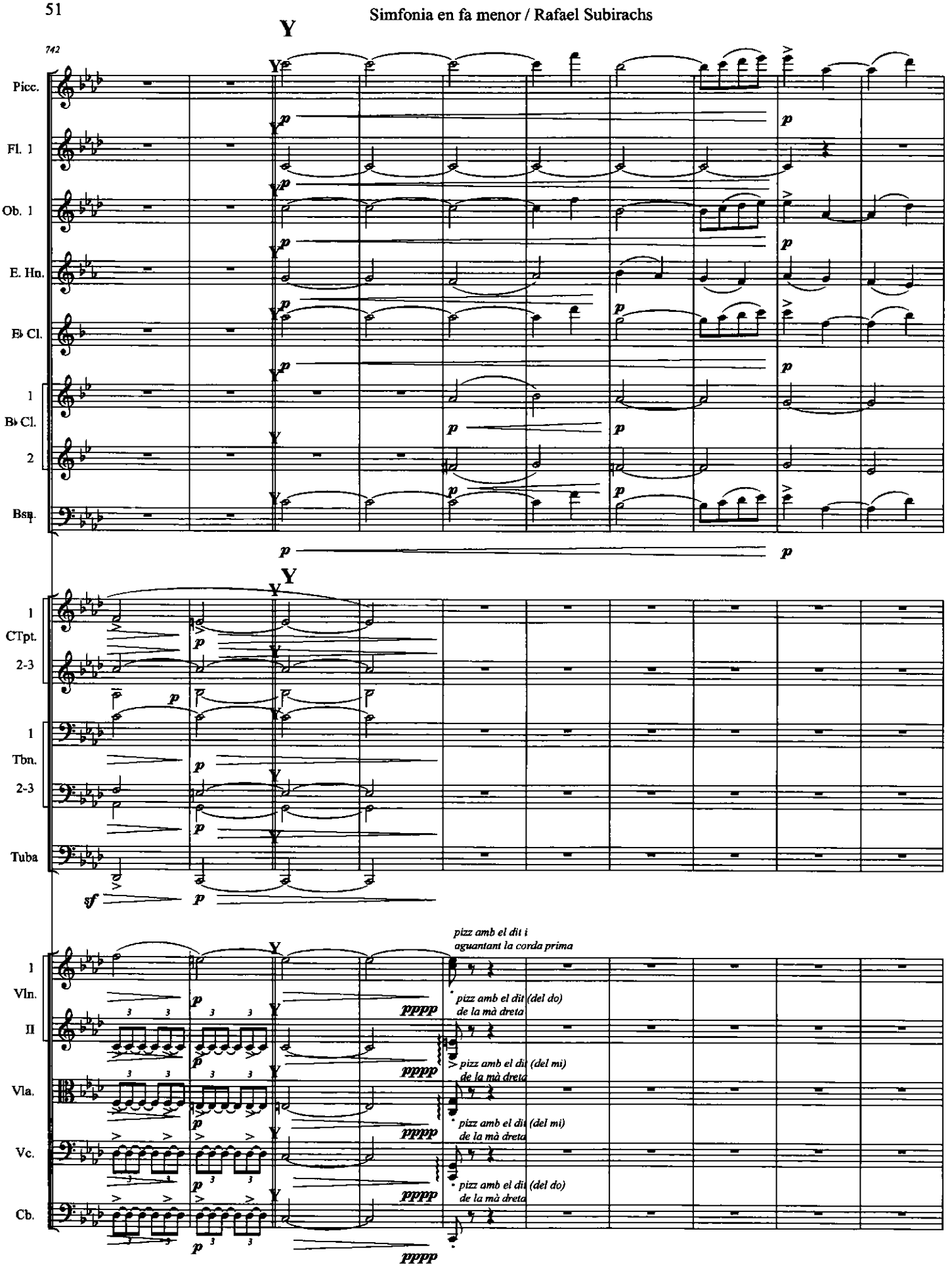
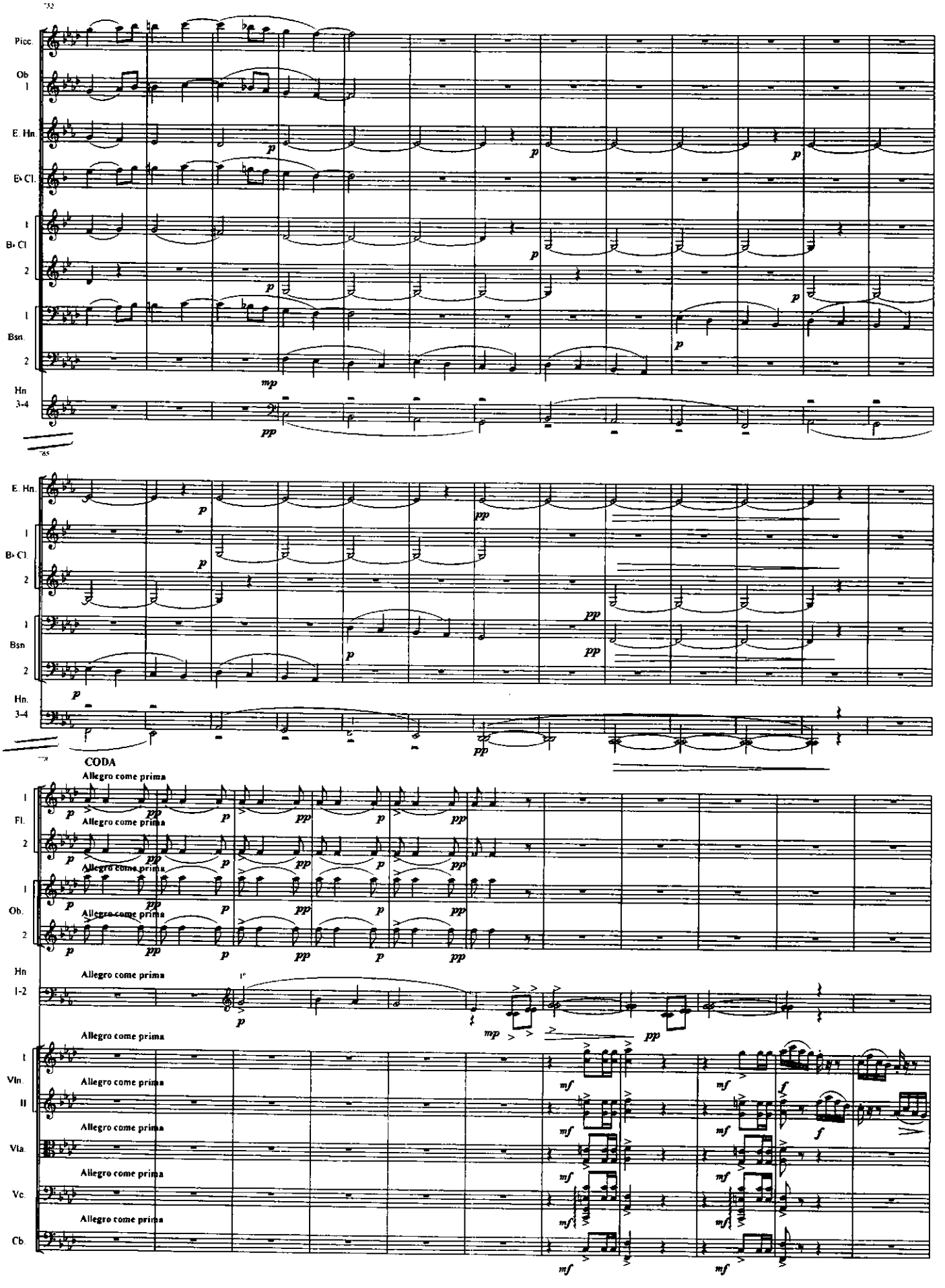
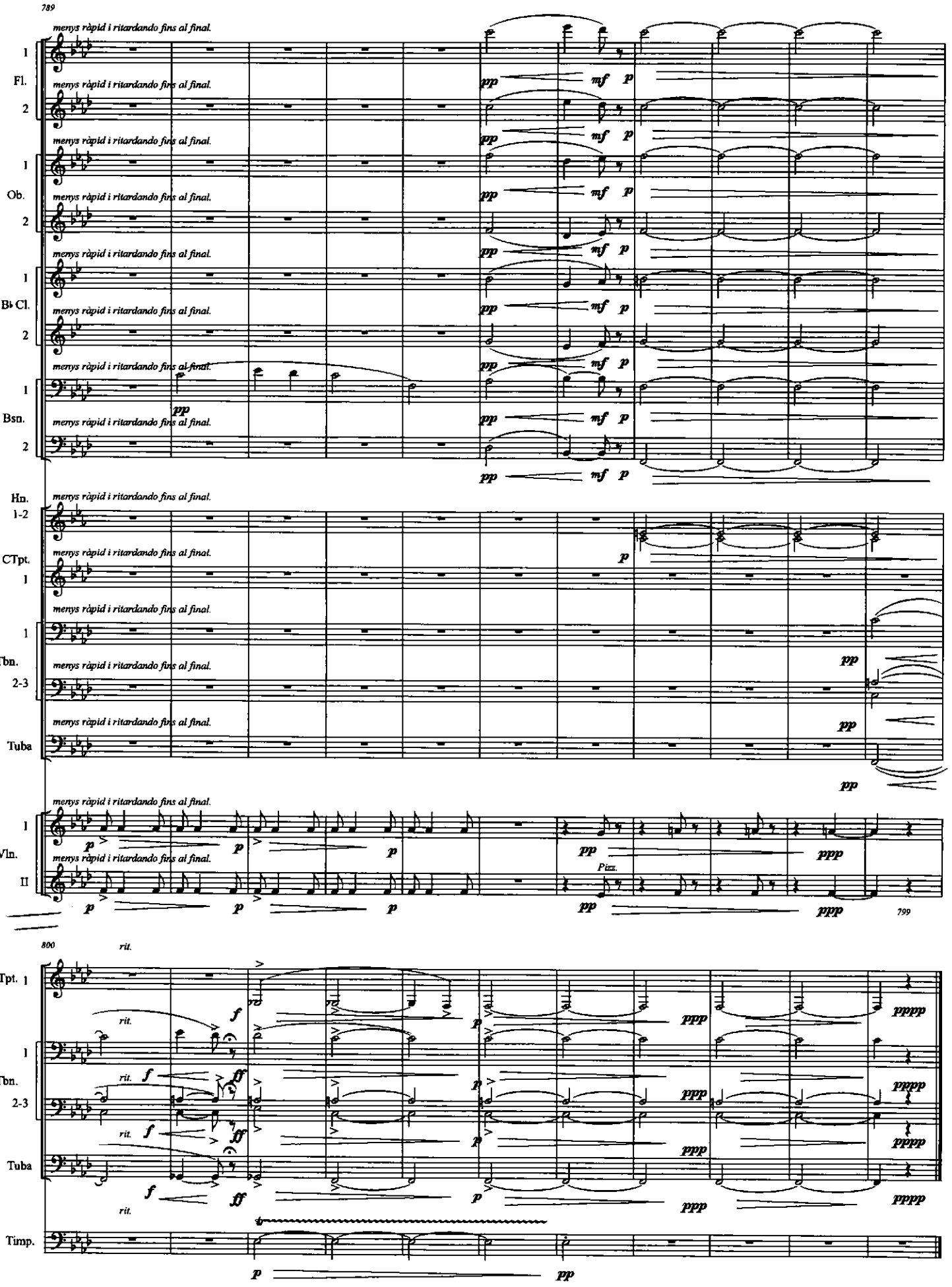


© Hereus de Rafael Subirachs i Ricart
de la còpia digital i de la supervisió:
Rafael Subirachs i Vila

Grave
Grave 1
Bsn.
Grave 2
Grave 1 2
Hn.
Grave 3 4
Grave CTpt. 1
Grave 1
Tbn.
Grave 2 3
Grave Tuba
Grave Timp.
1 Bsn. 2
1 2 Hn. 3 4
CTpt. 1
1 Tbn. 2 3
Tuba
Timp.

A
26
Picc.
Fl. I
E. Hn.
Eb Cl.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I II
Hn. III IV
CTpt. I
Tbn. I
Tbn. II III
Tuba
Timp.
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1°
3°
rit.
Pizz.
Arc

40
a tempo
Ob. 1
a tempo
Bsn. 1
a tempo
Timp.
mp
mp
pp
ppp
B
Allegro non troppo
51
B
= 120
1
B♭ Cl.
2
Hn.
3
4
Vln.
I
II
Vla.
Vc.
Cb.
Allegro non troppo
mp
p
1°
pp
mf
f

62
C
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
Hn. 1 2
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

72
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1
2
Hn.
3
4
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

82
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
B♭ Cl. 1
1
Bsn.
2
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
83
84
85
86
87
88
89
90
91

92
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
mp
1
B♭ Cl.
2
f
1
Bsn.
2
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

9
D
D
102
Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
E♭ Cl.
B♭ Cl.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
Pizz.
Arc

112
Picc.
Fl. 1
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
Vc.
Cb.
p
122
Ob. 2
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
Bsn. 2
mp

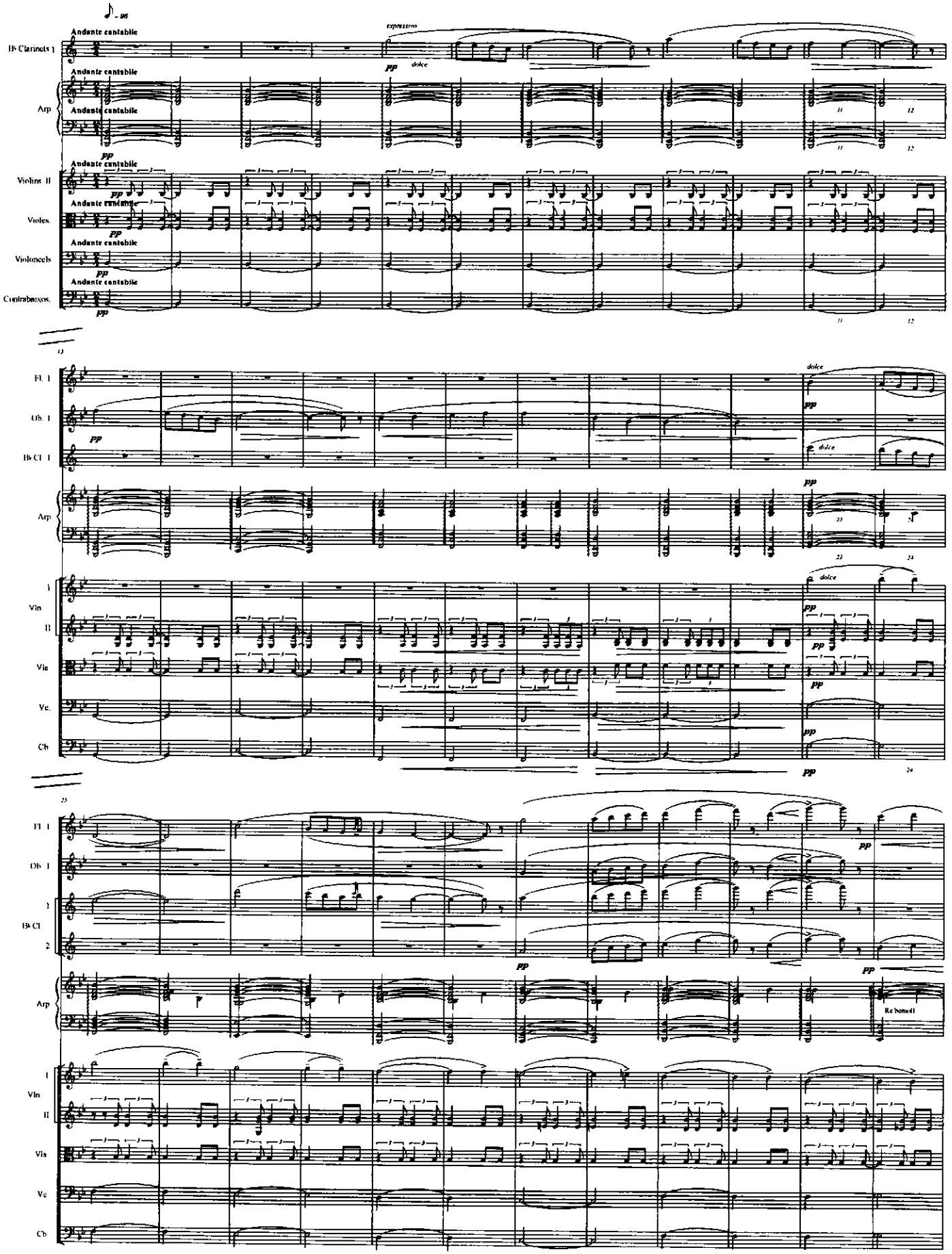
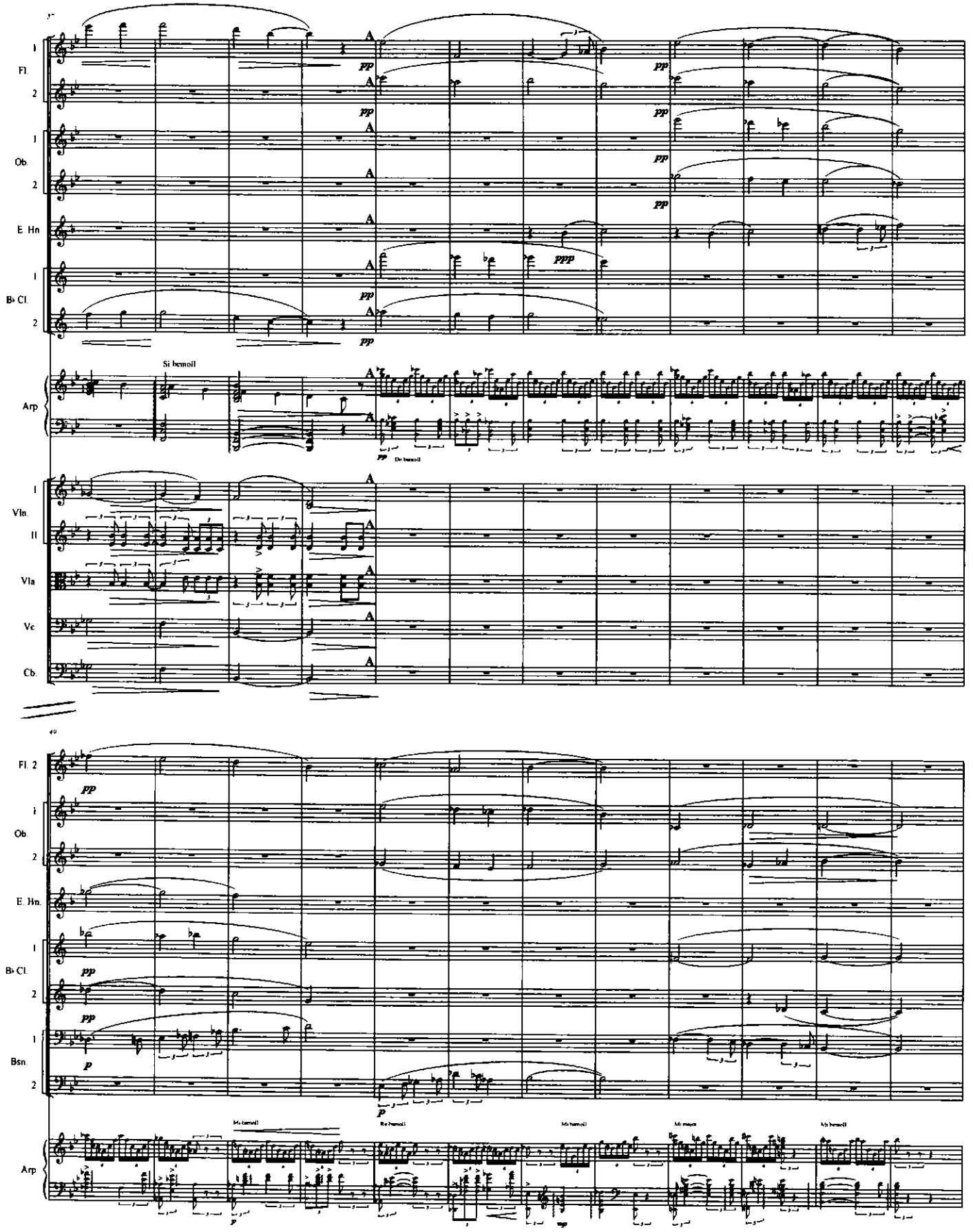
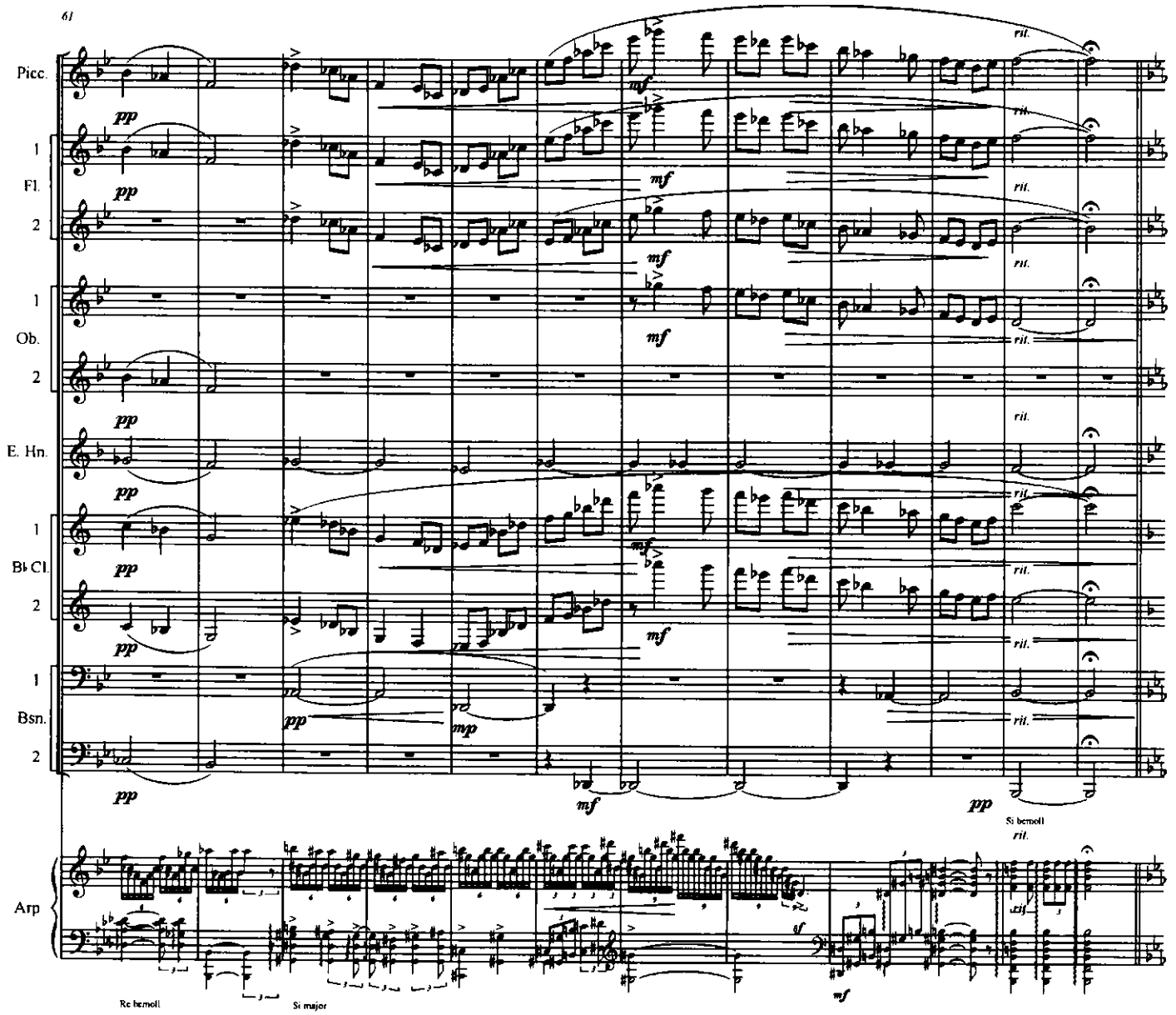
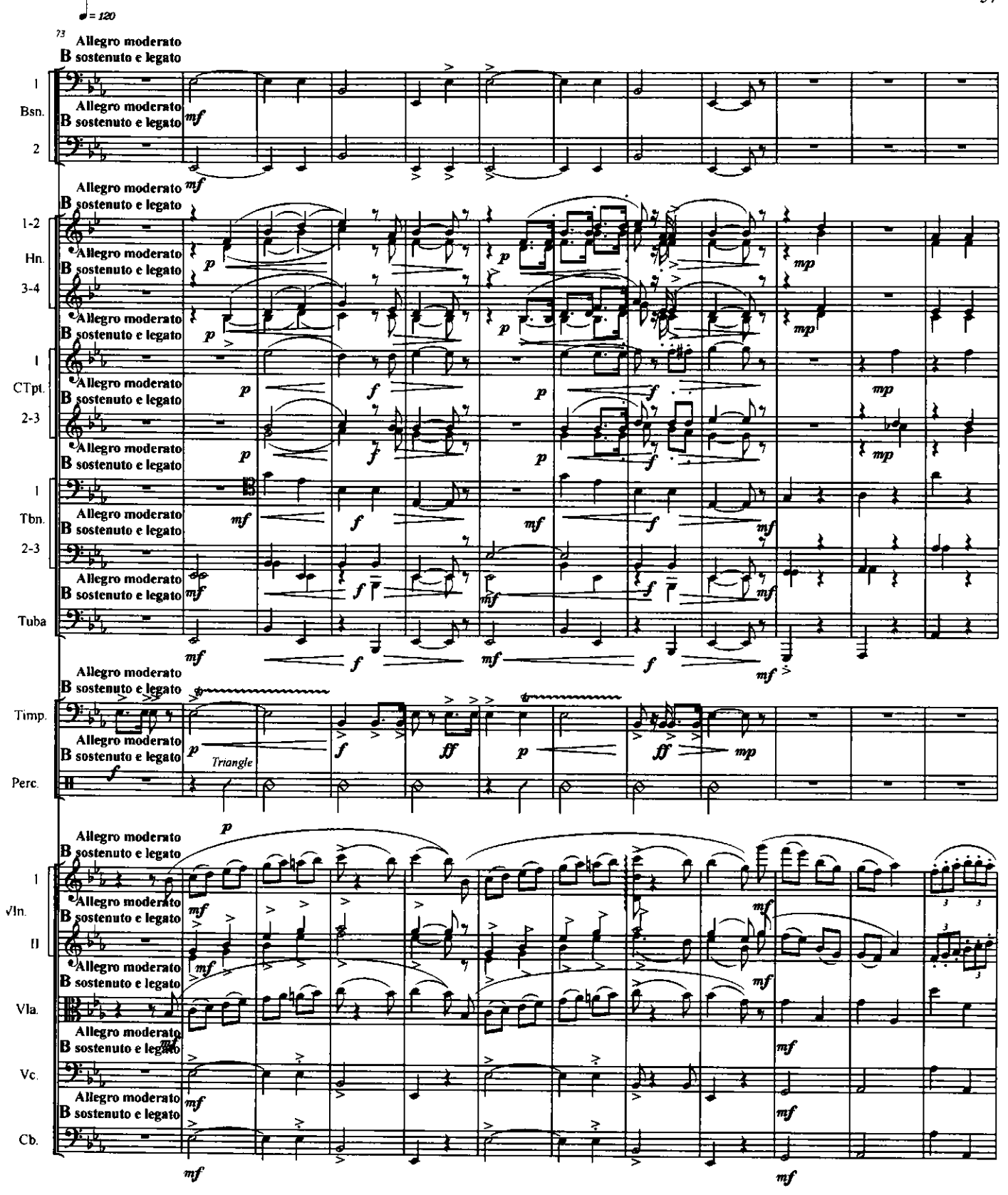
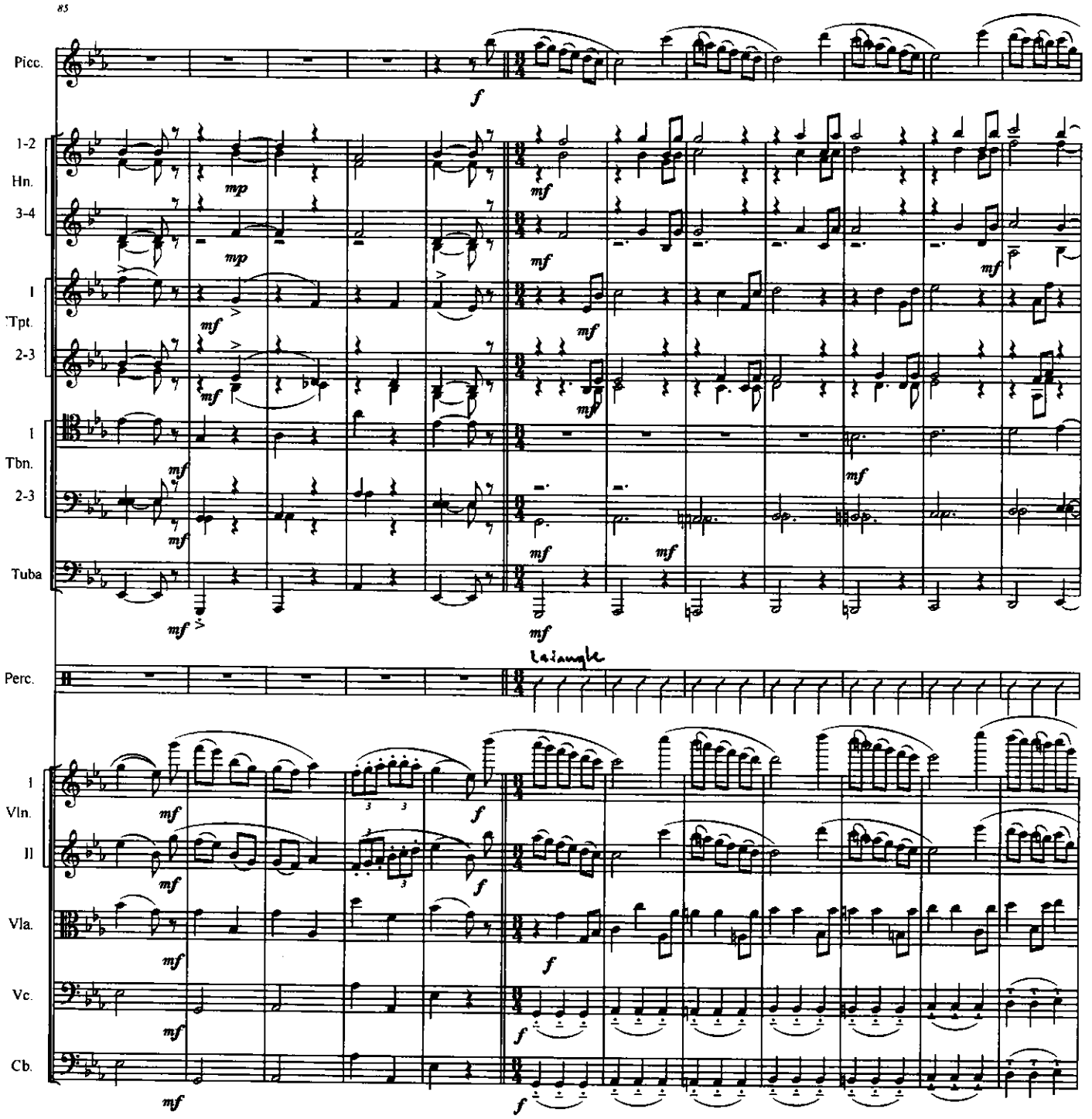
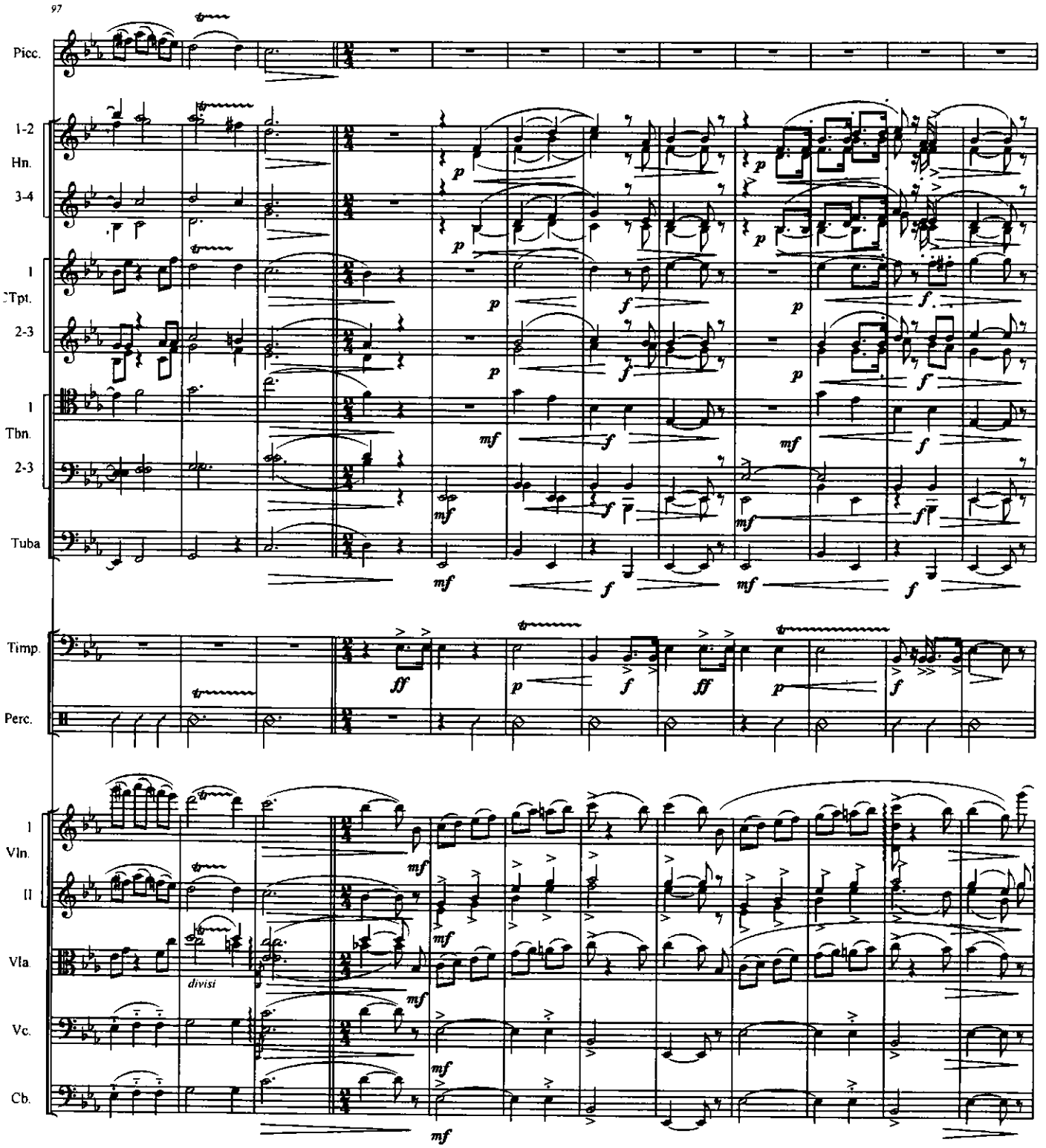
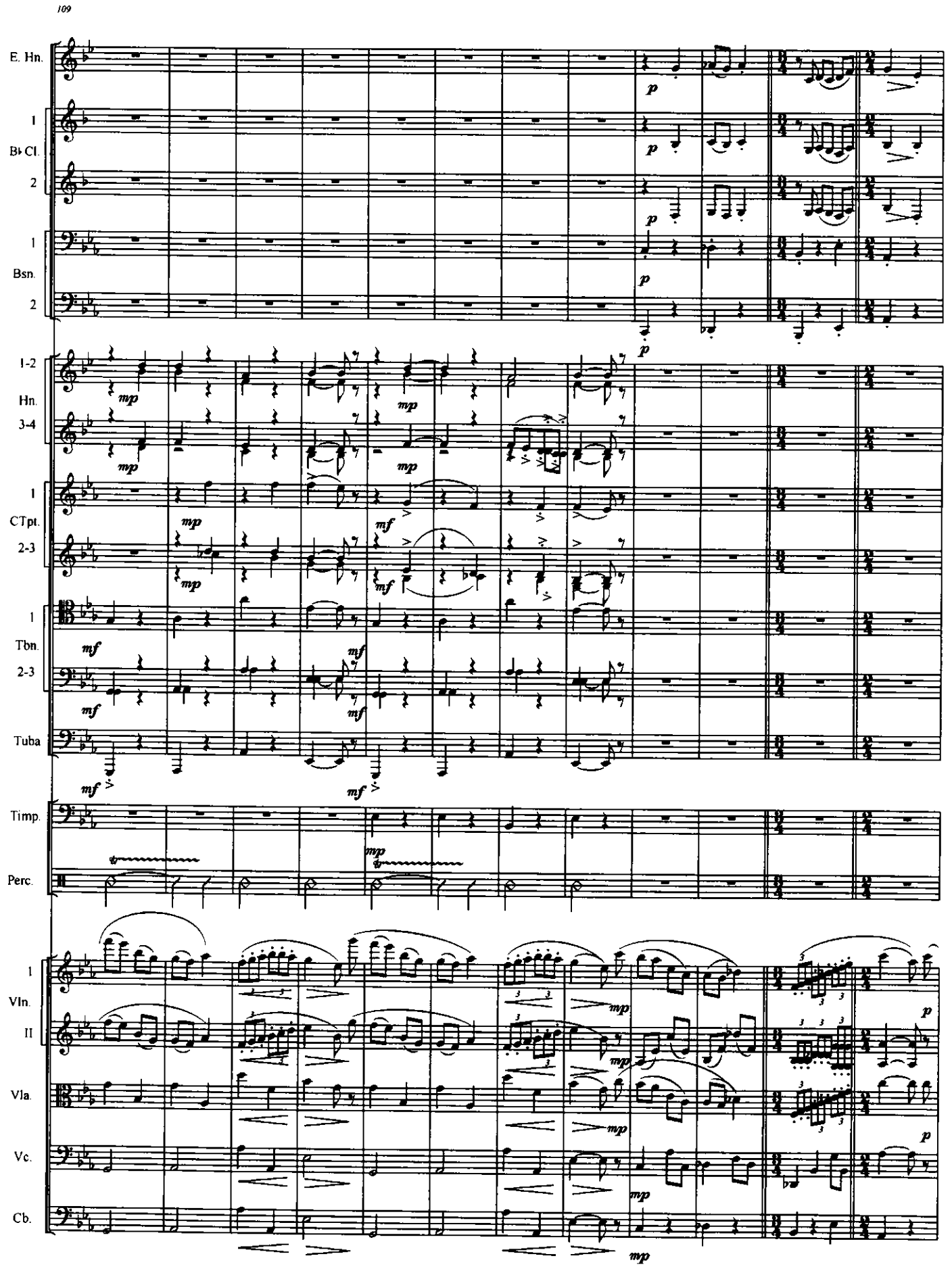
E

132
E
E. Hn.
ppp
E
I
B♭ Cl.
E
2
ppp
E
Bsn. 1
mp
E
I
Vln.
E
II
p
E
Vla.
E
Vc.
p
142
Ob. 1
mp
Bsn. 1
mp
I
Vln.
II
Vla.
Vc.

152
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
B♭ Cl. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
mp
162
1
Ob.
2
E. Hn.
B♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
Bsn. 1
Vln. II
Vla.
Vc.
mp
p

© Hereus de Rafael Subirachs i Ricart
© de la còpia digital i de la versió:
Rafael Subirachs i Vila

192
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Perc.
Platerets i
Gran Caixa
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

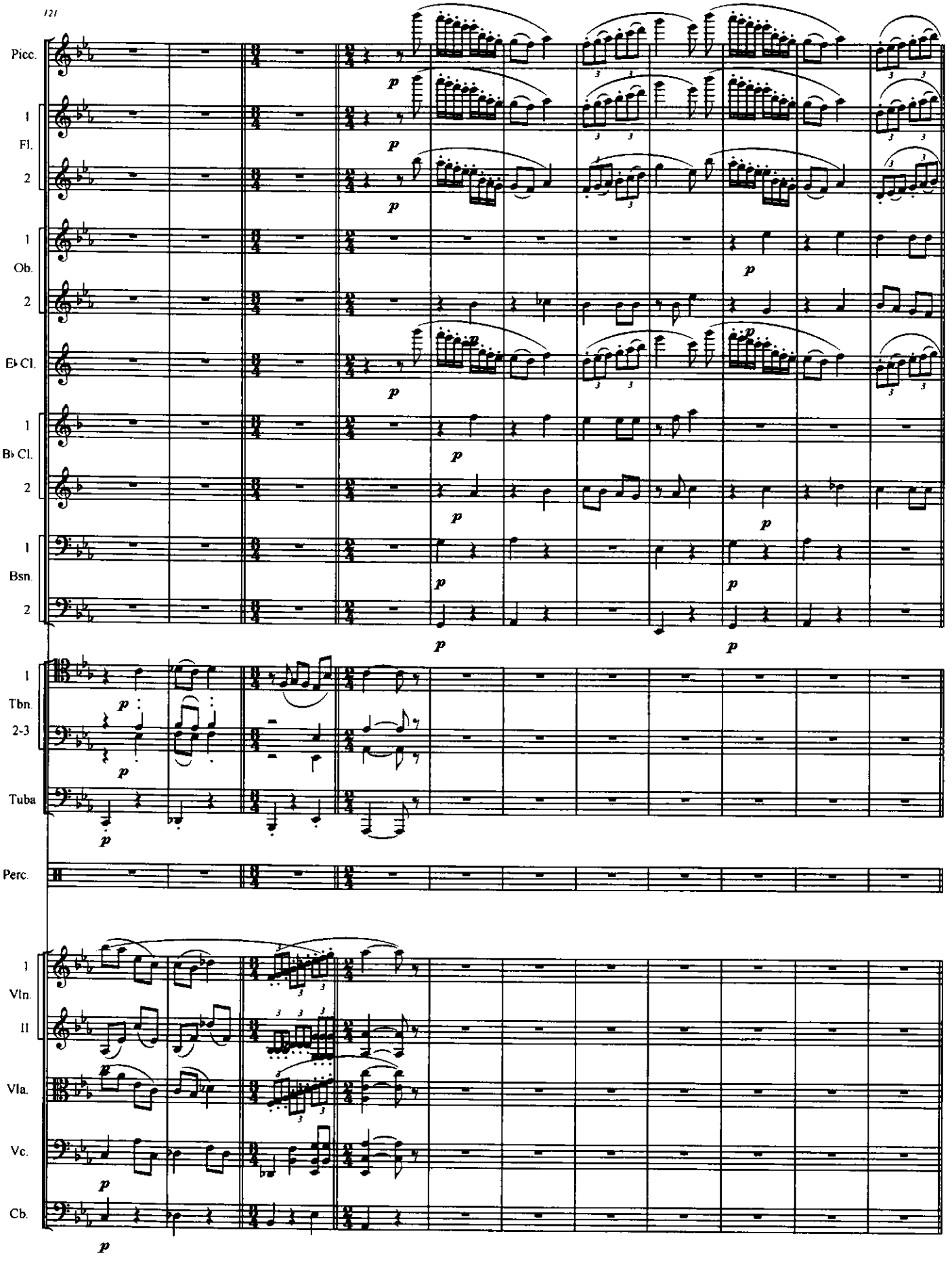
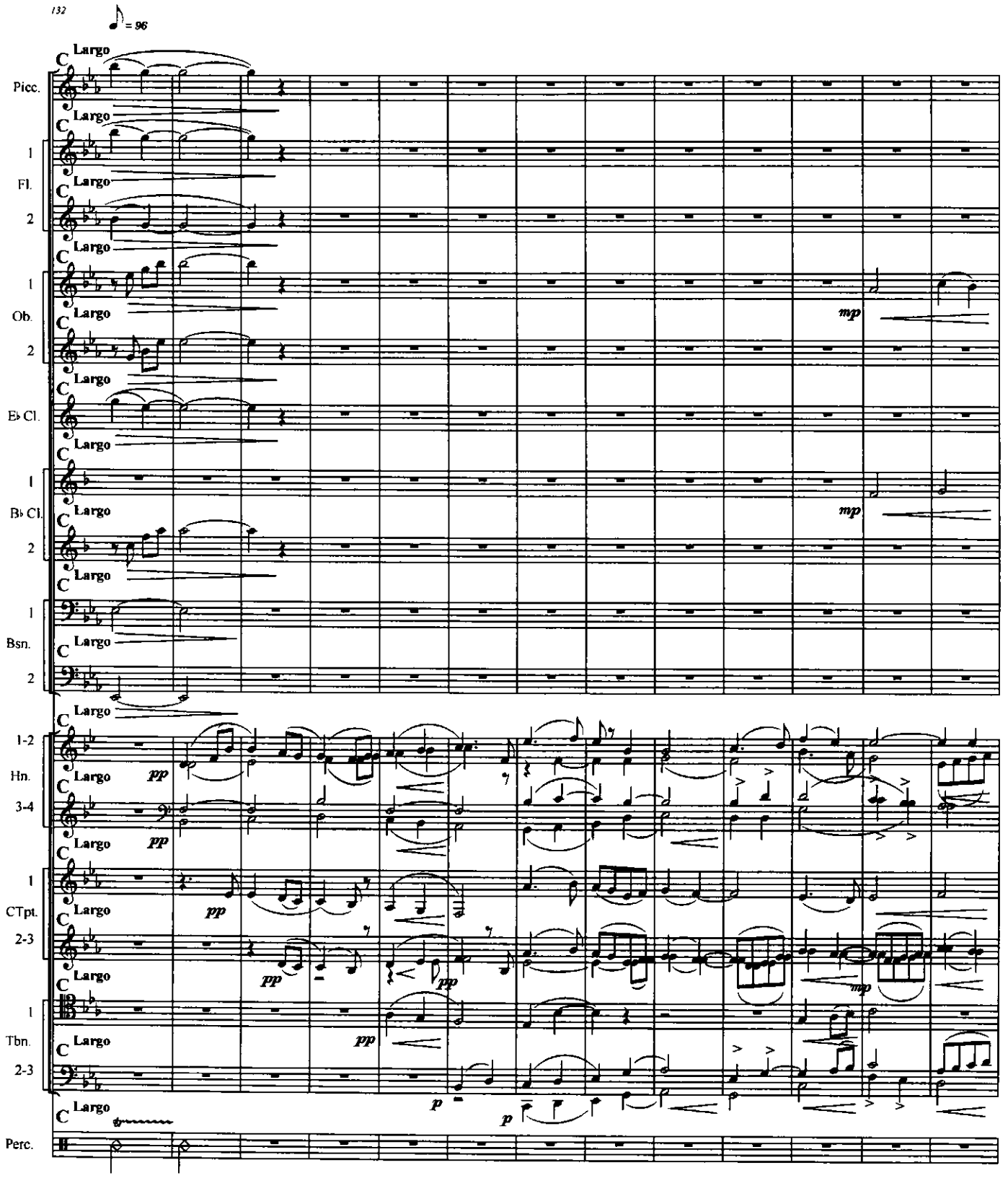
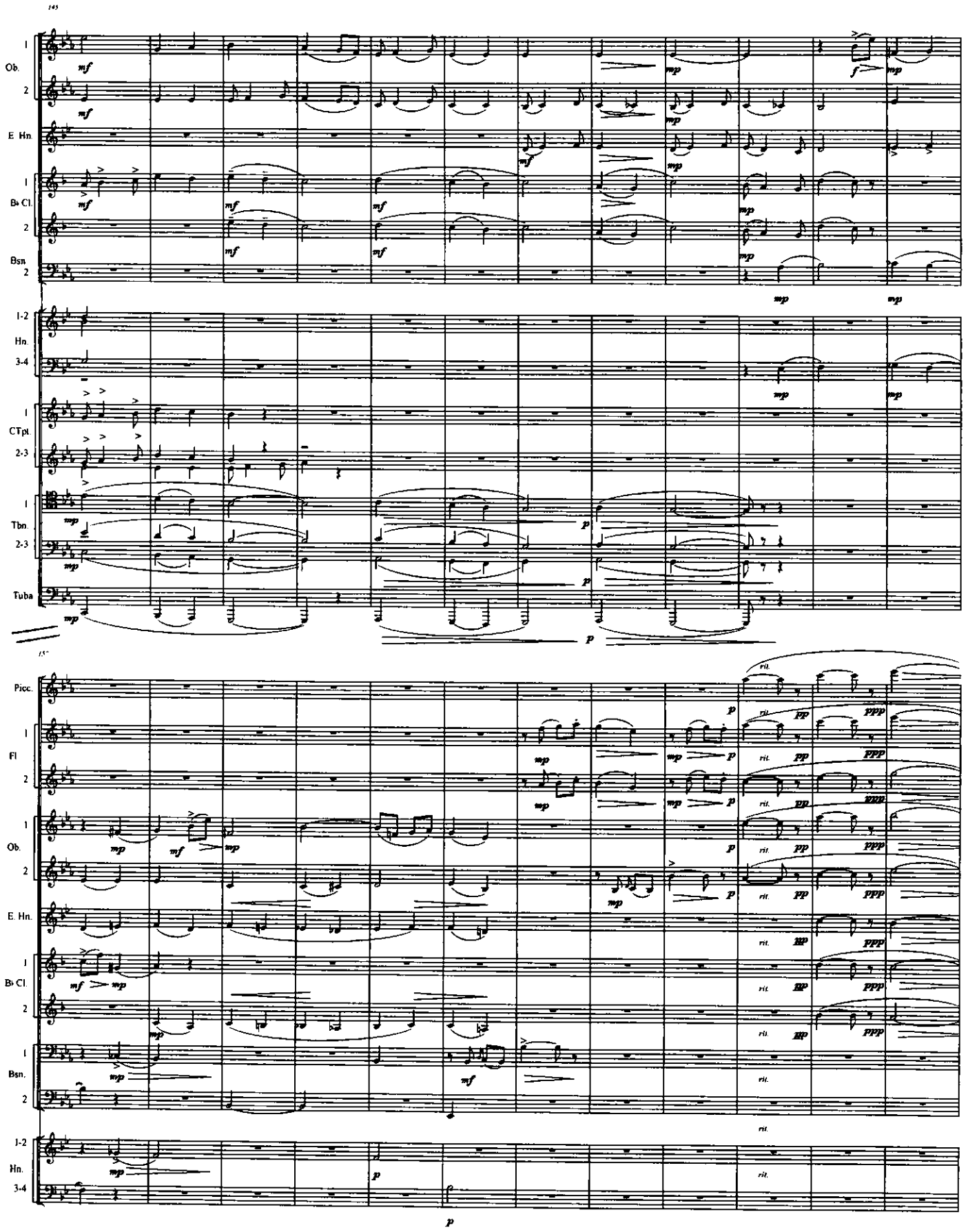
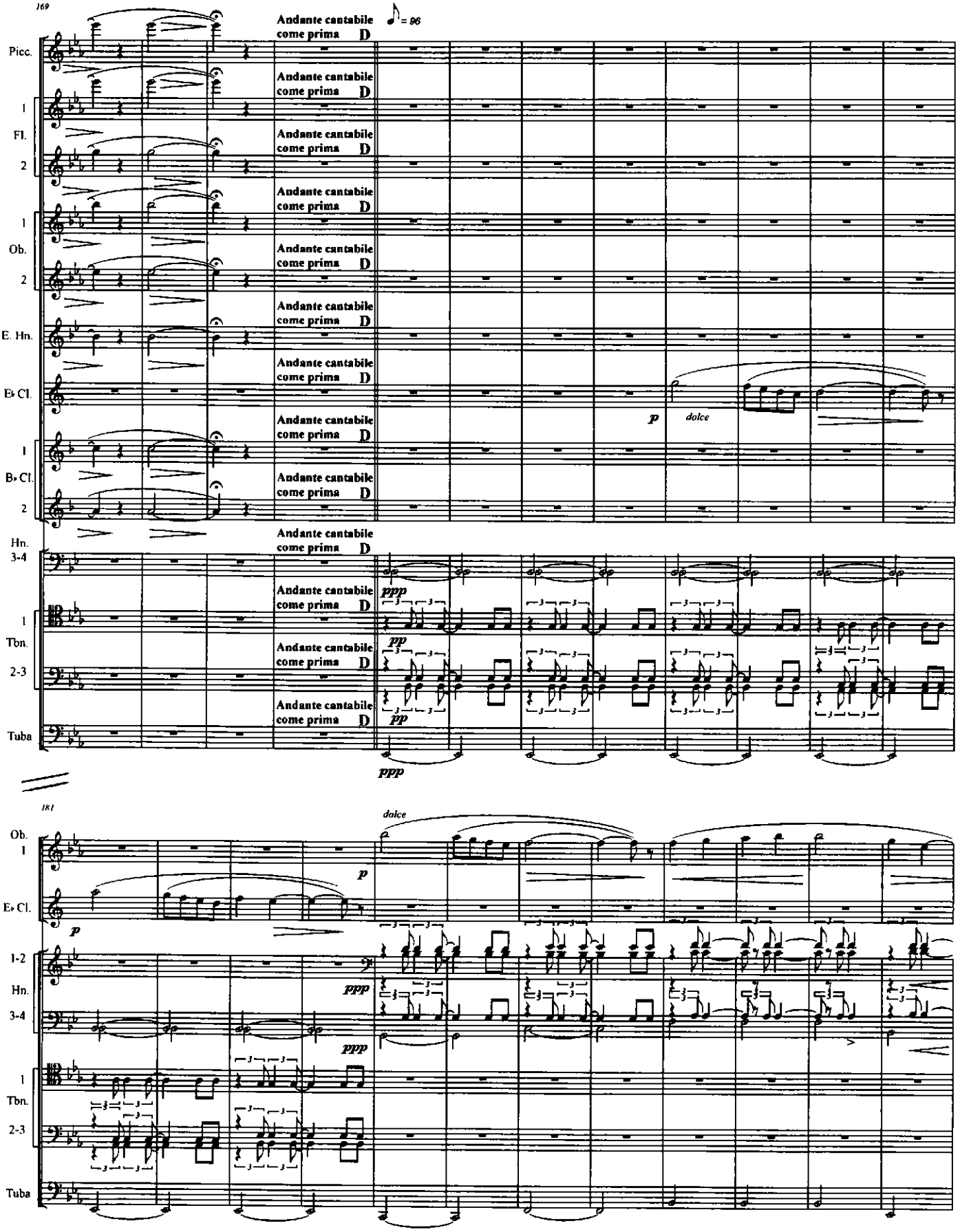
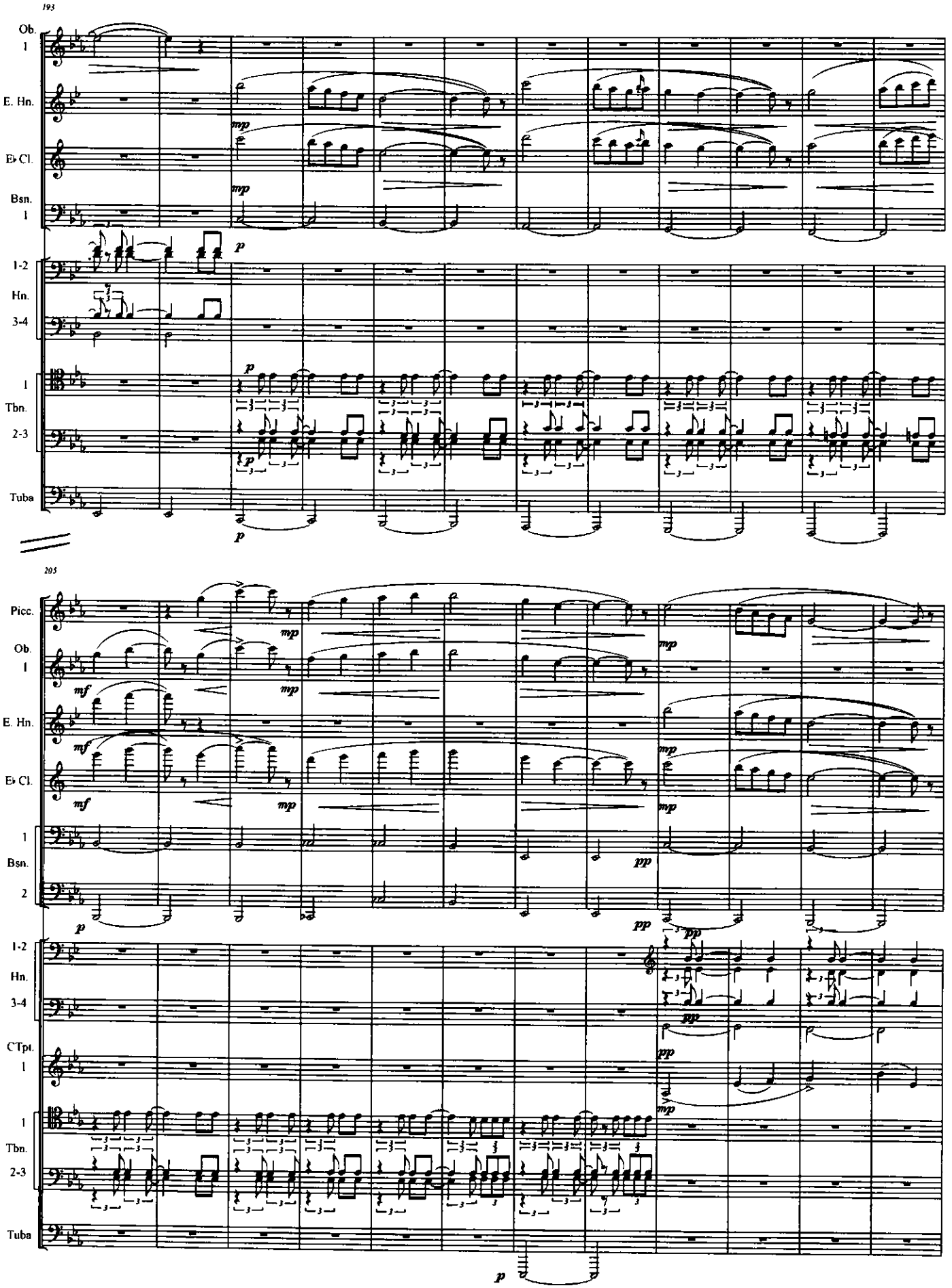
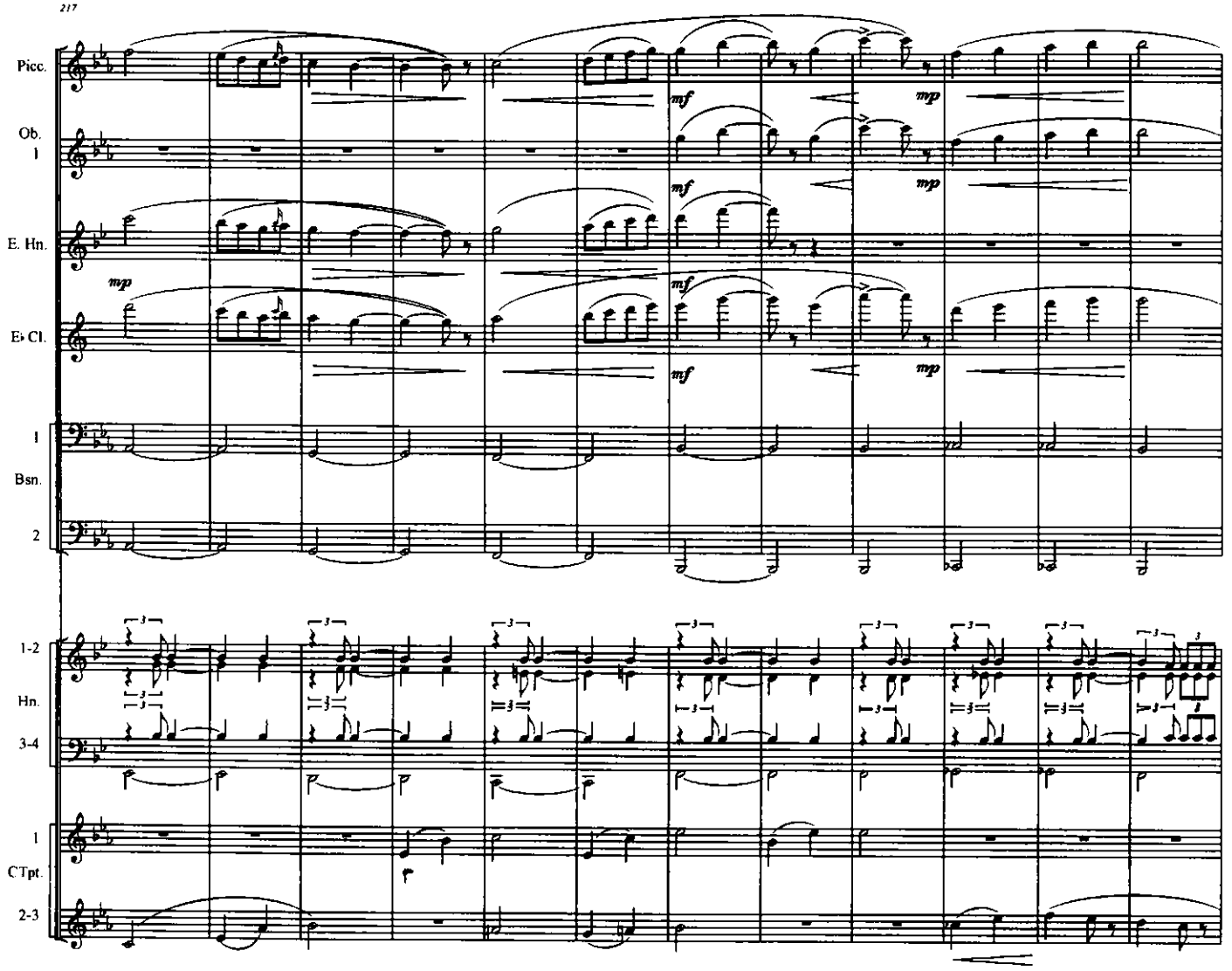

H
H 1
Fl.
H 2
H 1
Ob.
H 2
H 1
B♭Cl.
H 2
H 1
Bsn.
H 2
H 1-2
Hn.
H 3-4
H 1
CTpt.
H 2-3
H 1
Tbn.
H 2-3
H Tuba
H Timp.
H Perc.
H 1
Vln.
H II
H Vla.
H Vc.
H Cb.

217
Fl. 1
Ob. 1
1
Bsn.
2
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
ppp
227
I
mf
mp
p

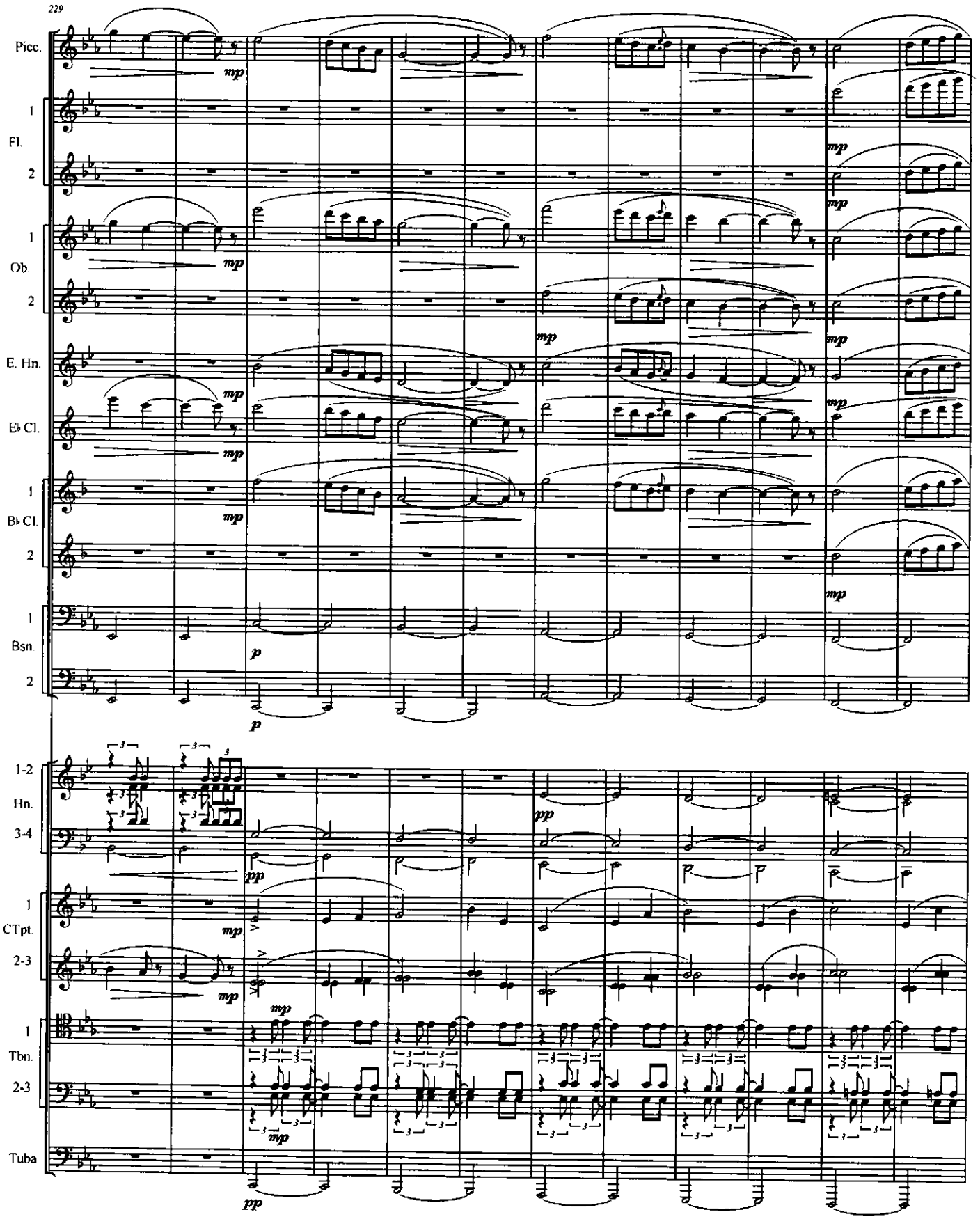
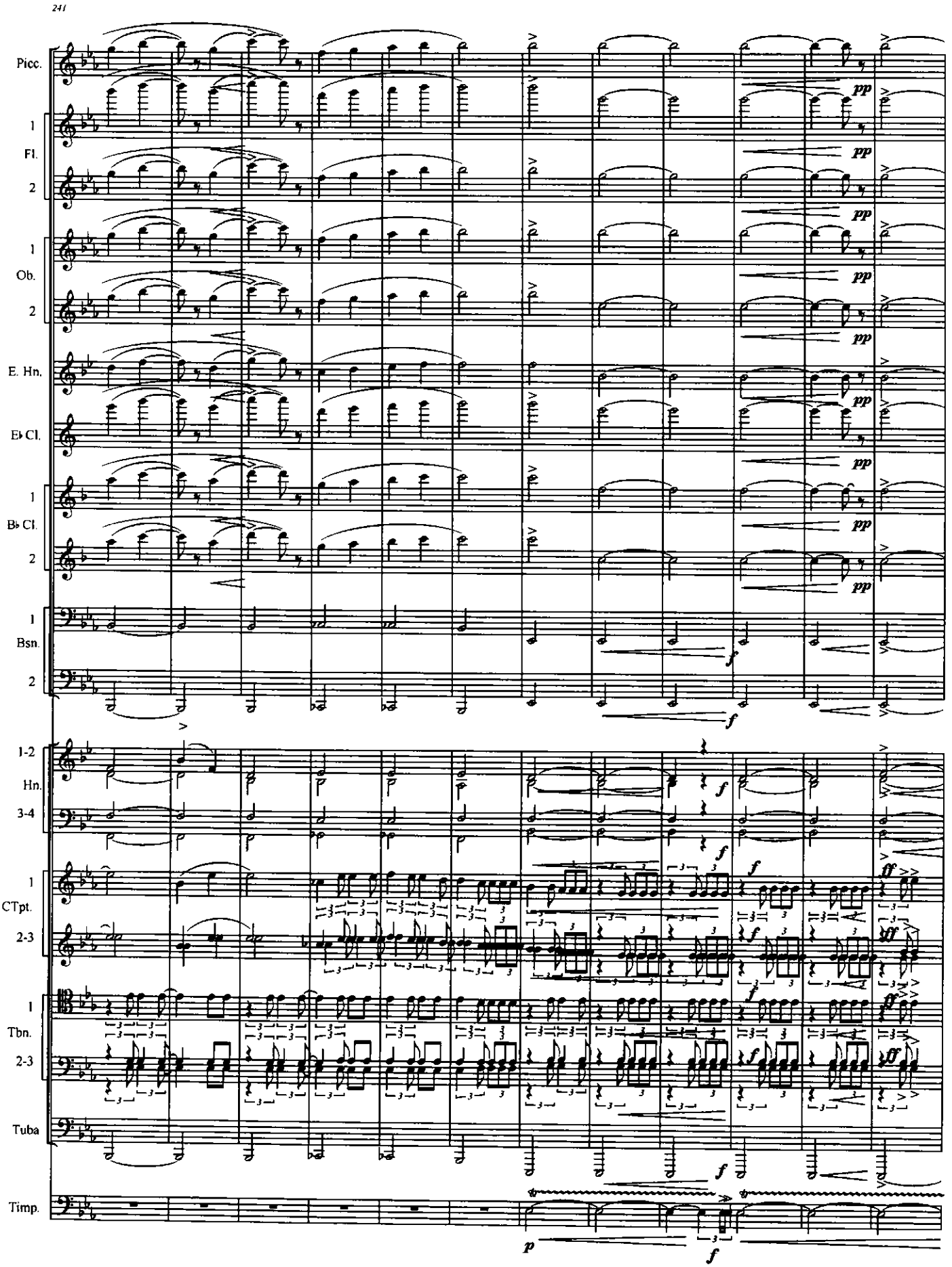

237
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
251
p
mp
263
ppp

275
J
J 1
Fl.
J 2
J 1
Ob.
J 2
E. Hn.
J
J 1
Bsn.
J 2
J 1-2
Hn.
J 3-4
J 1
CTpt.
J 2-3
J 1
Tbn.
J 2-3
JTuba
J 1
Vln.
J II
JVla.
J Vc.
J Cb.

K
289
K 1
Fl.
K 2
K 1
Ob.
K 2
E. Hn.
K
K 1
Bsn.
K 2
K 1-2
Hn.
K 3-4
K 1
CTpt.
K 2-3
K 1
Tbn.
K 2-3
K Tuba
K 1
Vln.
K II
K Vla.
K Vc.
K Cb.

299
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
B♭ Cl.
1
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

309
L
Picc.
1 Fl.
2
1 Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1 B♭ Cl.
2
1 Bsn.
2
mp
p
mf
1-2 Hn.
3-4
1 C Tpt.
2-3
ff
1 Tbn.
2-3
Tuba
1 Vln. I
II
Vla.
Vc.
Cb.

319
Picc.
Ob. 1
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
Bsn. 2
mp
1
Vln. I
II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
Pizz.
mf
non legato
Arc
329
1
Vln. I
II
Vla.
Vc.
Cb.

339
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
349
Ob. 1
E. Hn.
B♭ Cl.
1
1
Bsn.
2
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

359
B♭ Cl.
1
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
368
rit. ♩= 60
♩= 40
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Timp.
Vc.
Cb.

© Hereus de Rafael Subirachs i Ricart
© de la còpia digital i de la versió:
Rafael Subirachs i Vila

I
b-Cl.
2
I
Bsn.
2
Hn.
1-2
(Bouché)
Arp
Vln
solo
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
I
Fl.
2
I
b-Cl.
2
I
Bsn.
2
(so natural)
1-2
Hn.
3-4
Arp
Vln.
solo
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

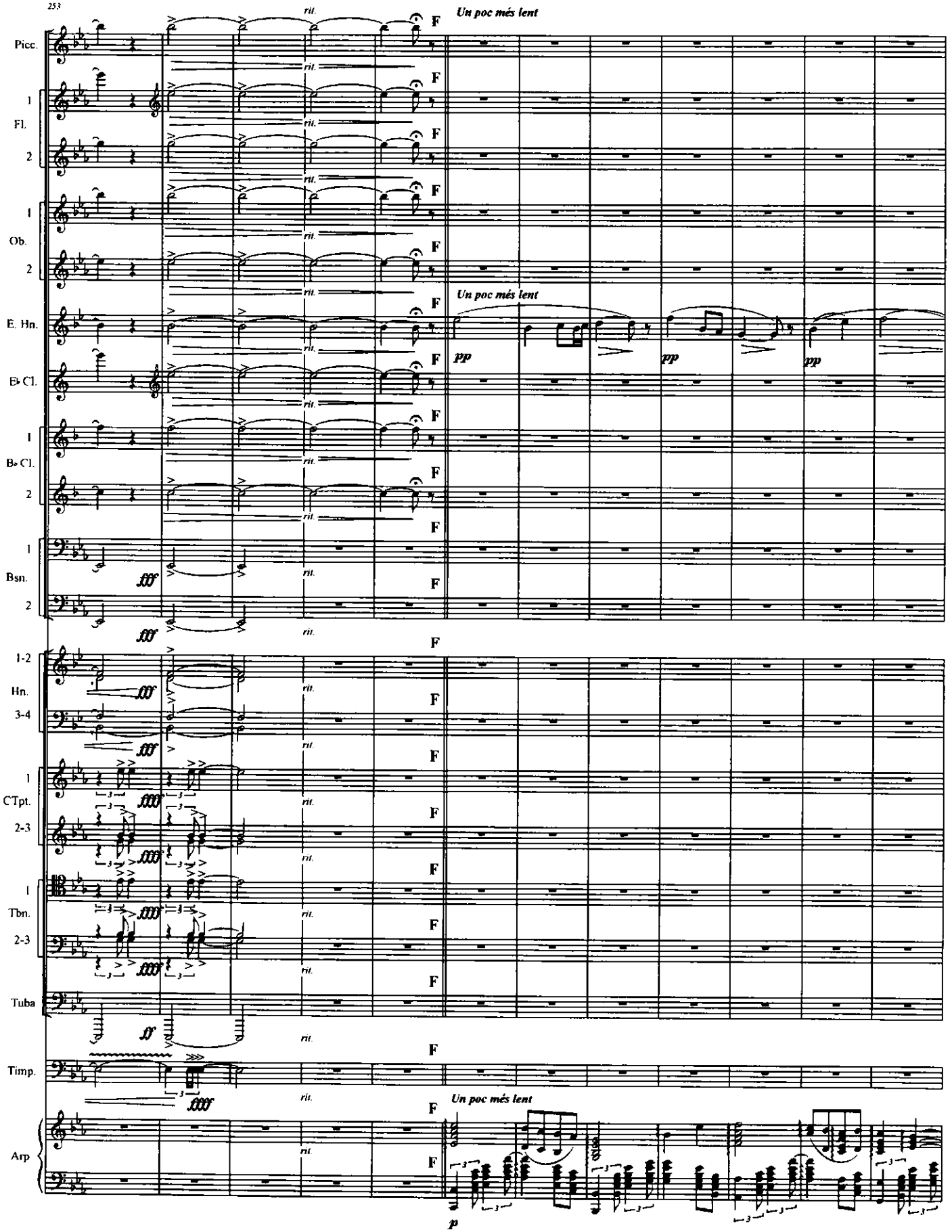
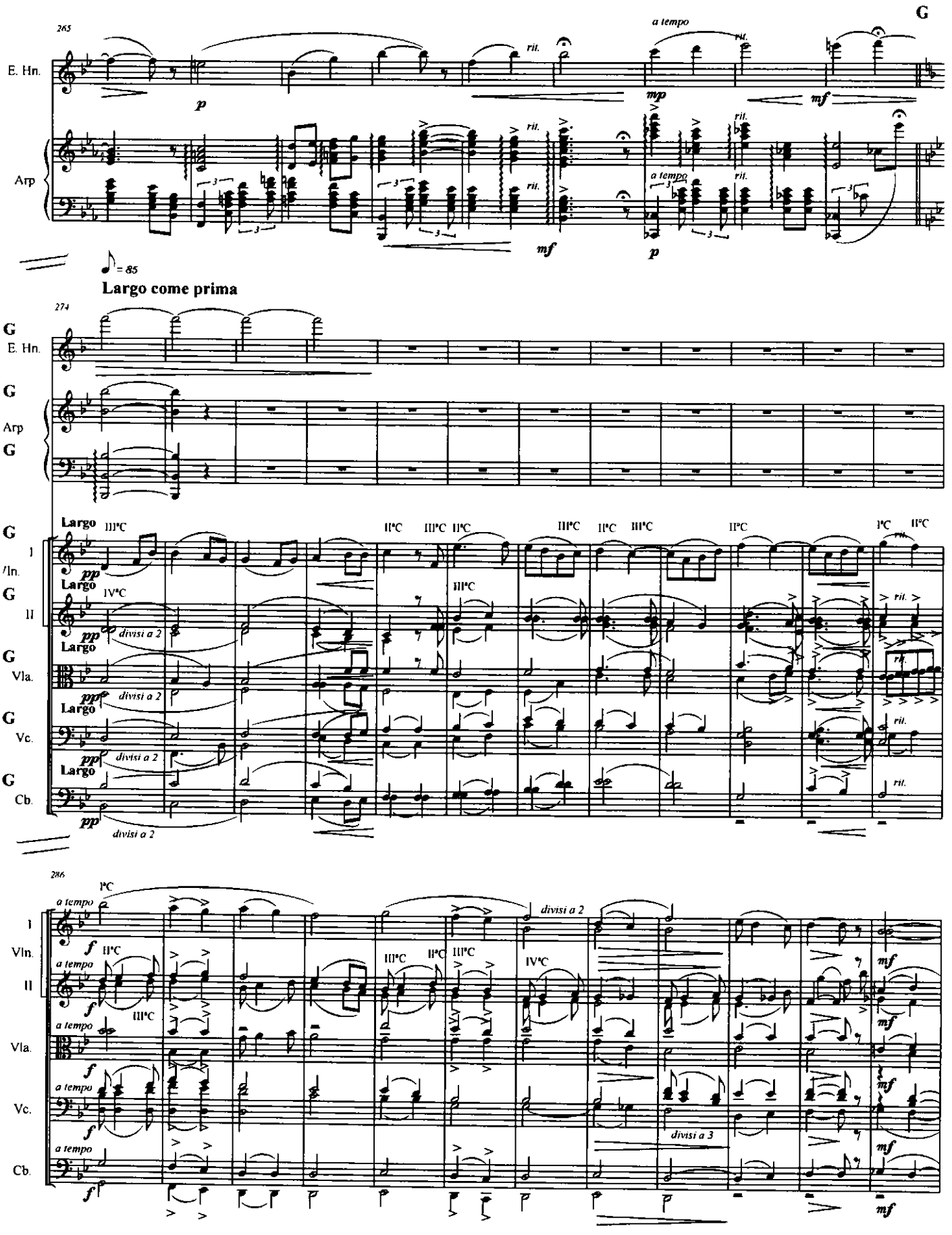
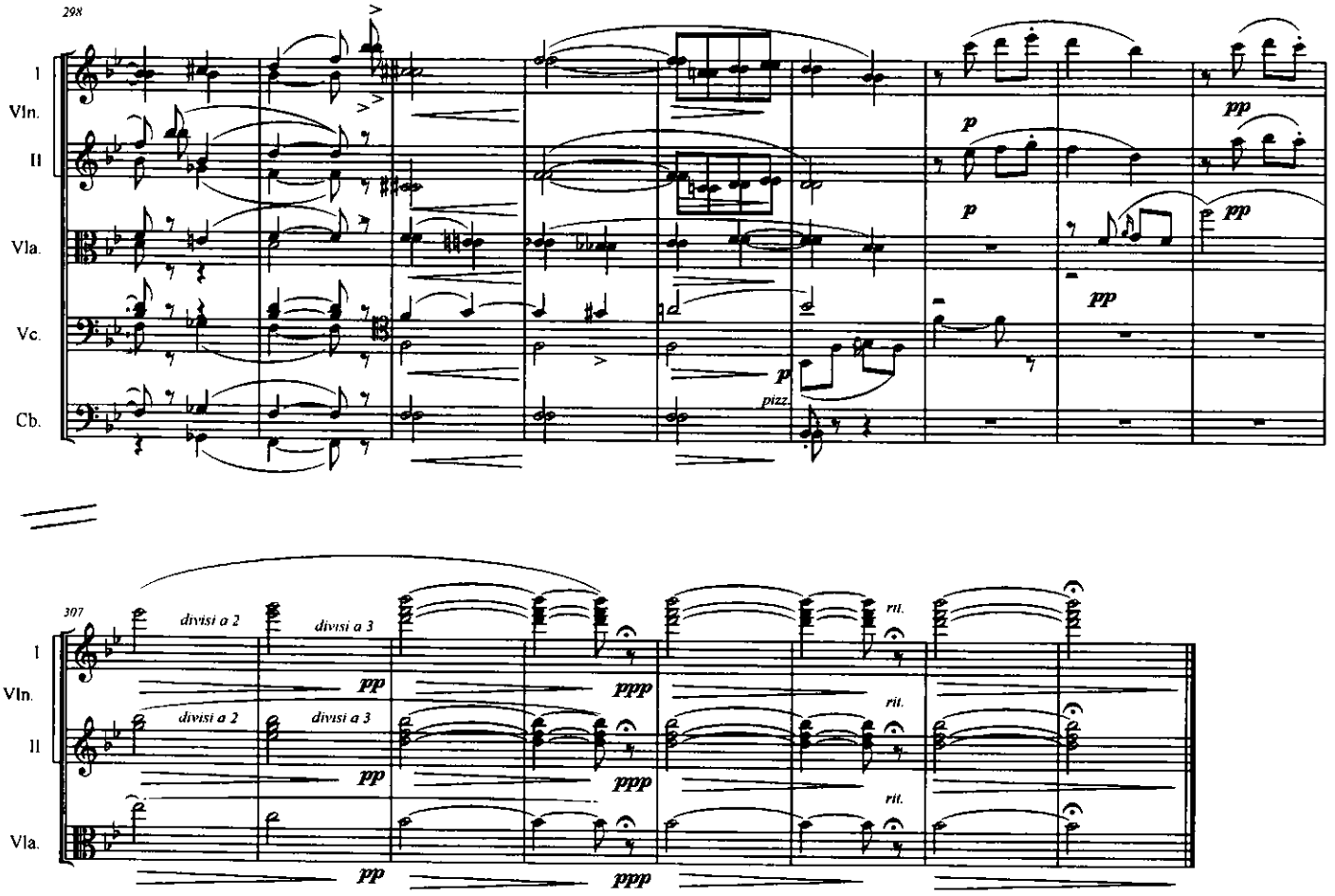

432
rit.
I
Fl.
2
I
3. Cl.
2
1-2
Hn.
3-4
Arp
Vln. solo
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
p
pppp
pp
ppp

N
Grave
433
N
Grave
♩= 50
1-2
Hn.
3-4
CTpt.
I
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
ppp
mp
p
f

453
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
CTpt. 1
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
453
1
Fl.
2
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
CTpt. 1
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Vla.

473
1
Fl.
2
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
CTpt. 1
1
Tbn.
2-3
Tuba
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
rit.
2°
3°
ppp
p
mp

483
O
♩= 120
Allegro come prima
1
Fl.
2
1
Ob.
2
1
B♭ Cl.
2
Hn.
3-4
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mp
ppp
pppp
3°

493
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
Bsn. 1
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

503
1
Fl.
2
Ob. 1
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
Bsn. 1
Hn. 1-2
1
CTpt.
2-3
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mp
f

513
Fl. 1
2
Ob. 1
2
E. Hn.
B♭ Cl.
B♭ Cl. 1
2
Bsn. 1
2
Hn. 1-2
CTpt. 1
p
523
Fl. 1
Ob. 1
2
E. Hn.
B♭ Cl.
B♭ Cl. 1
Bsn. 1
2
Hn. 1-2
mp
P
Vln. I
II
Vla.
Vc.
Cb.

533
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
mp
mf
f
2°
1°
1-2
Hn.
3-4
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
543
Q
CTpt. 1
Timp.
Vln. II

553
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Perc.
Platerets
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

563
R
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Perc.
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
p
mp
f

573
Fl. 1
Ob. 1
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
Hn. 1-2
1
Vln. I
II
Vla.
Vc.
Cb.
583
S
Fl. 1
Ob. 1
1
Bsn.
2
Hn. 1-2
Tbn. 1
1
Vln. I
II
Vla.
Vc.
Cb.

593
Fl. 1
Ob. 1
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
CTpt.
1
1
Tbn.
2-3
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

603
Fl. 1
Ob. 1
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

T
613
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
mf
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
f
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

623
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1
CTpt.
2-3
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

633
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
Eb Cl.
1
Bb Cl.
2
1
Bsn.
2
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

643
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
f
f
f
f
f
f

653
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
ff
f

663
Picc.
Fl. 1
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
B♭ Cl. 1
1
Bsn.
2
Vc.
Cb.
673
Ob. 2
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
Bsn. 2
rit.

© Hereus de Rafael Subirachs i Ricart
© de la còpia digital i de la versió:
Rafael Subirachs i Vila

702
Picc.
1 Fl. 2
1 Ob. 2
E. Hn.
Eb Cl.
1 CTpt. 2-3
1 Tbn. 2-3
Tuba
I Vln. II
Vla.
Vc.
rit.
mf
mp
p
f
pp
ppp

712
♩= 90
Andante
Fl. 1
Ob. 1
2
E♭ Cl.
B♭ Cl. 1
Hn. 1-2
CTpt. 1
2-3
Tbn. 1
2-3
Tuba
Vln. I
II
Vla.
Vc.
Cb.

722
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
1
B♭ Cl.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp

742
Picc.
Fl. 1
Ob. 1
E. Hn.
B♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
Bsn.
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz amb el dit i
aguantant la corda prima
pizz amb el dit (del do)
de la mà dreta
pizz amb el dit (del mi)
de la mà dreta
pizz amb el dit (del mi)
de la mà dreta
pizz amb el dit (del do)
de la mà dreta

Picc.
Ob
1
E. Hn.
B♭ Cl.
1
B♭ Cl
2
1
Bsn.
2
Hn
3-4
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn
2
Hn.
3-4
CODA
Allegro come prima
1
Fl.
2
1
Ob.
2
Hn
1-2
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

789
menys ràpid i ritardando fins al final.
1
Fl.
2
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
1-2
CTpt.
Tbn.
2-3
Tuba
Vln.
II
pp
mf
p
Pizz.
ppp
799
800
rit.
f
ff
pppp
Timp.

Simfonia en Fa menor / Rafael Subirachs

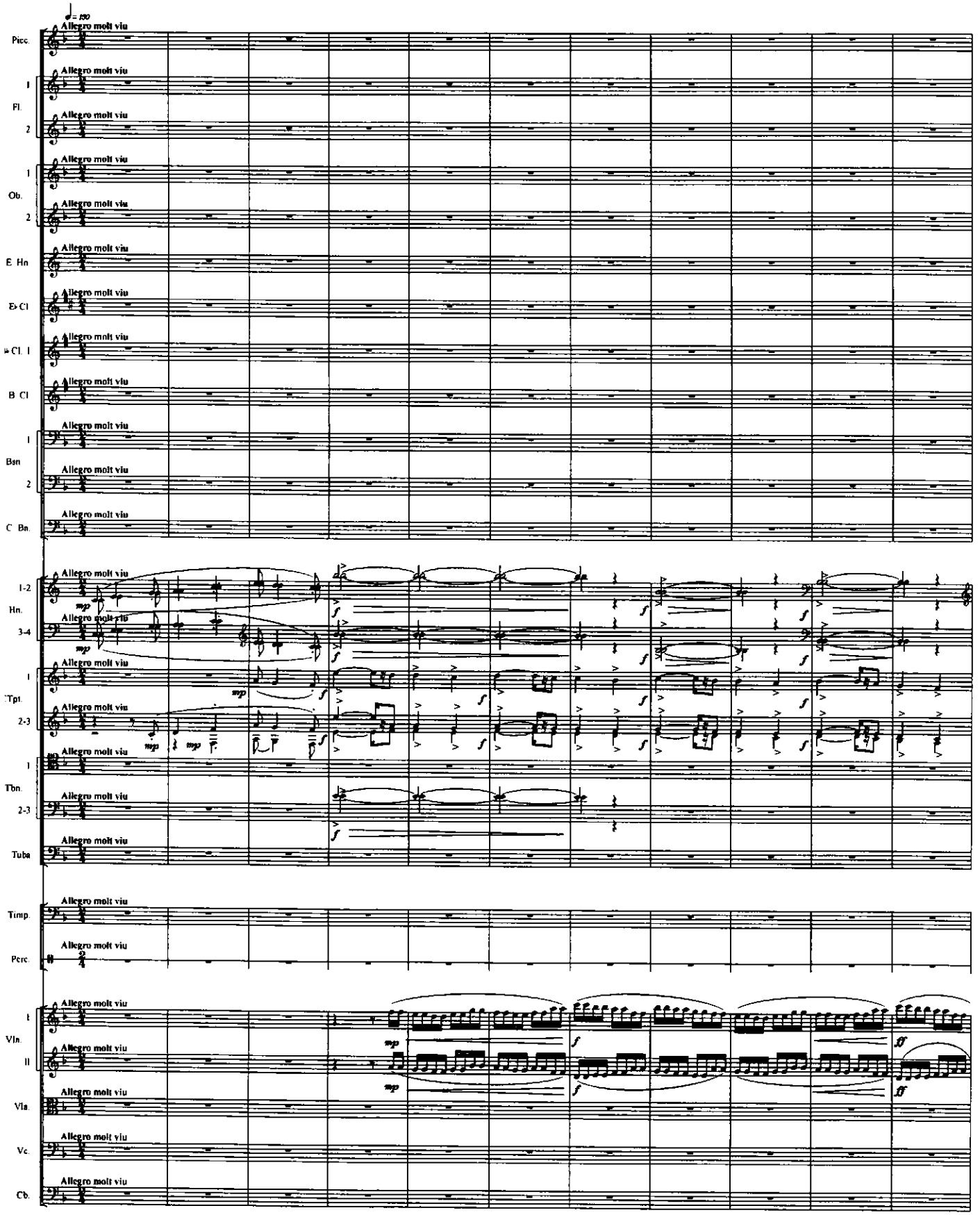
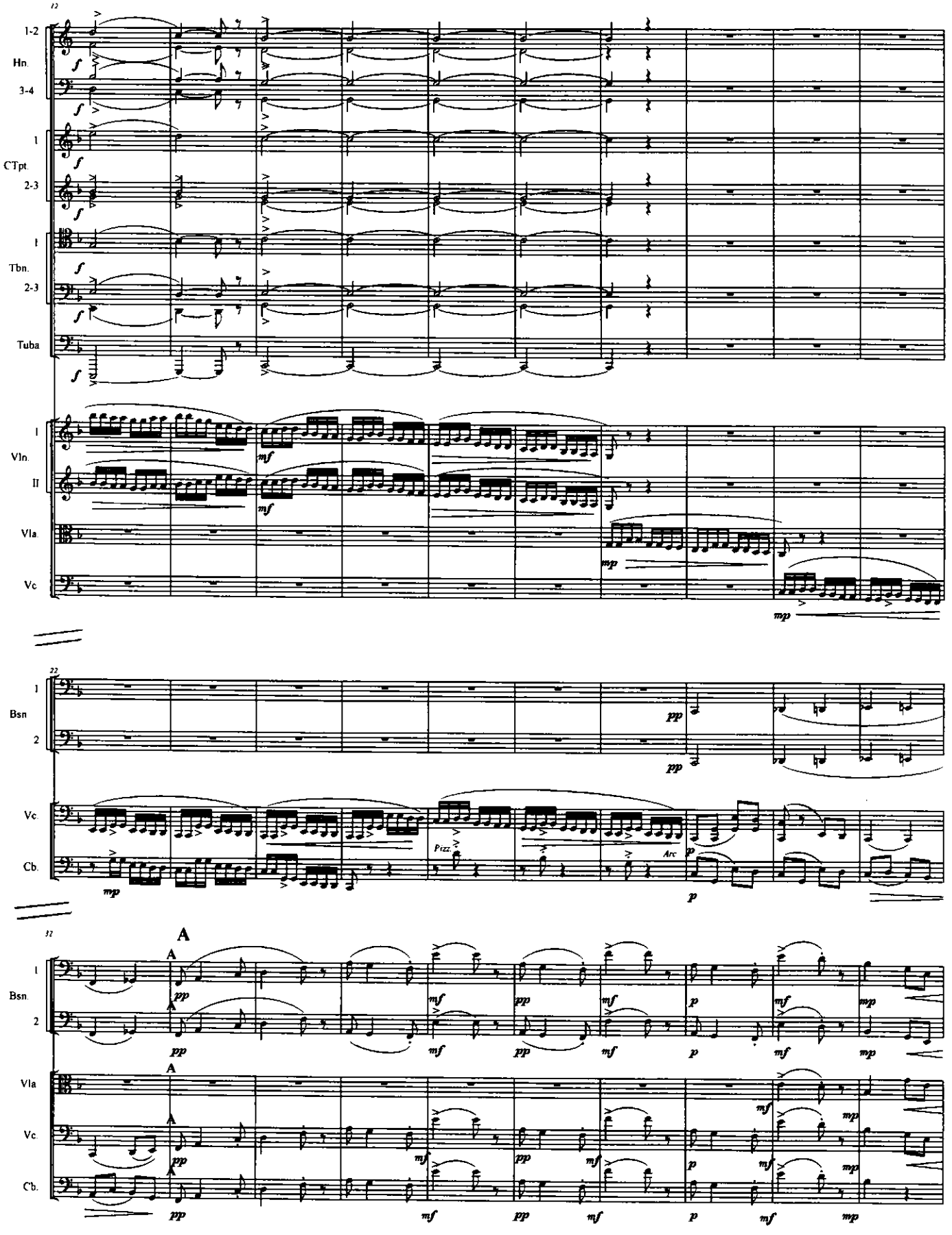
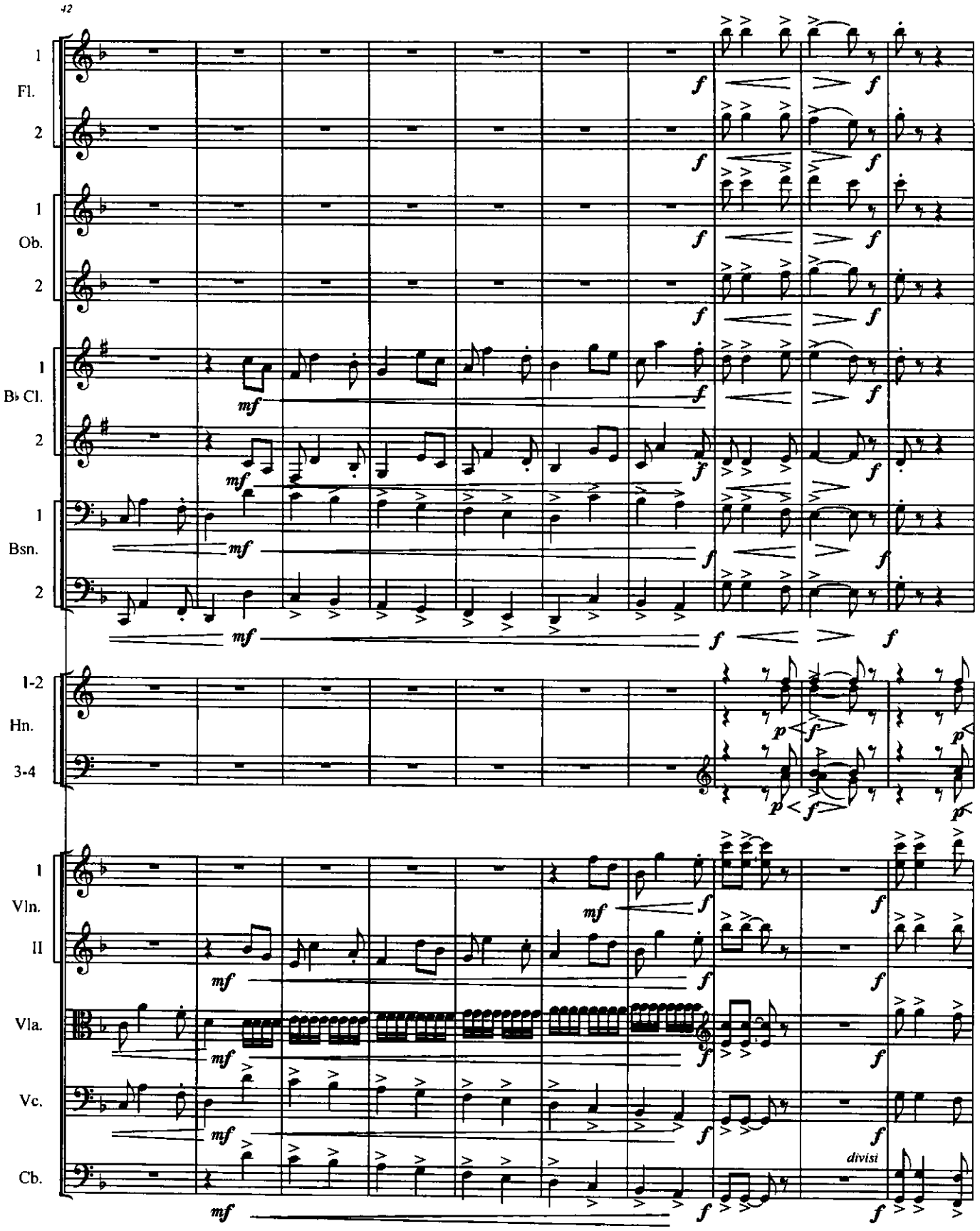
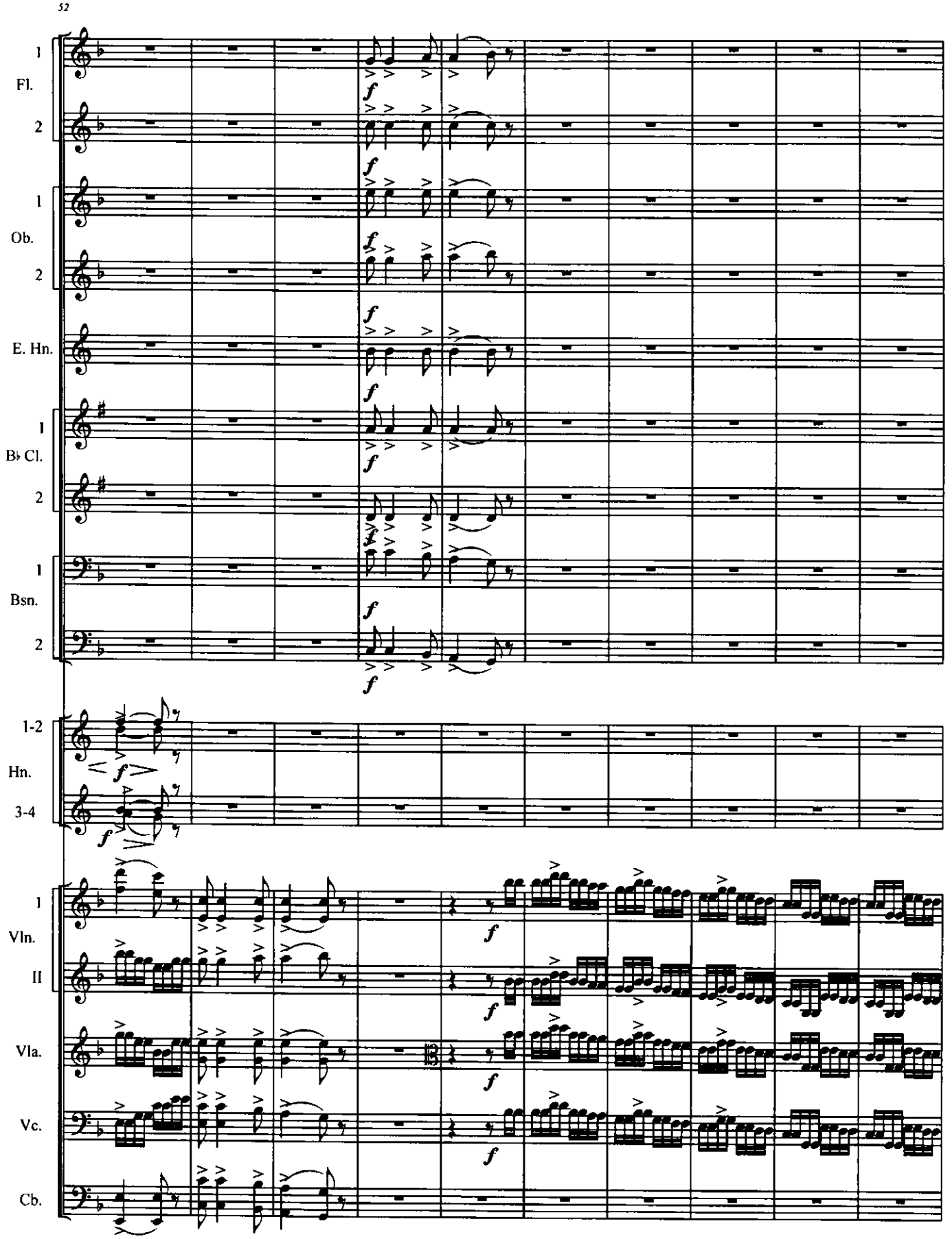
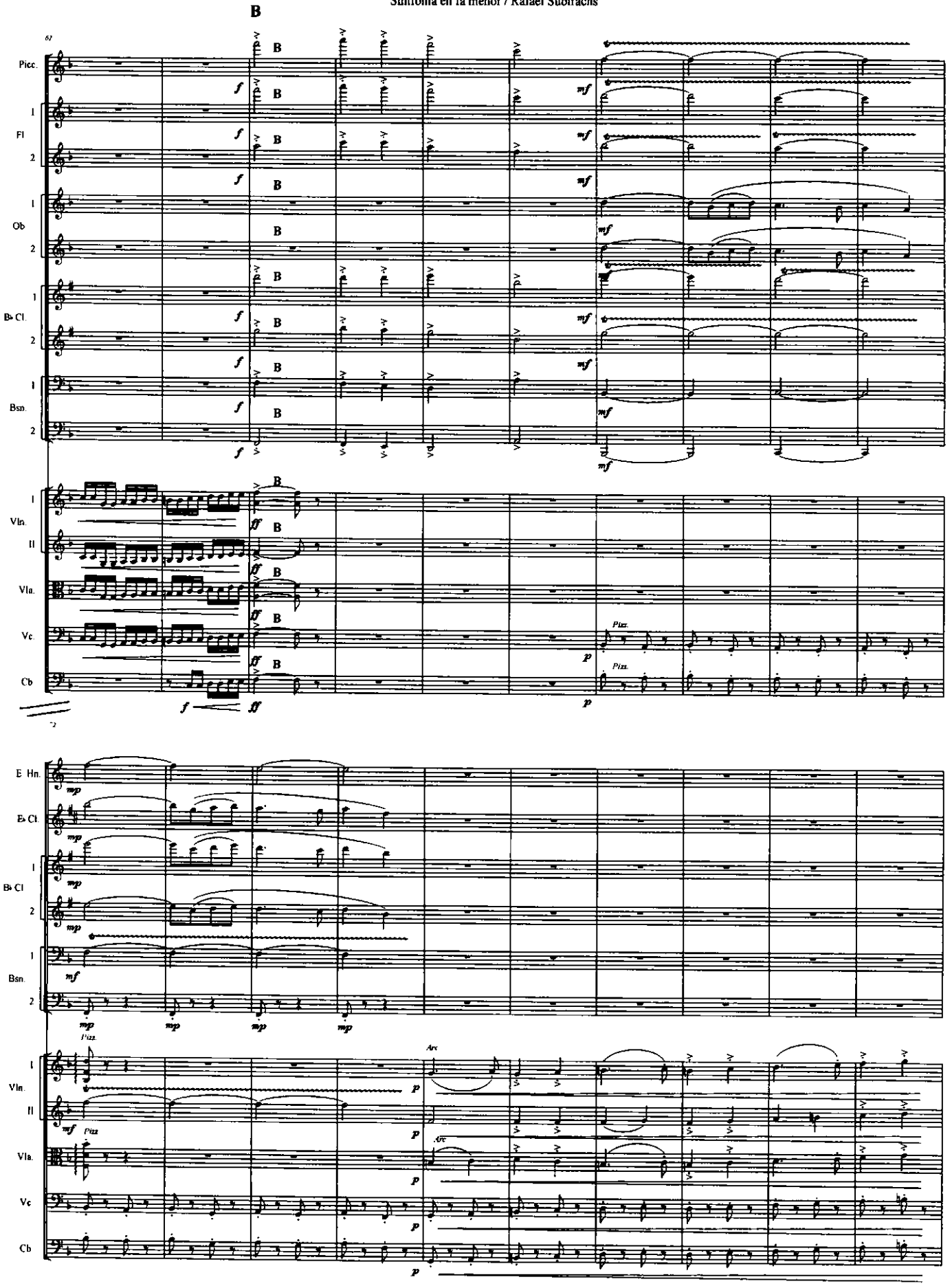
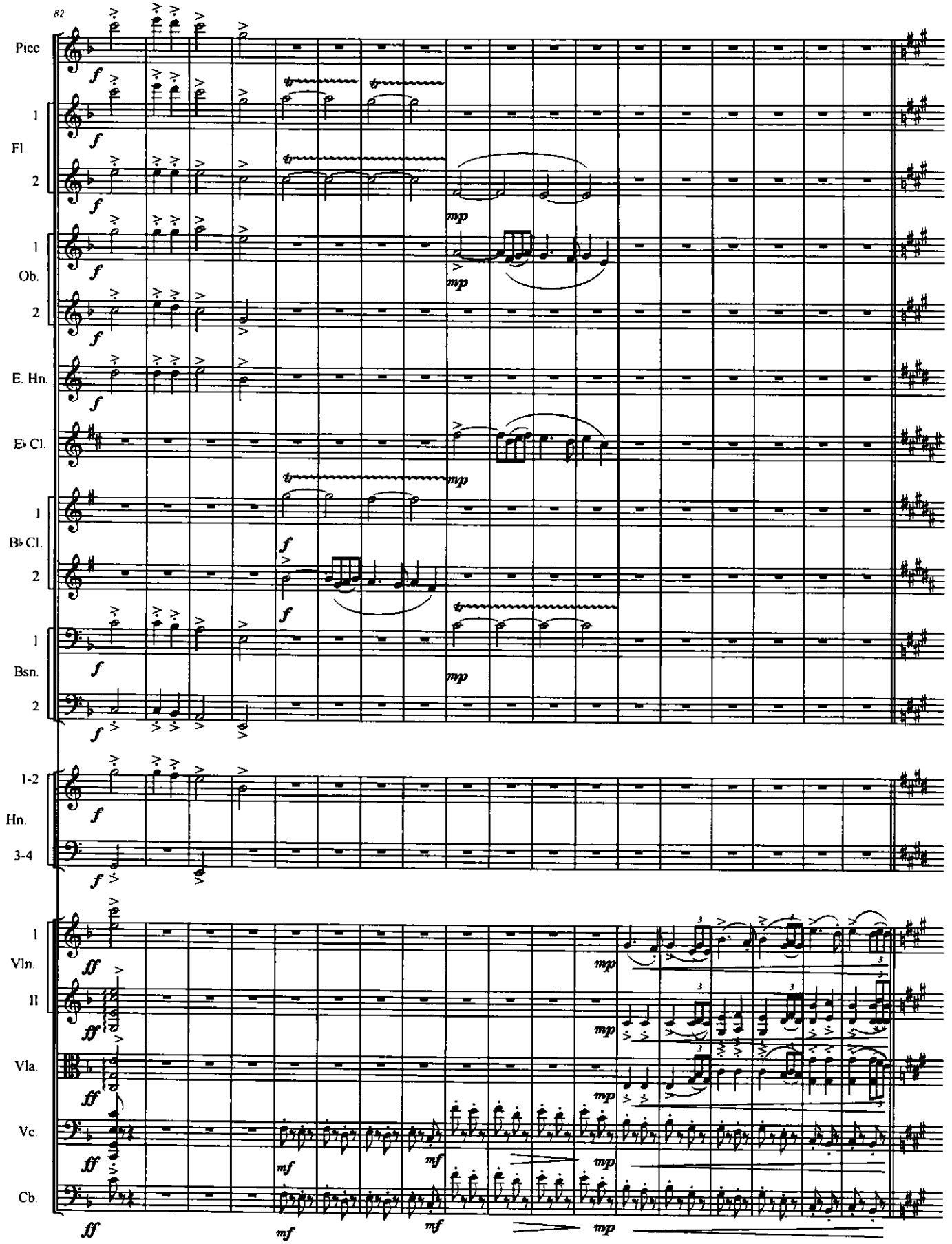
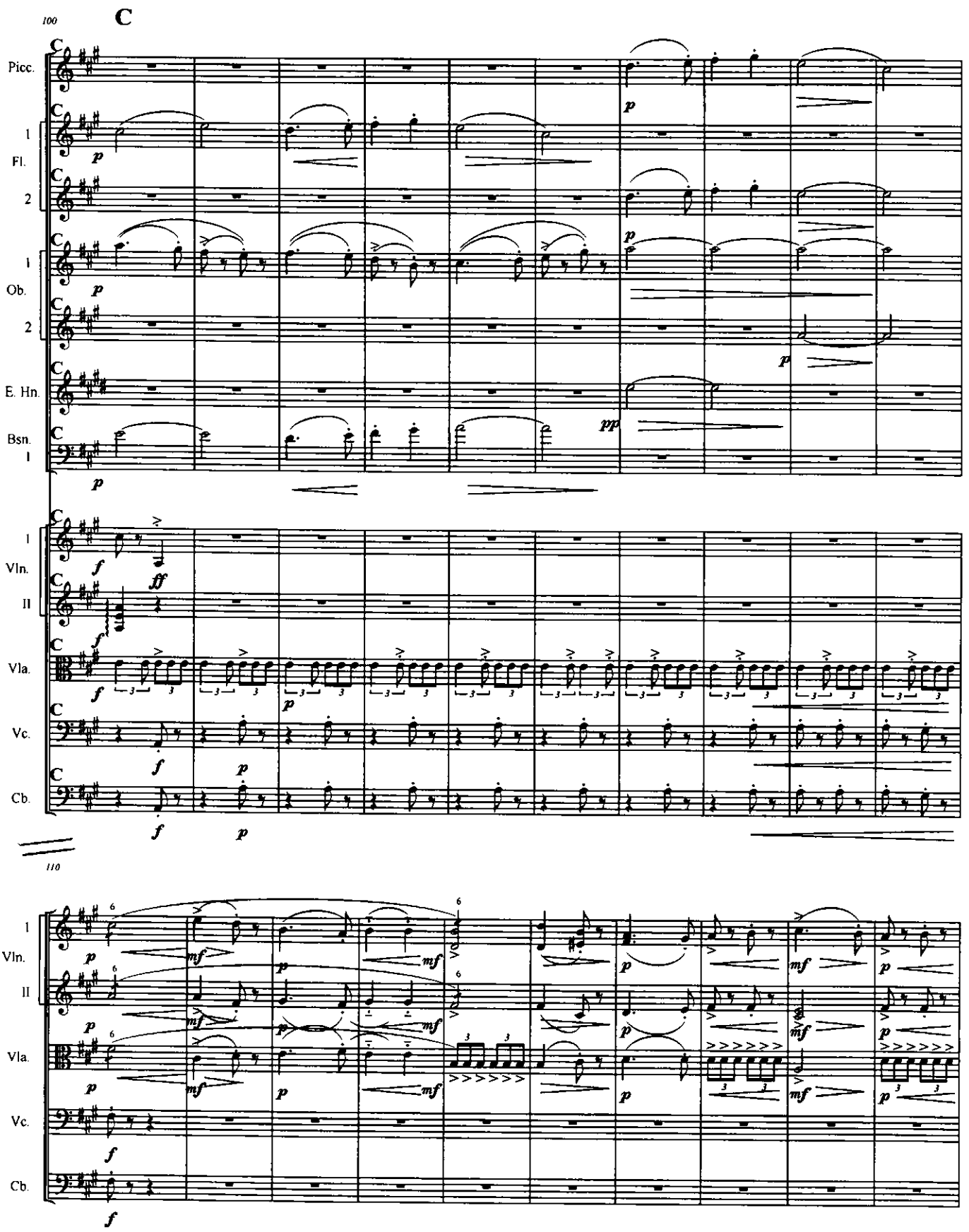
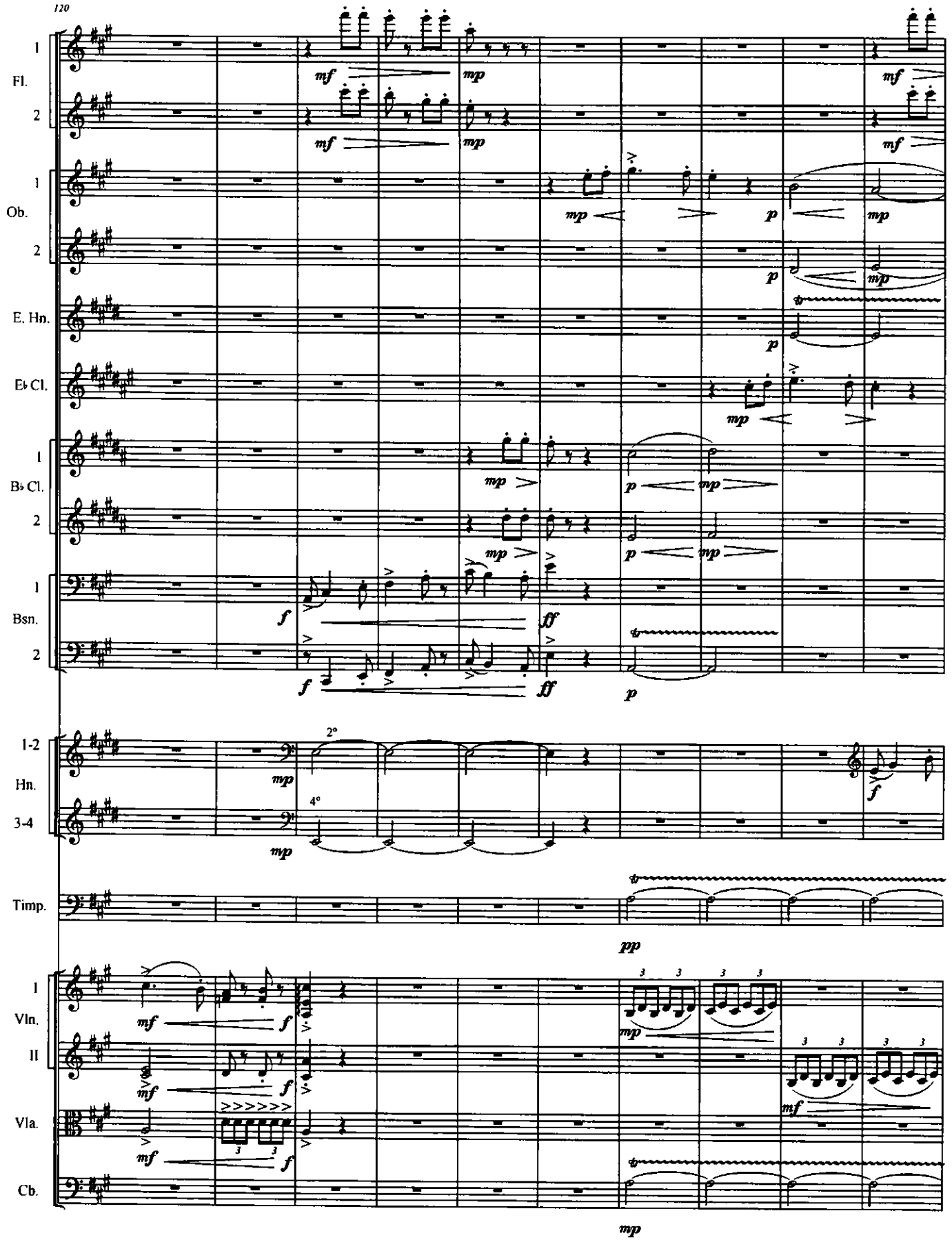
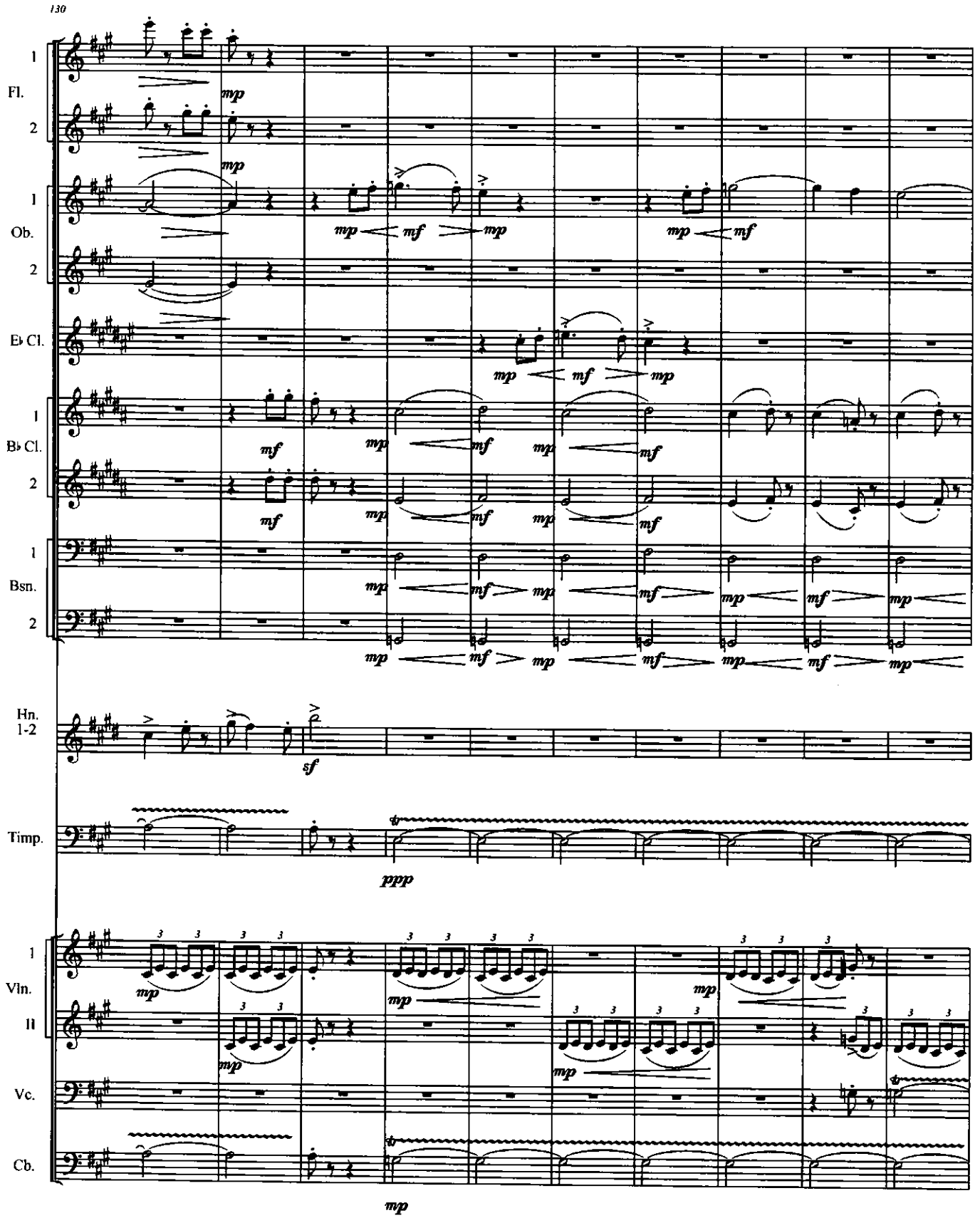
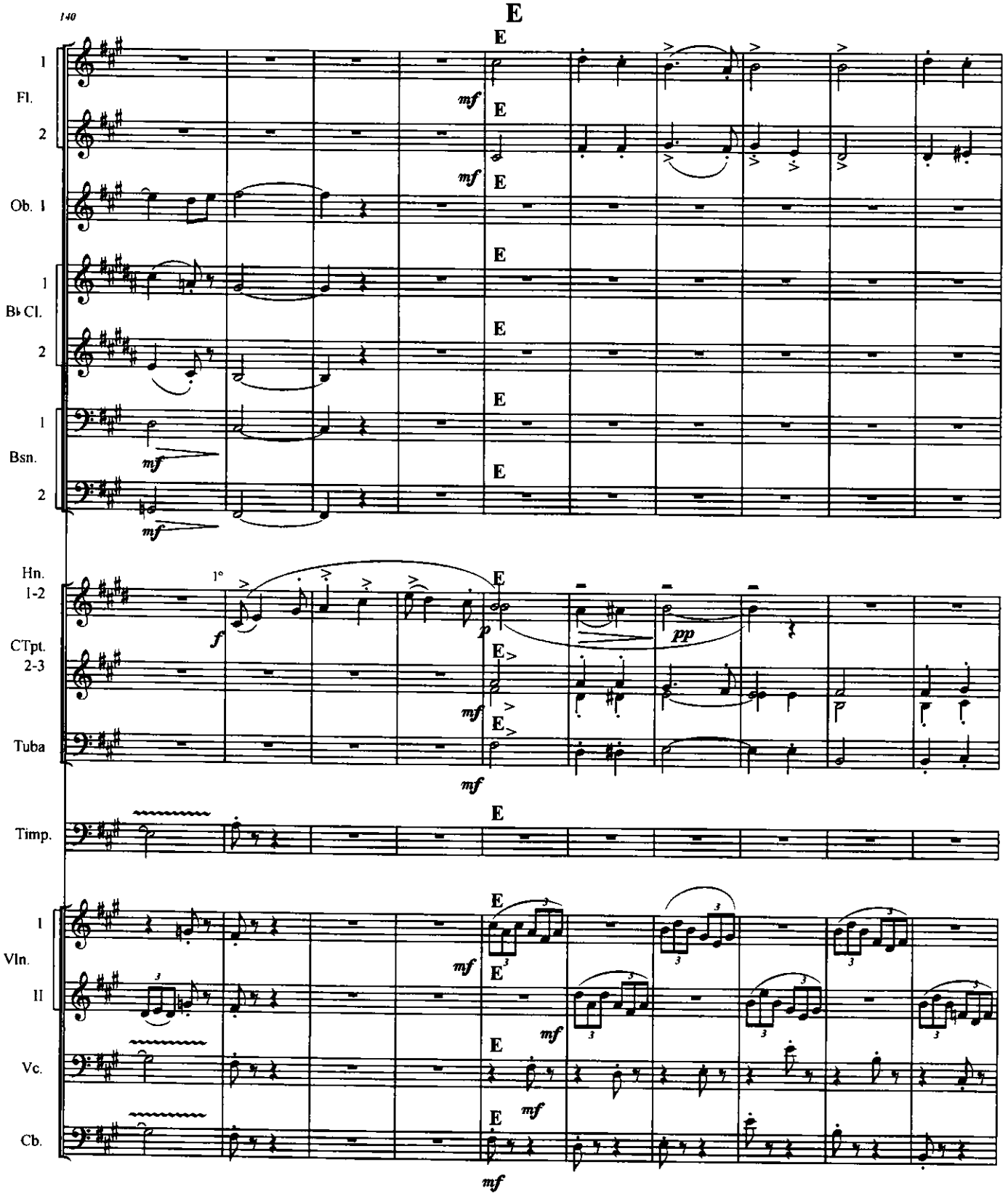
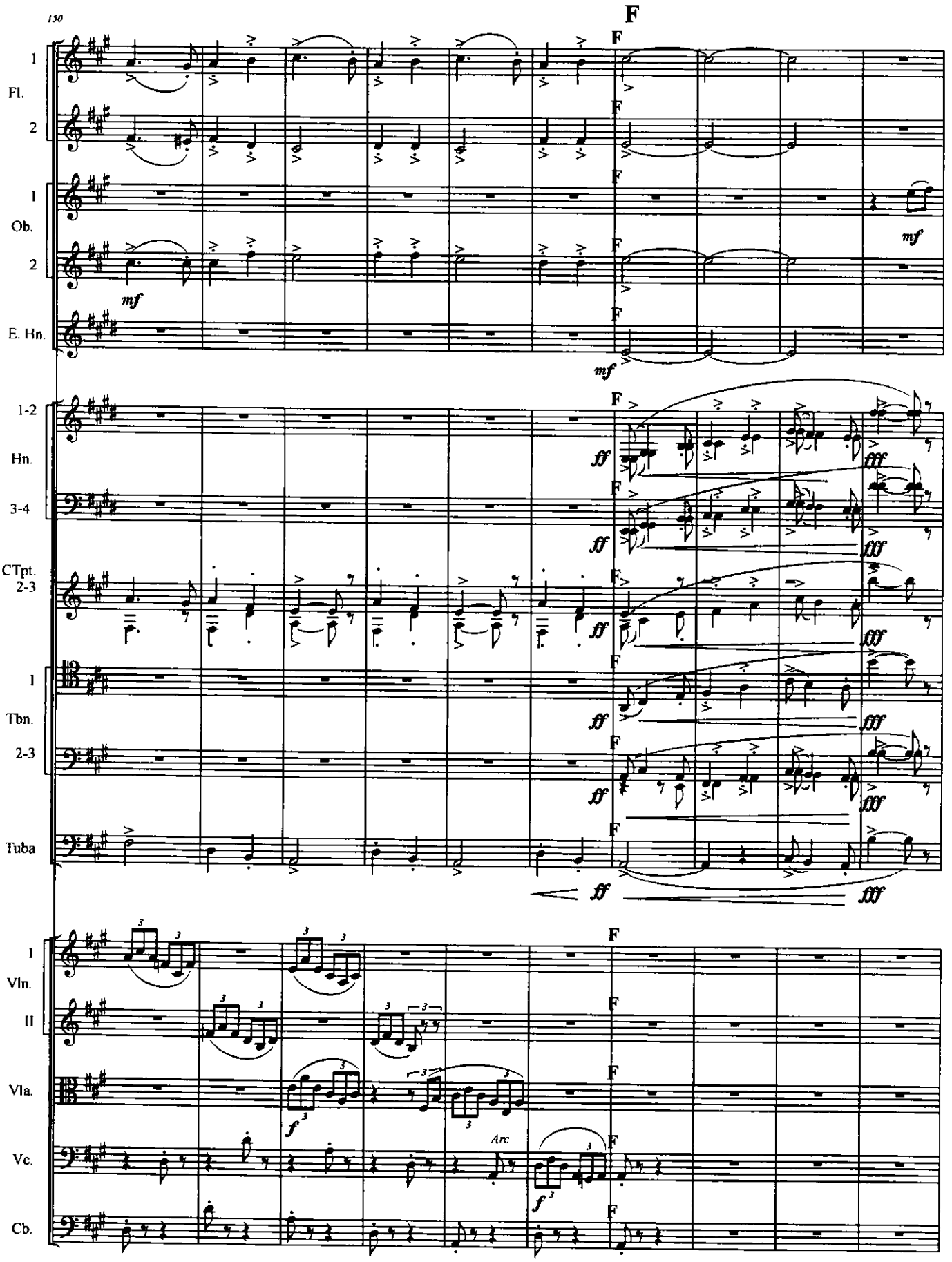
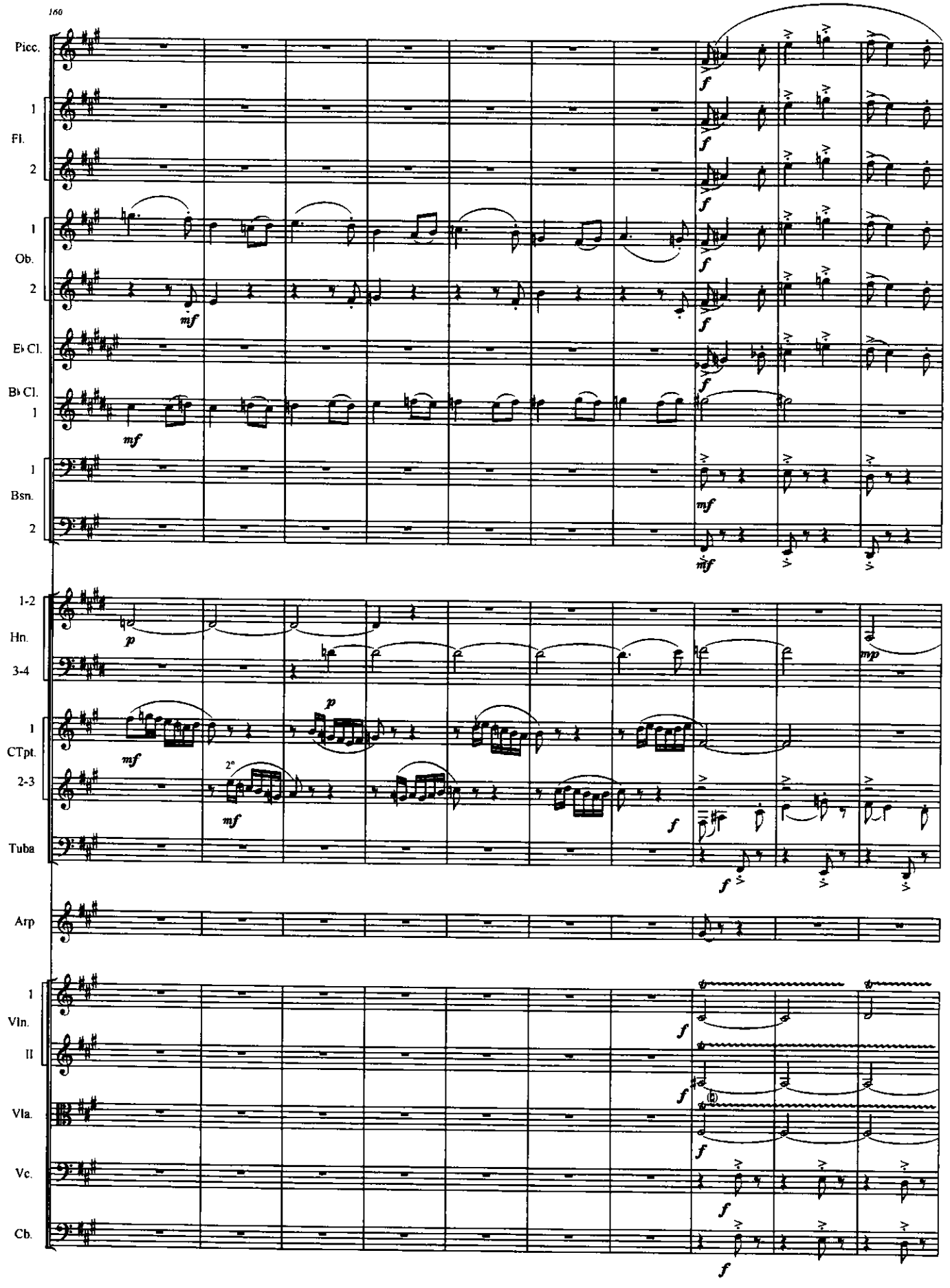
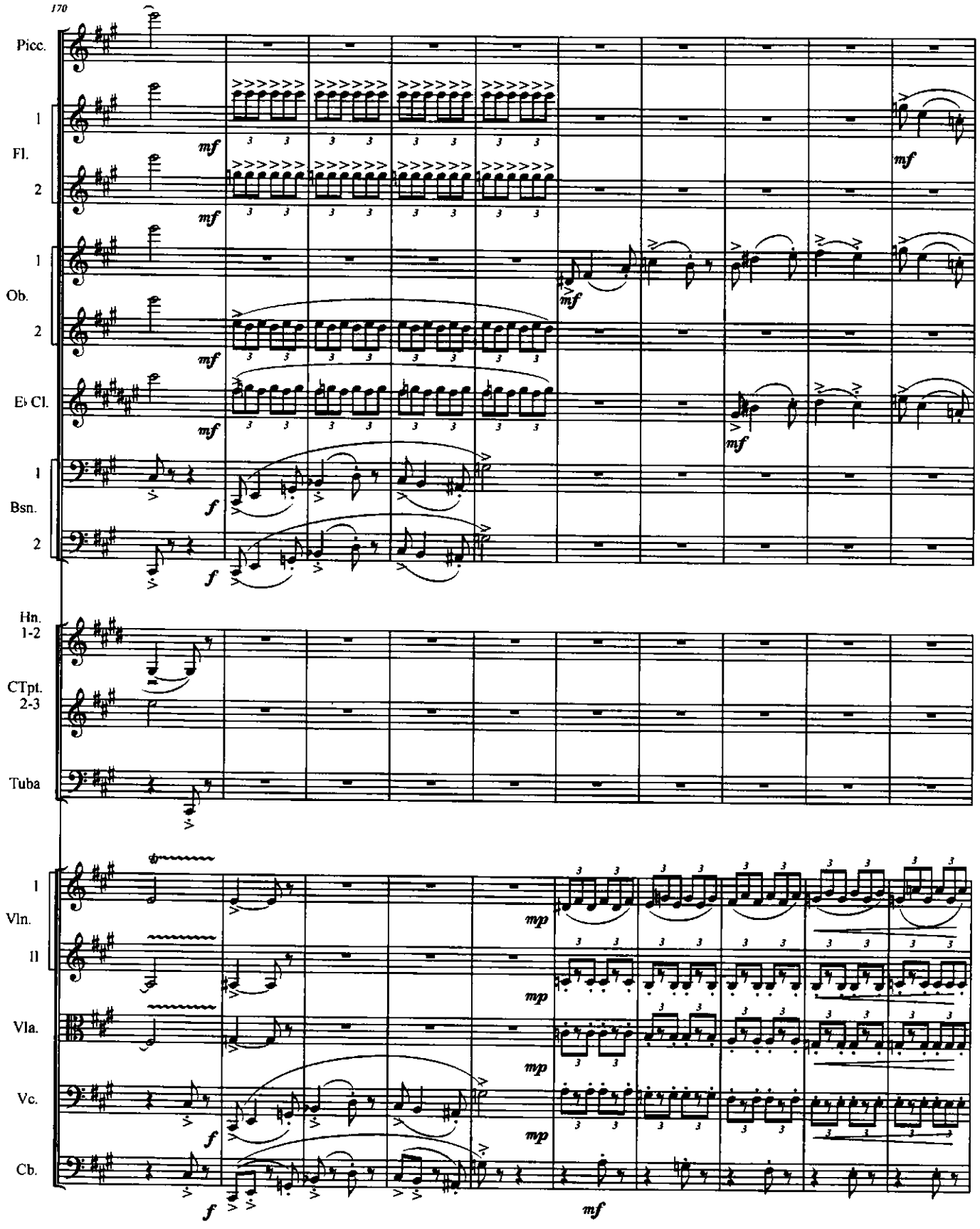
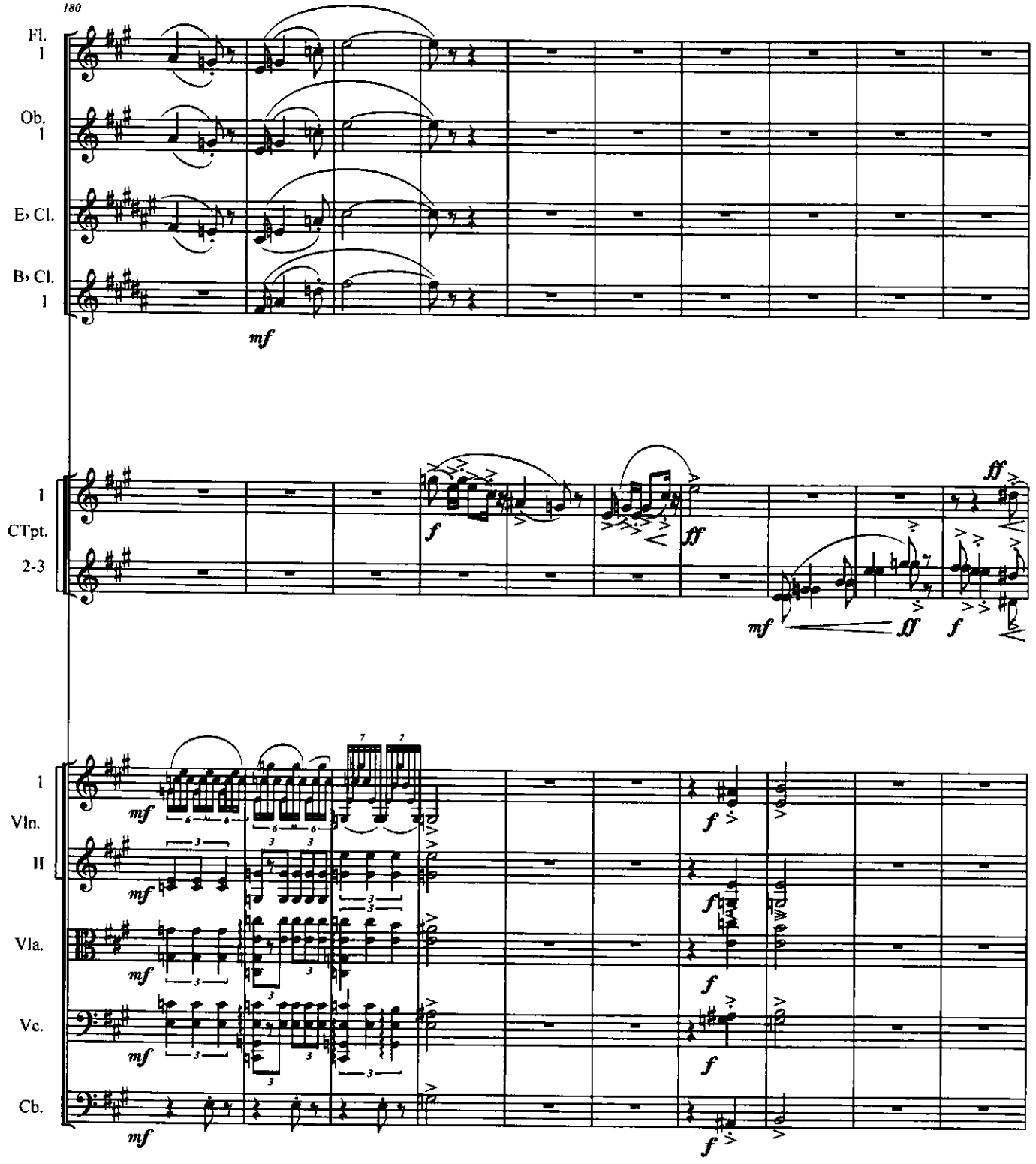
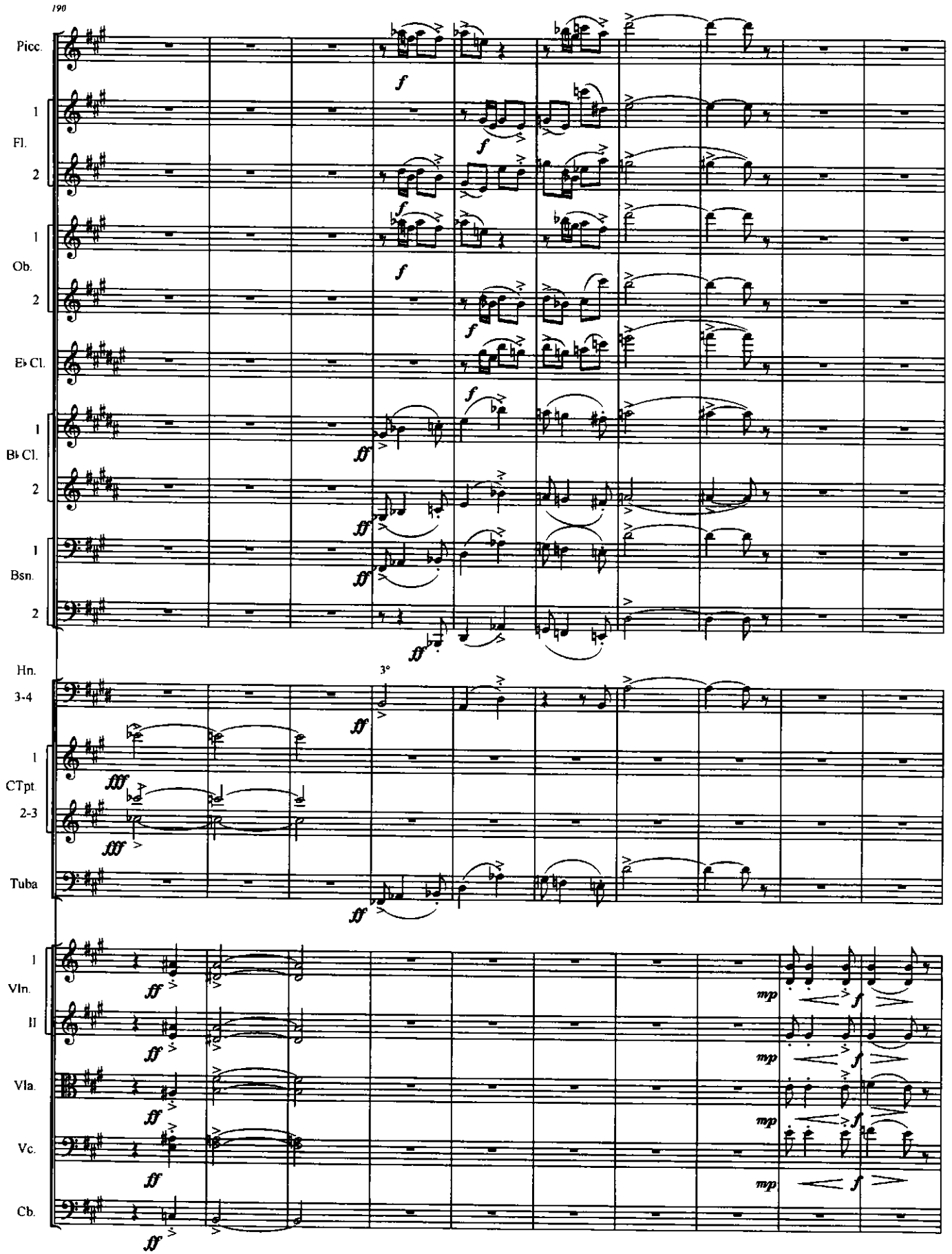
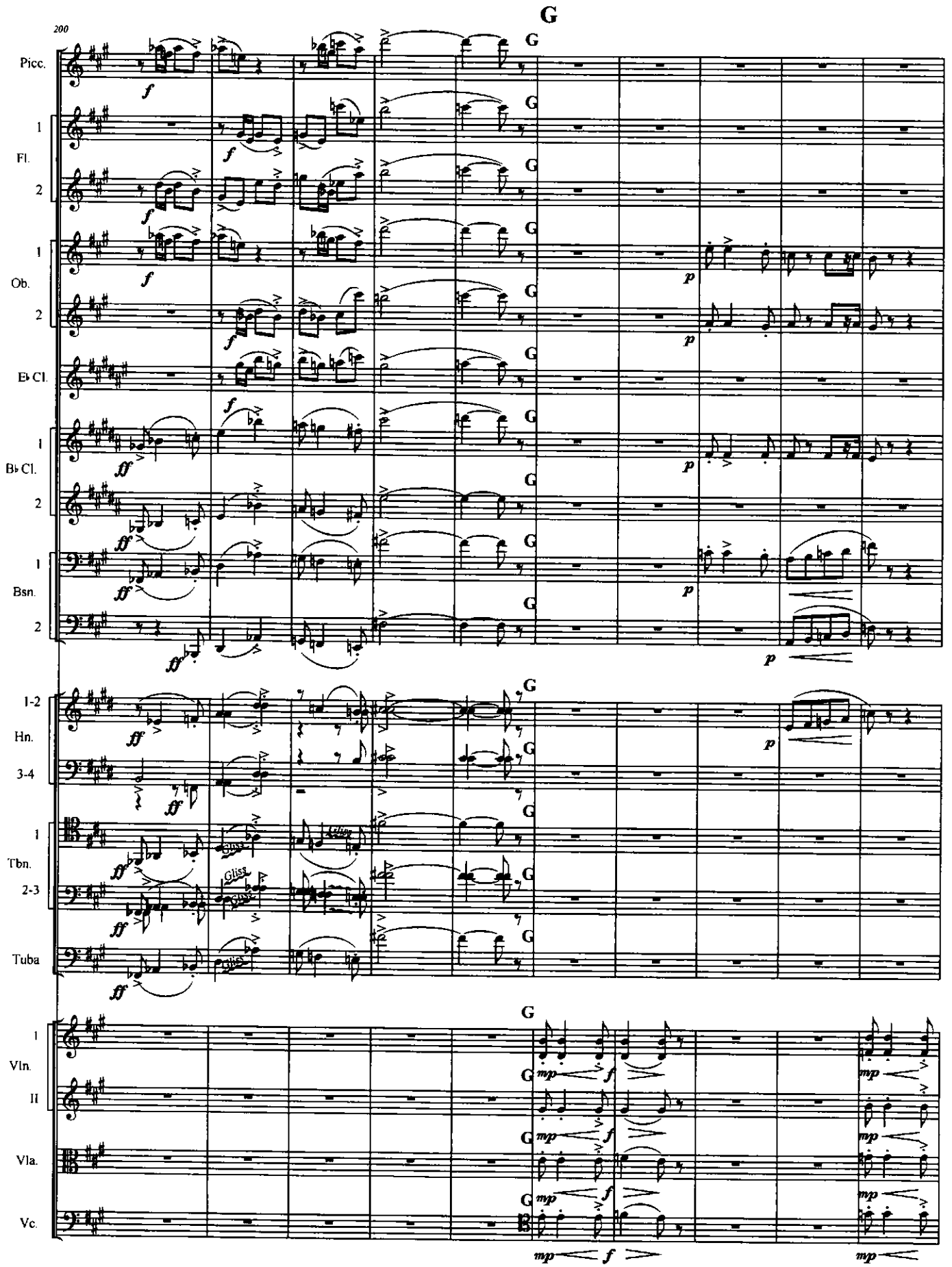
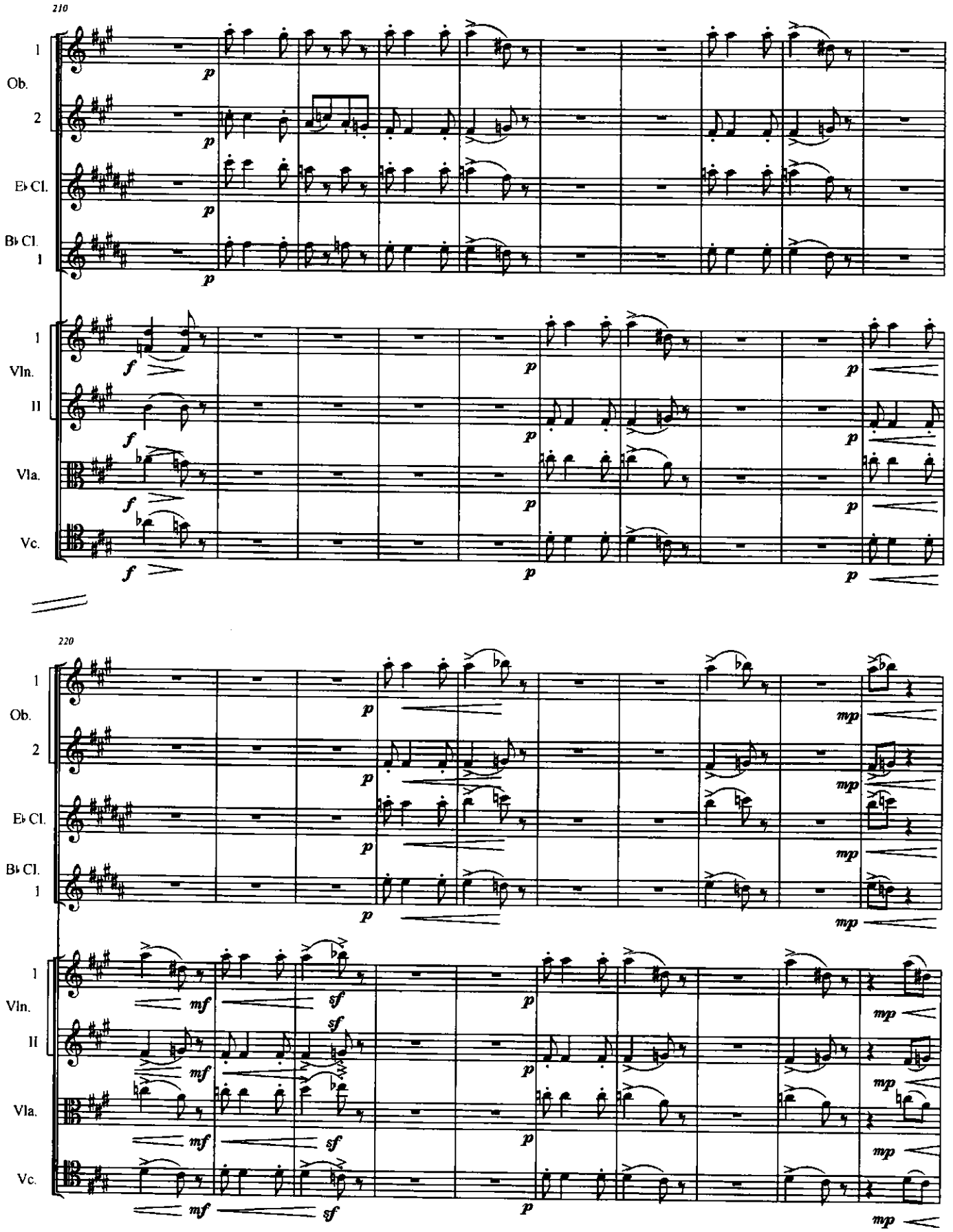
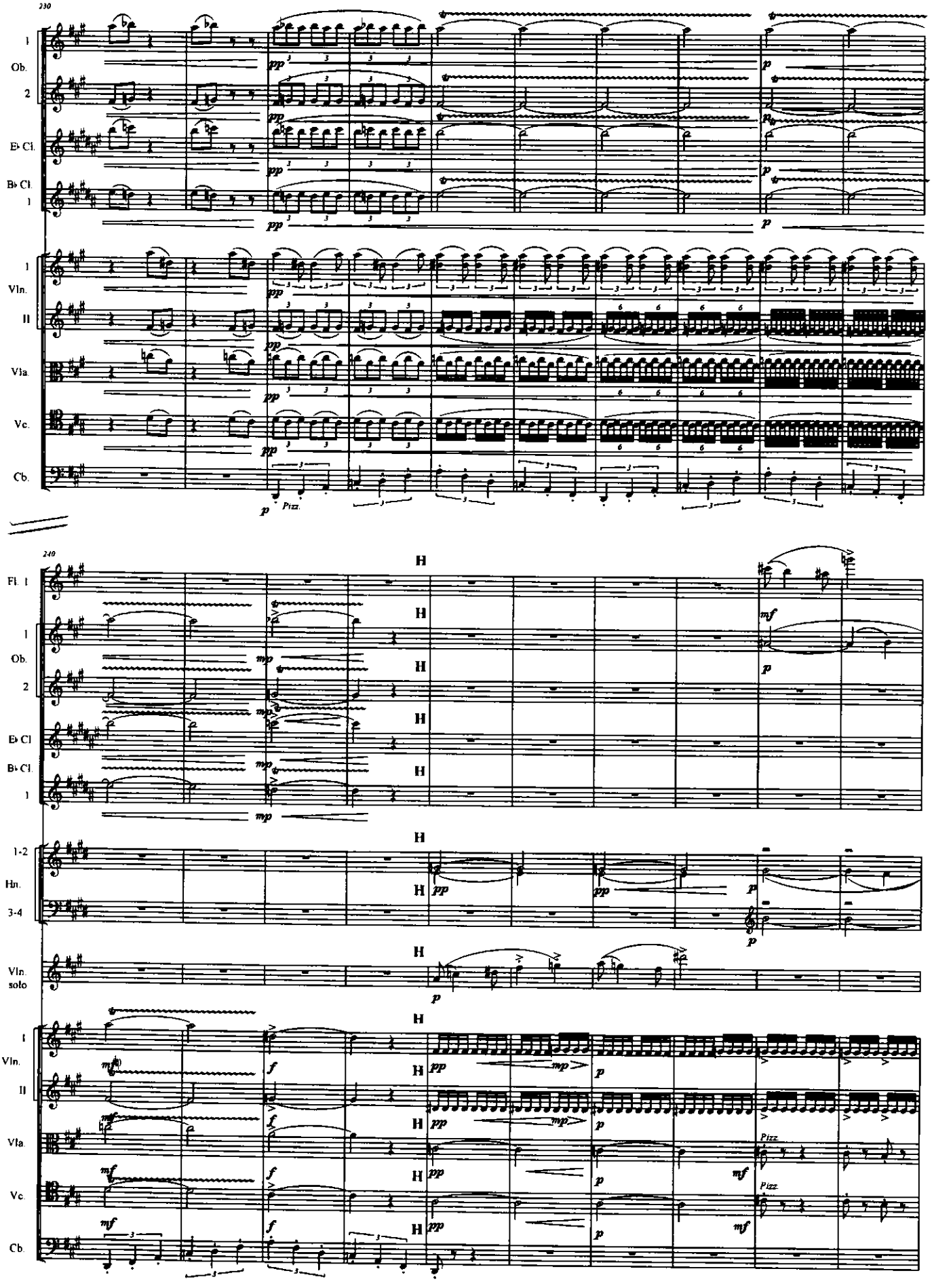
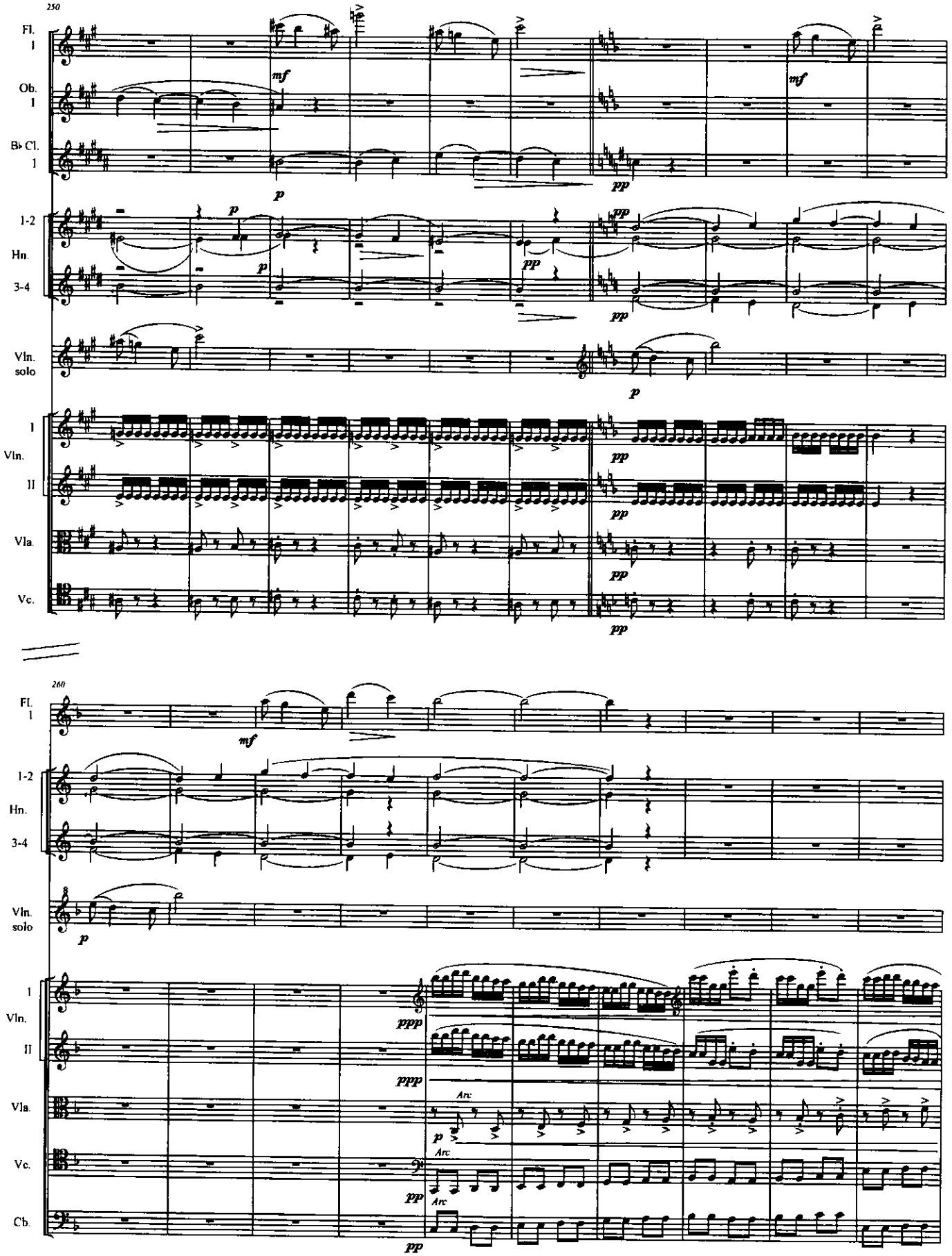
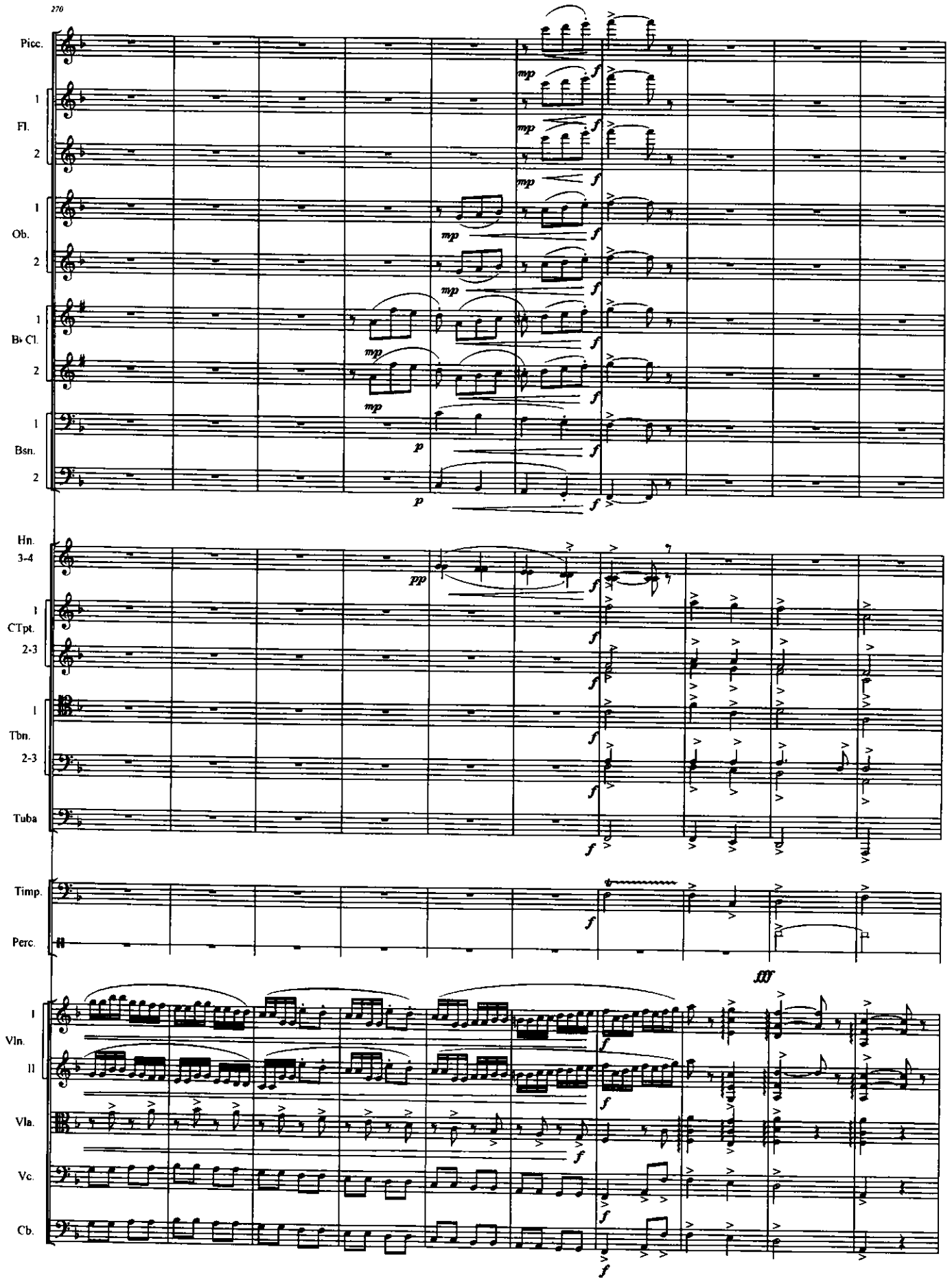
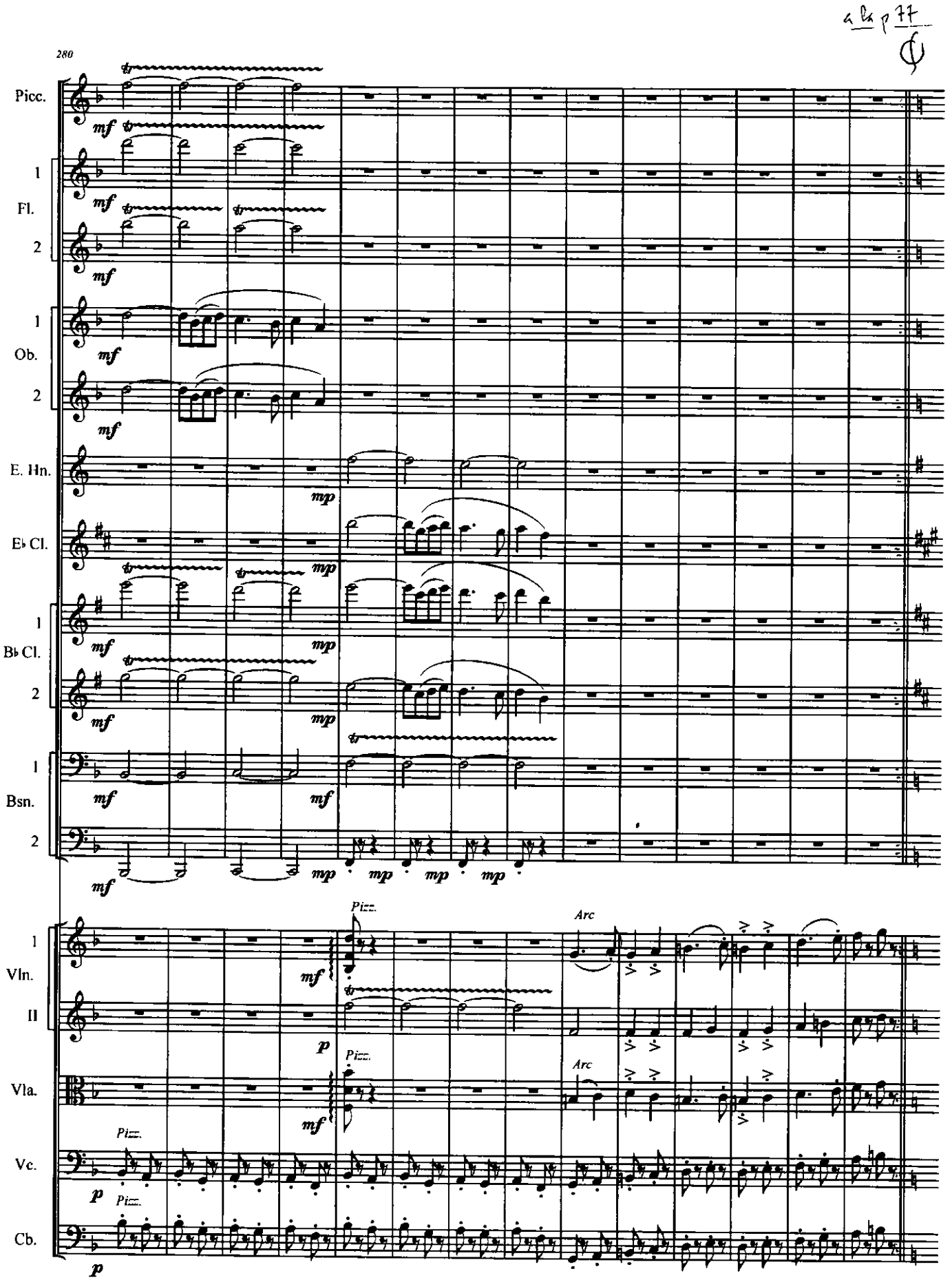
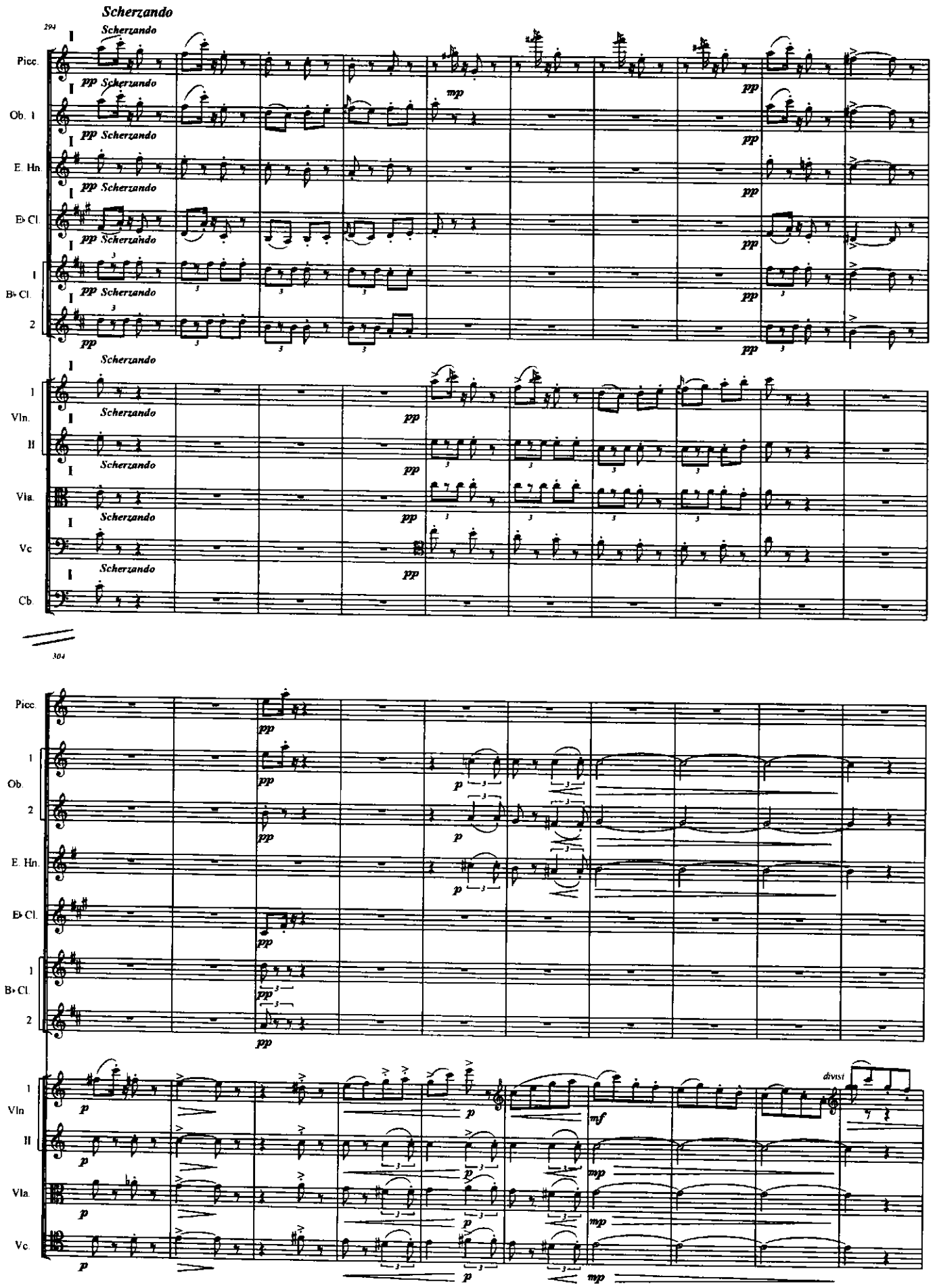
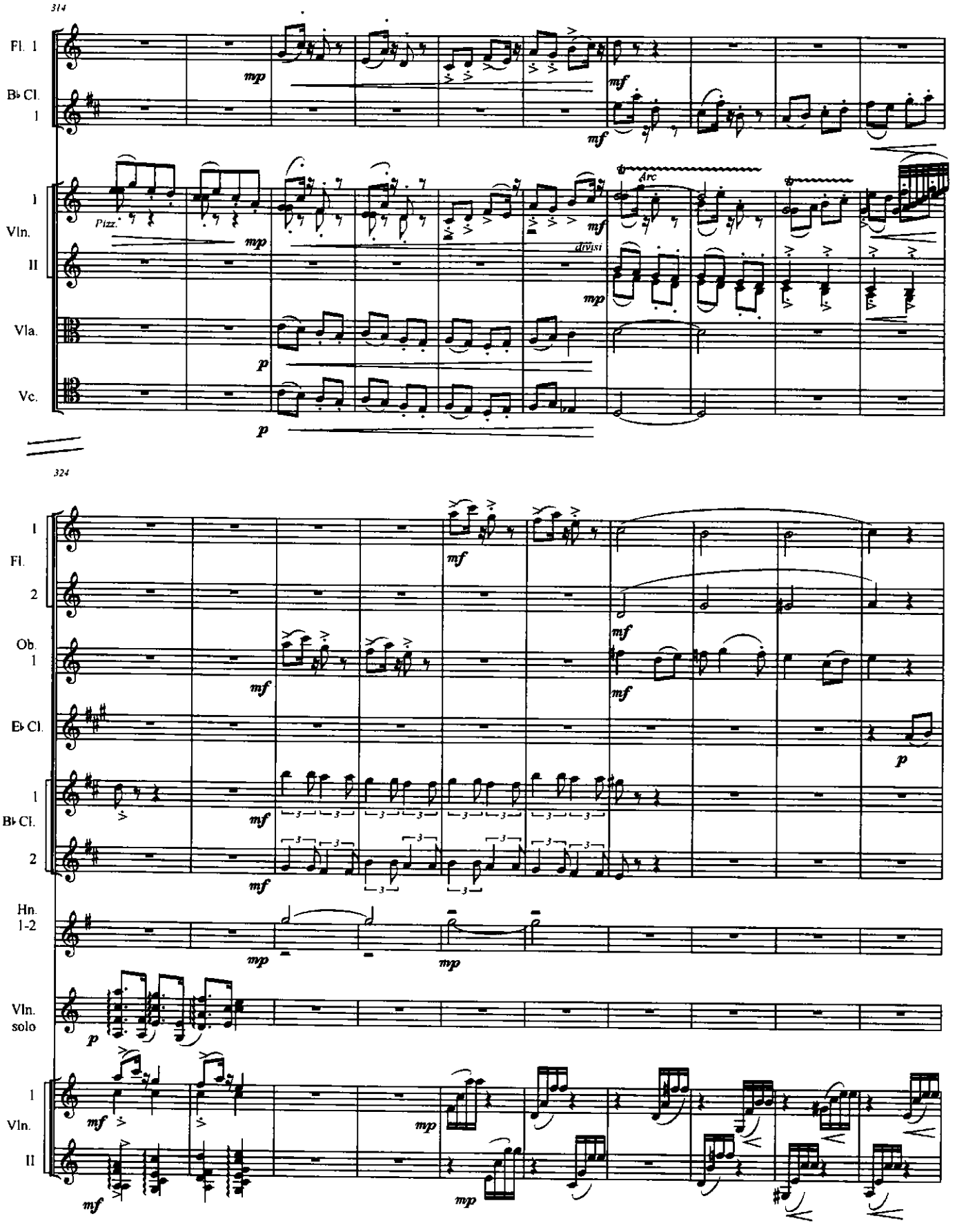
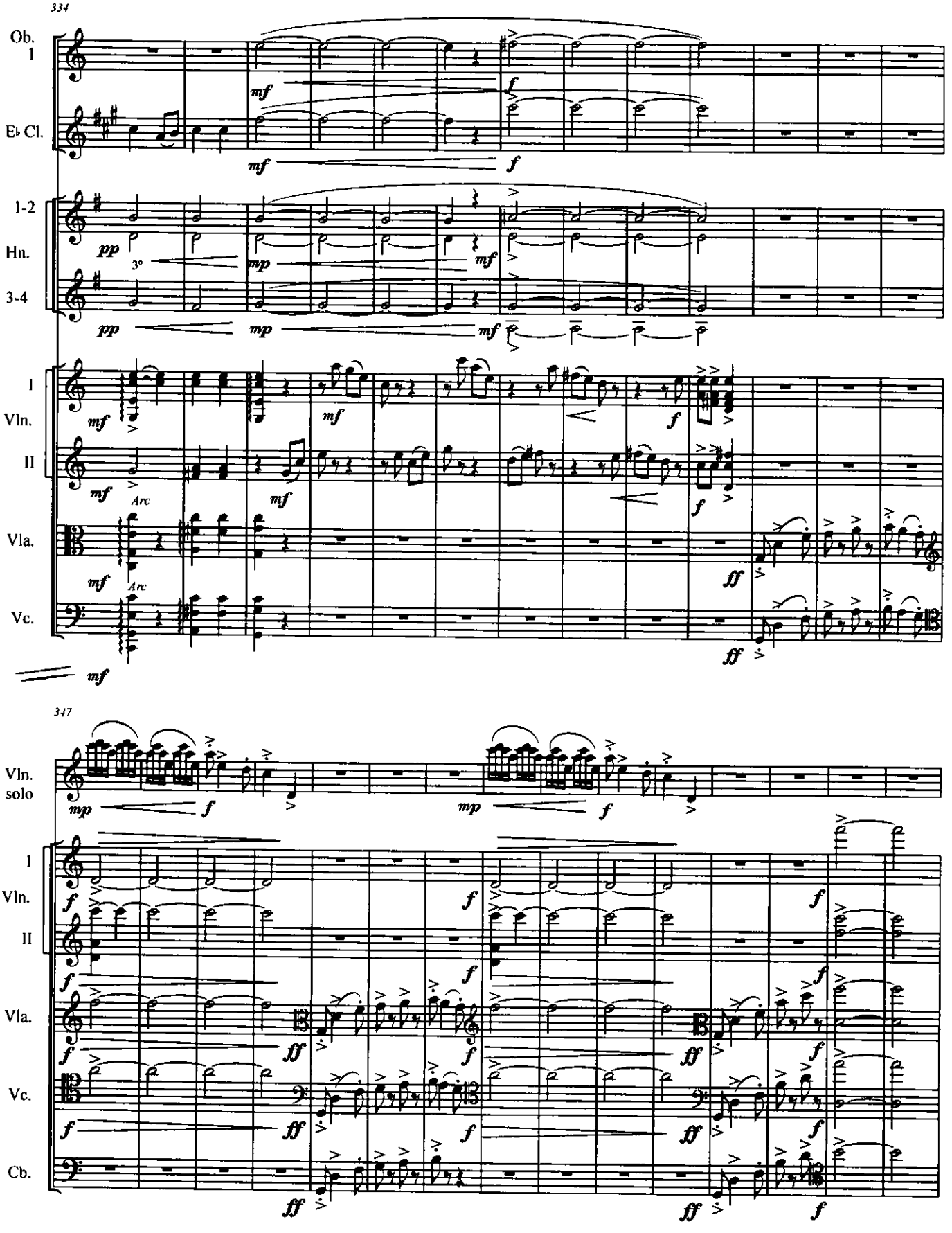
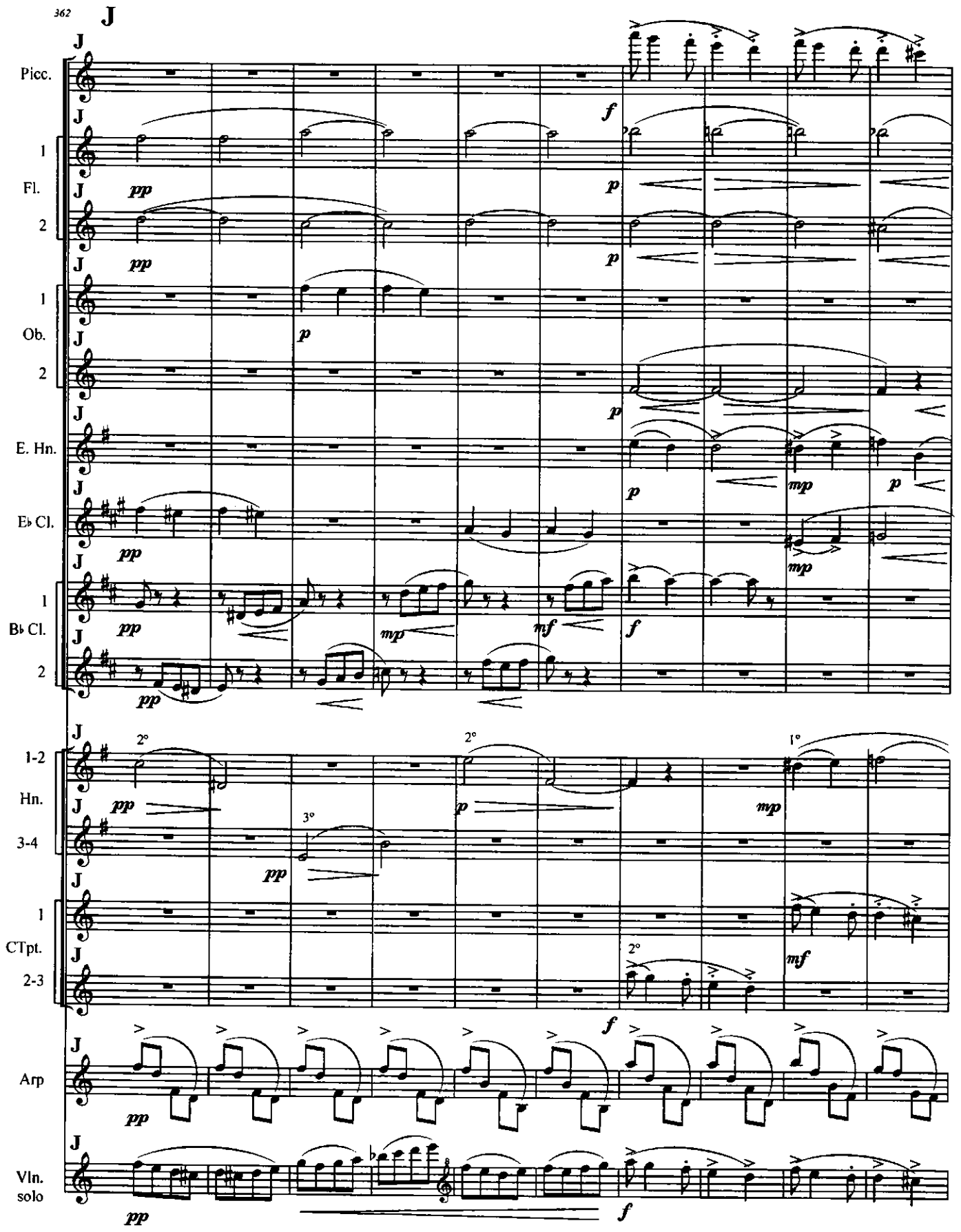
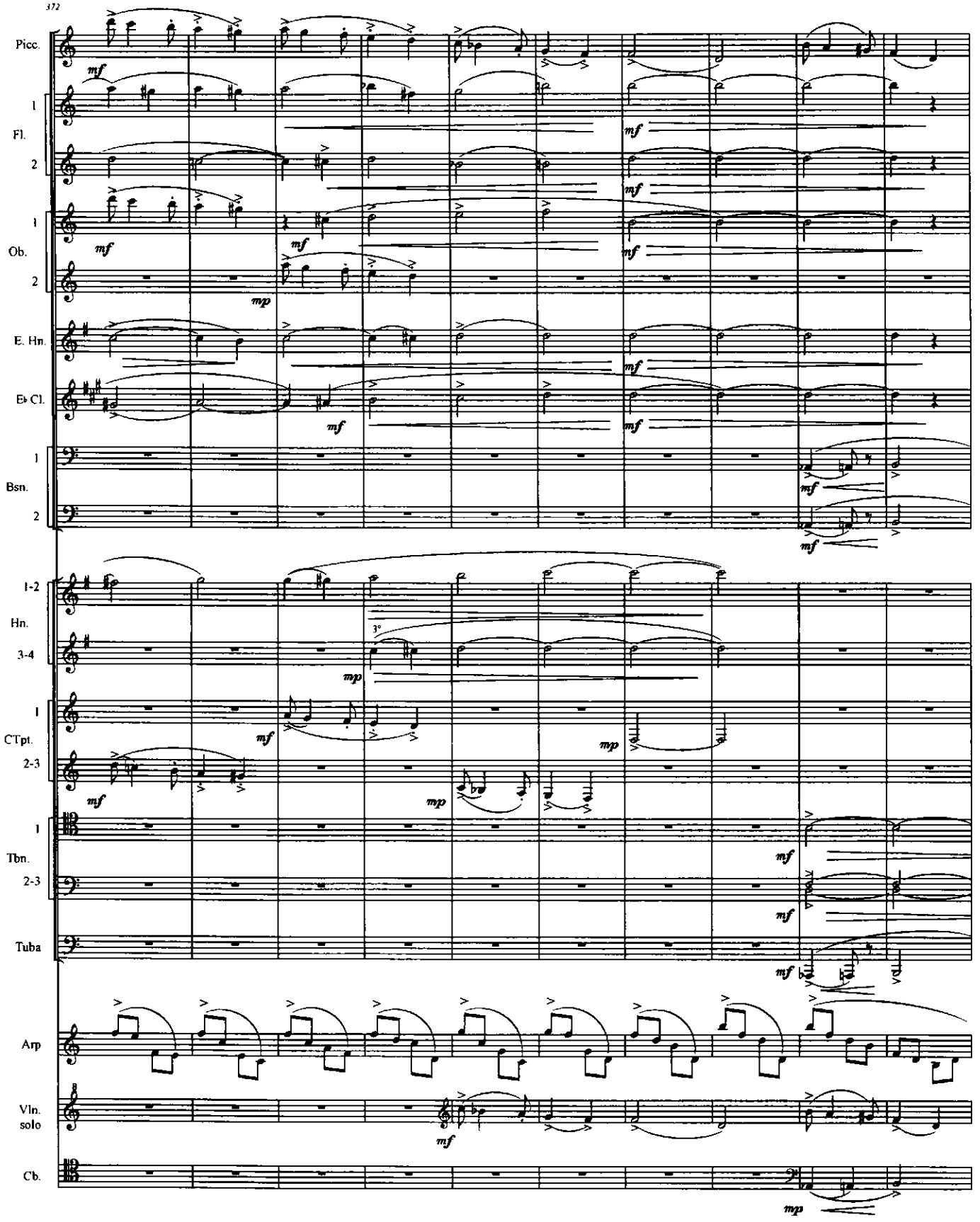
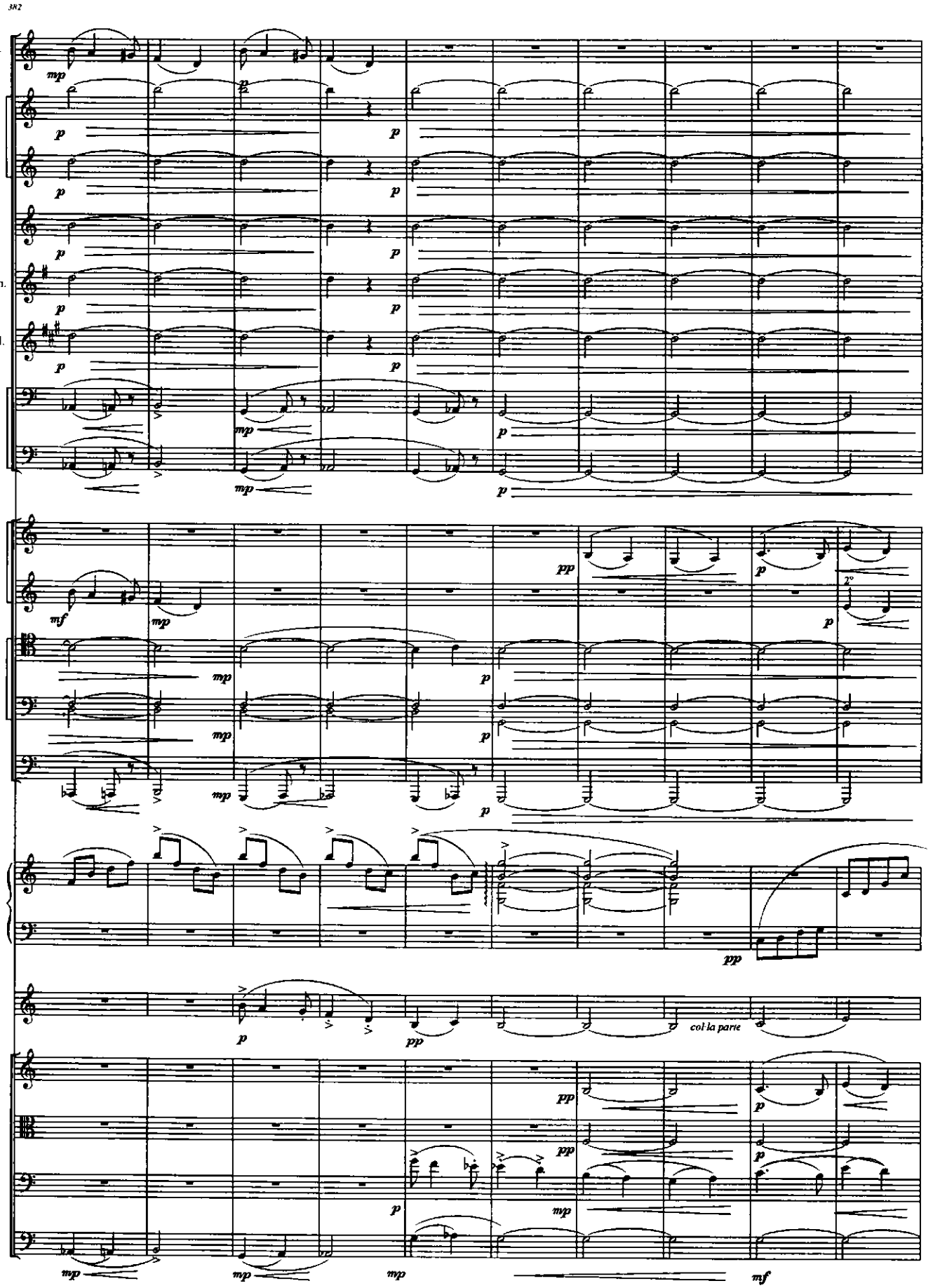
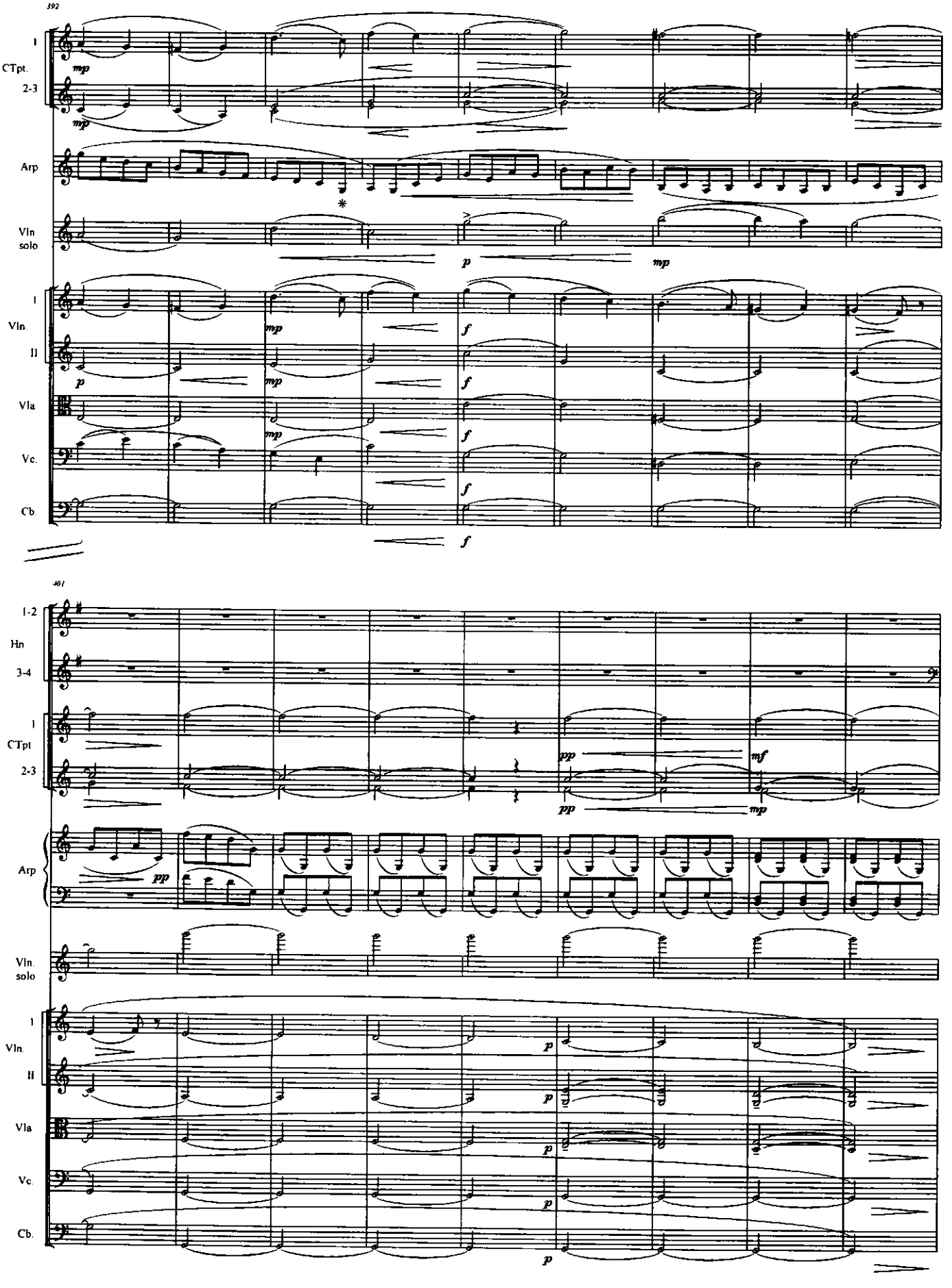
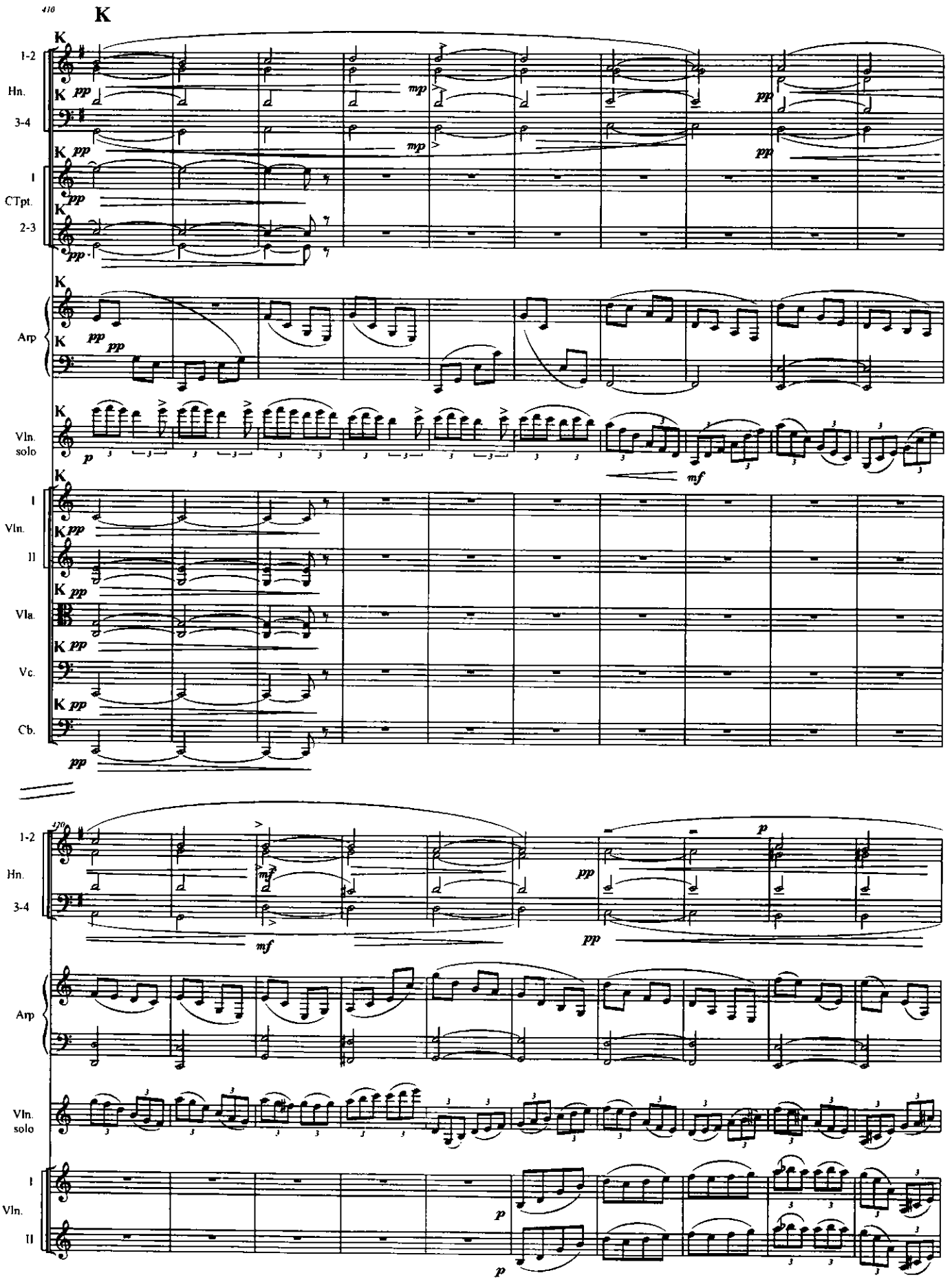
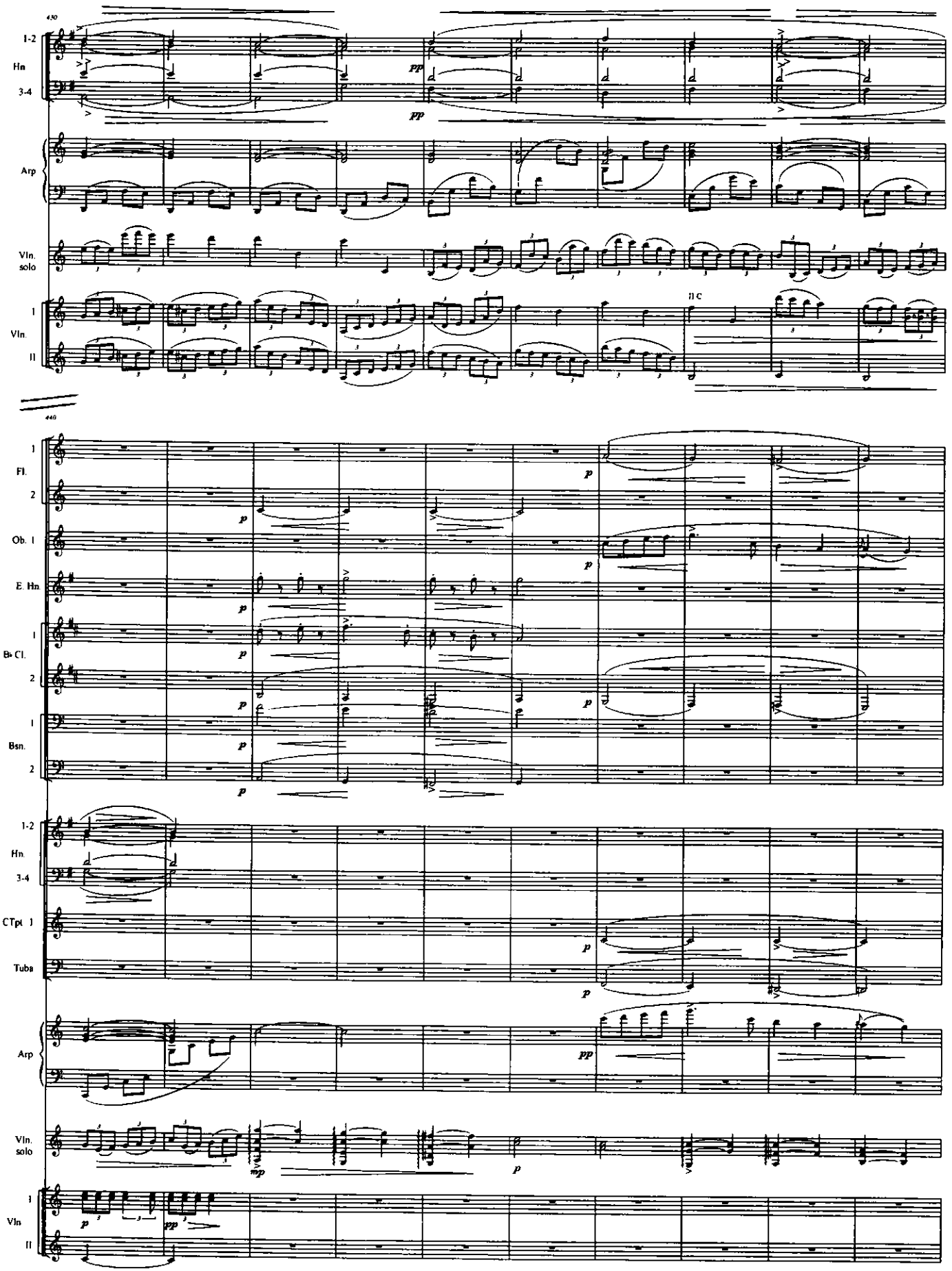
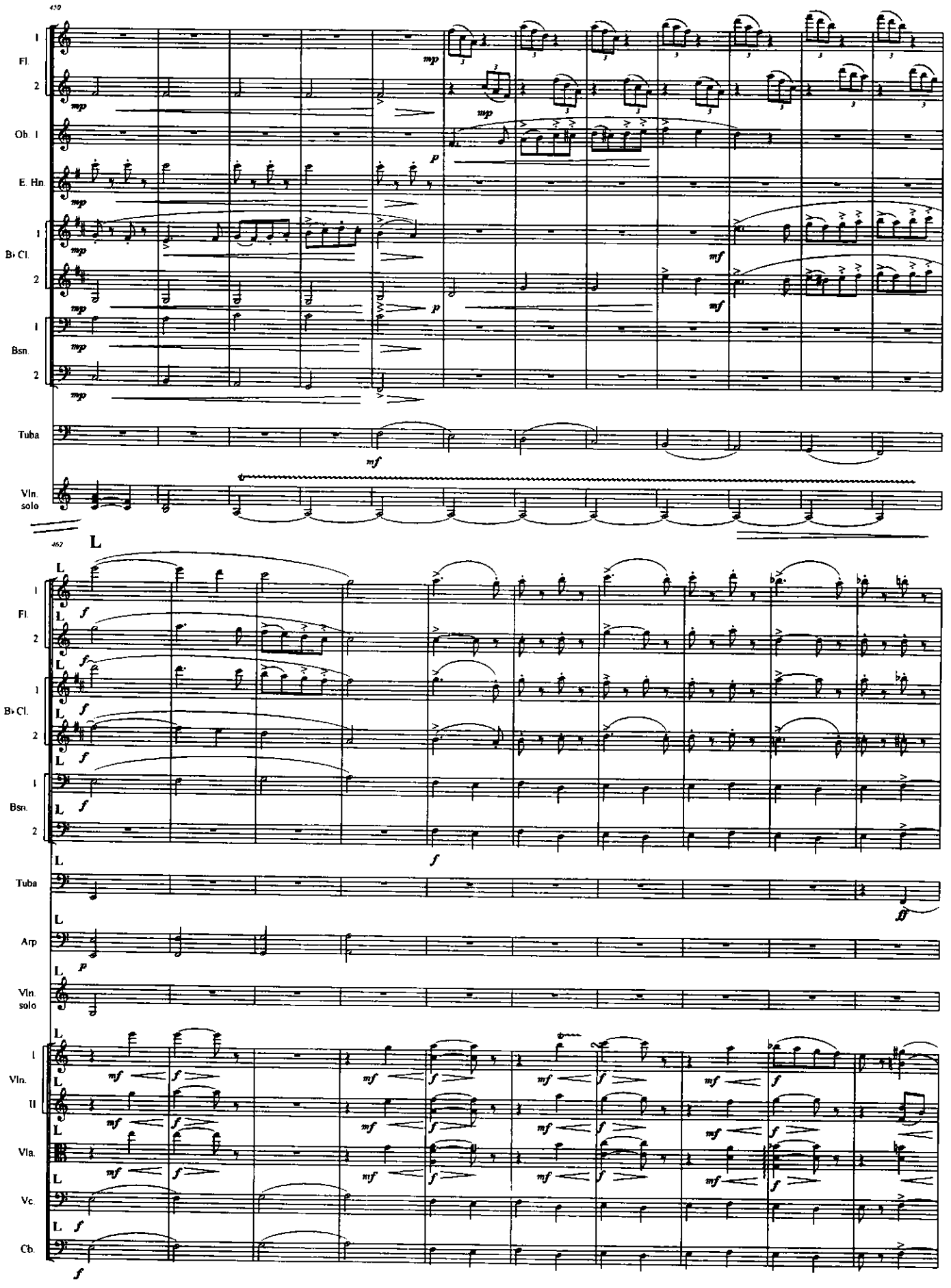
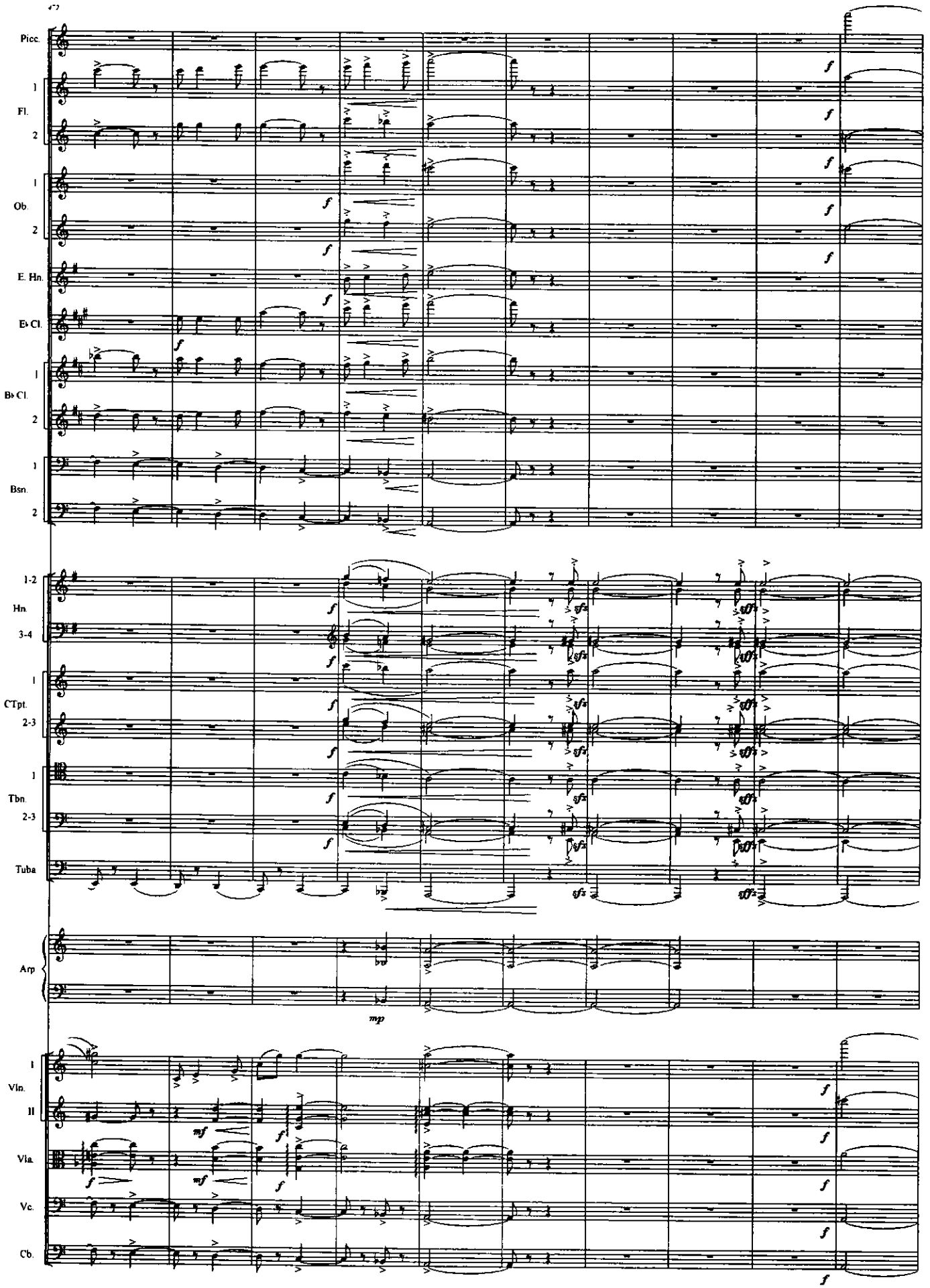
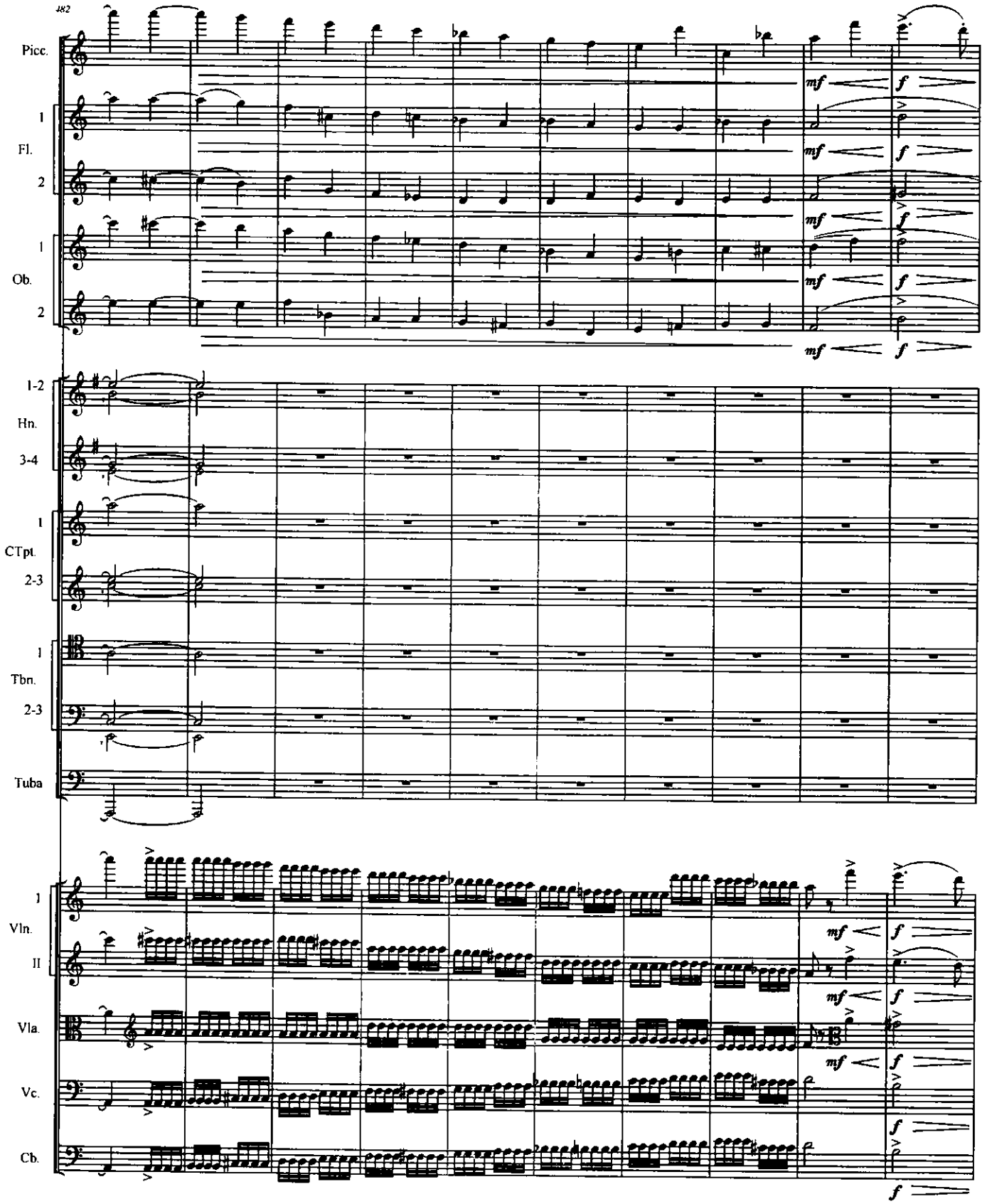
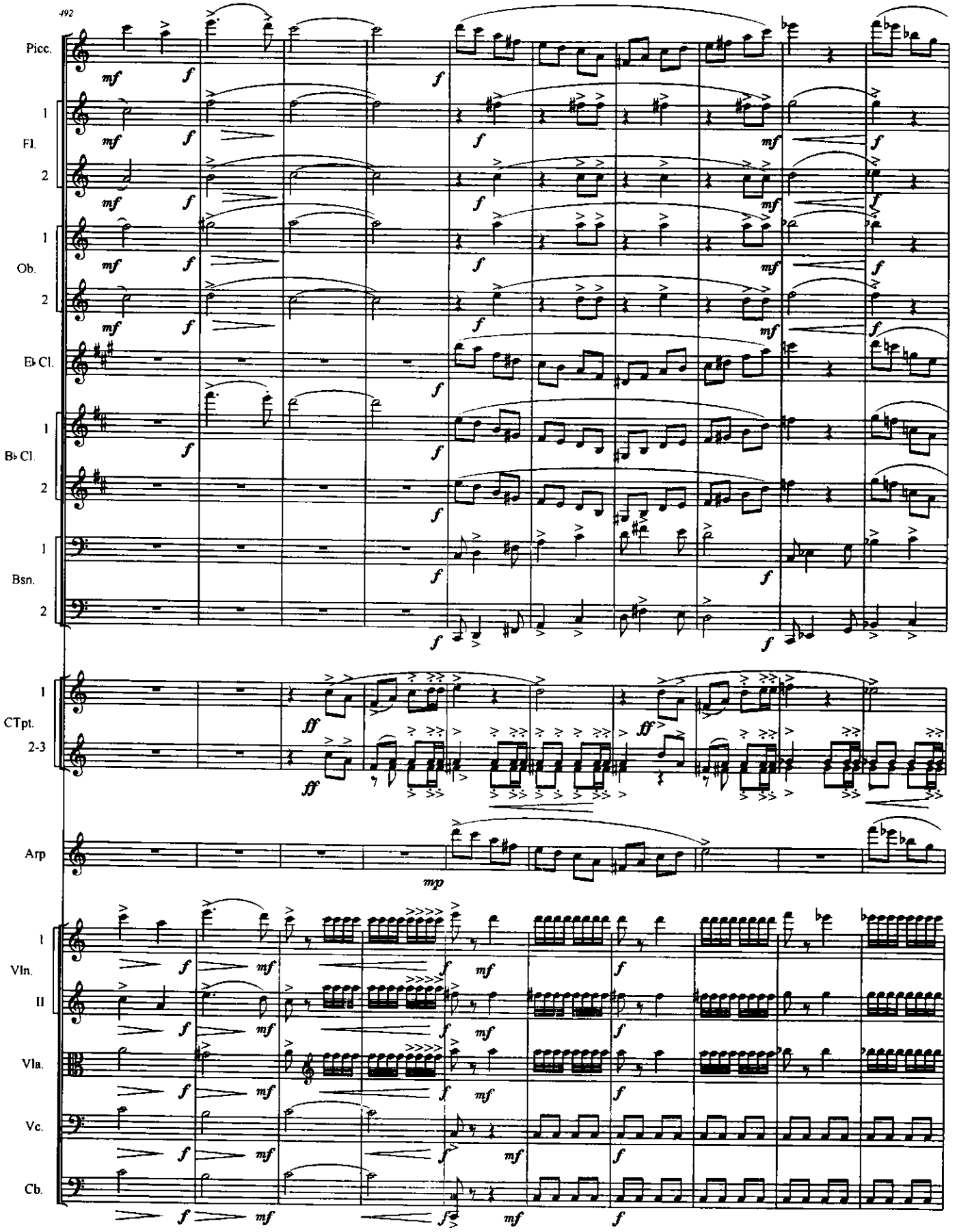
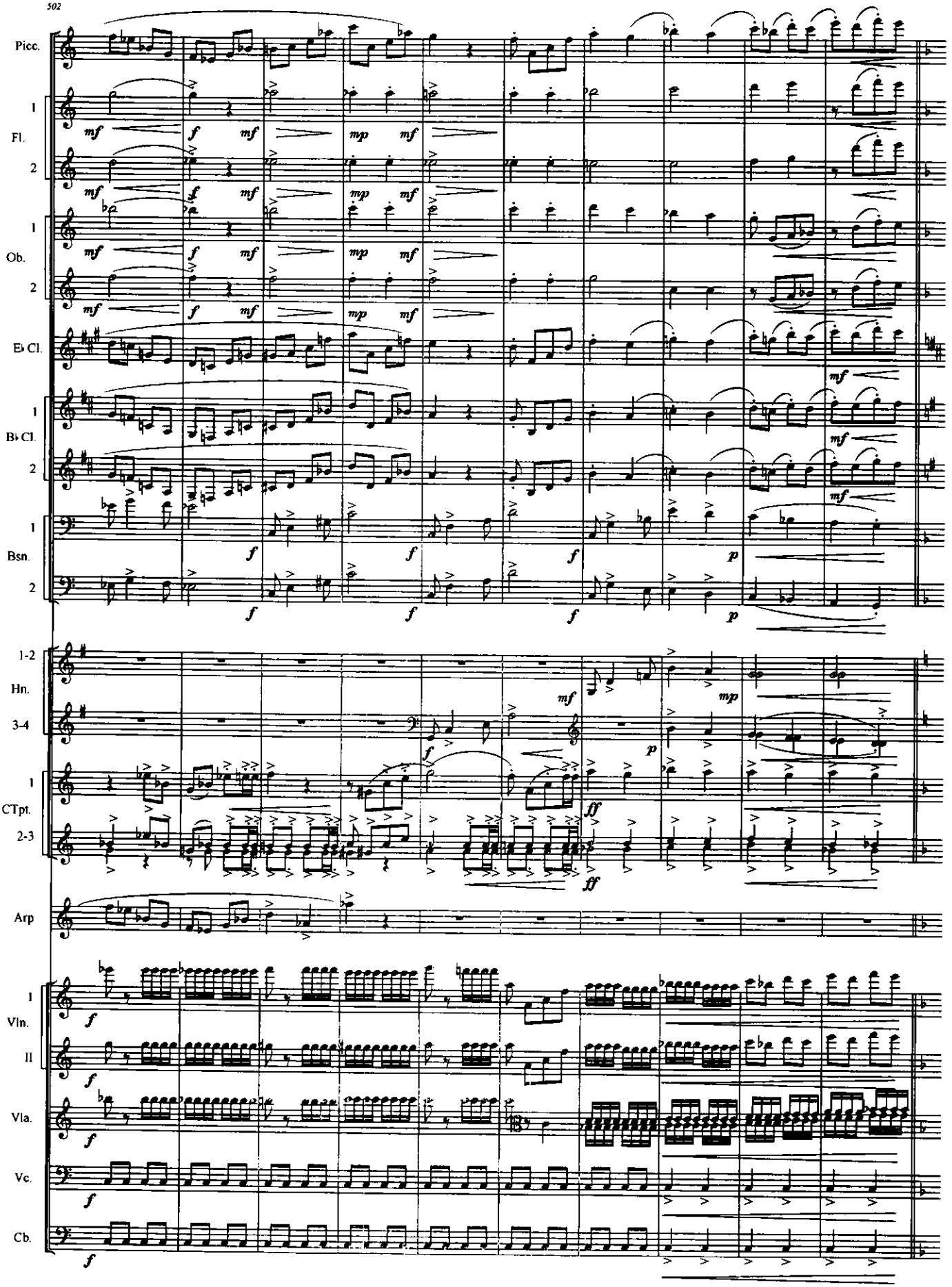
II. ANDANTE CANTABILE: «Tema de la Plana»

© Hereus de Rafael Subirachs i Ricart
© de la còpia digital i de la versió:
Rafael Subirachs i Vila

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
E. Hn
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Arp
Si bemoll
Vln. I
Vln. II
Vla
Vc
Cb.
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Arp
Mi bemoll
Re bemoll
Mi bemoll
Mi major
Mi bemoll

61
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
Arp
pp
mf
mp
rit.
Si bemoll
Re bemoll
Si major

♩= 120
73
Allegro moderato
B sostenuto e legato
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Perc.
Triangle
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

85
Picc.
1-2
Hn.
3-4
I
Tpt.
2-3
I
Tbn.
2-3
Tuba
Perc.
triangle
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

97
Picc.
1-2
Hn.
3-4
1
Tpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Perc.
1
Vln.
II
Vla.
divisi
Vc.
Cb.

109
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Perc.
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

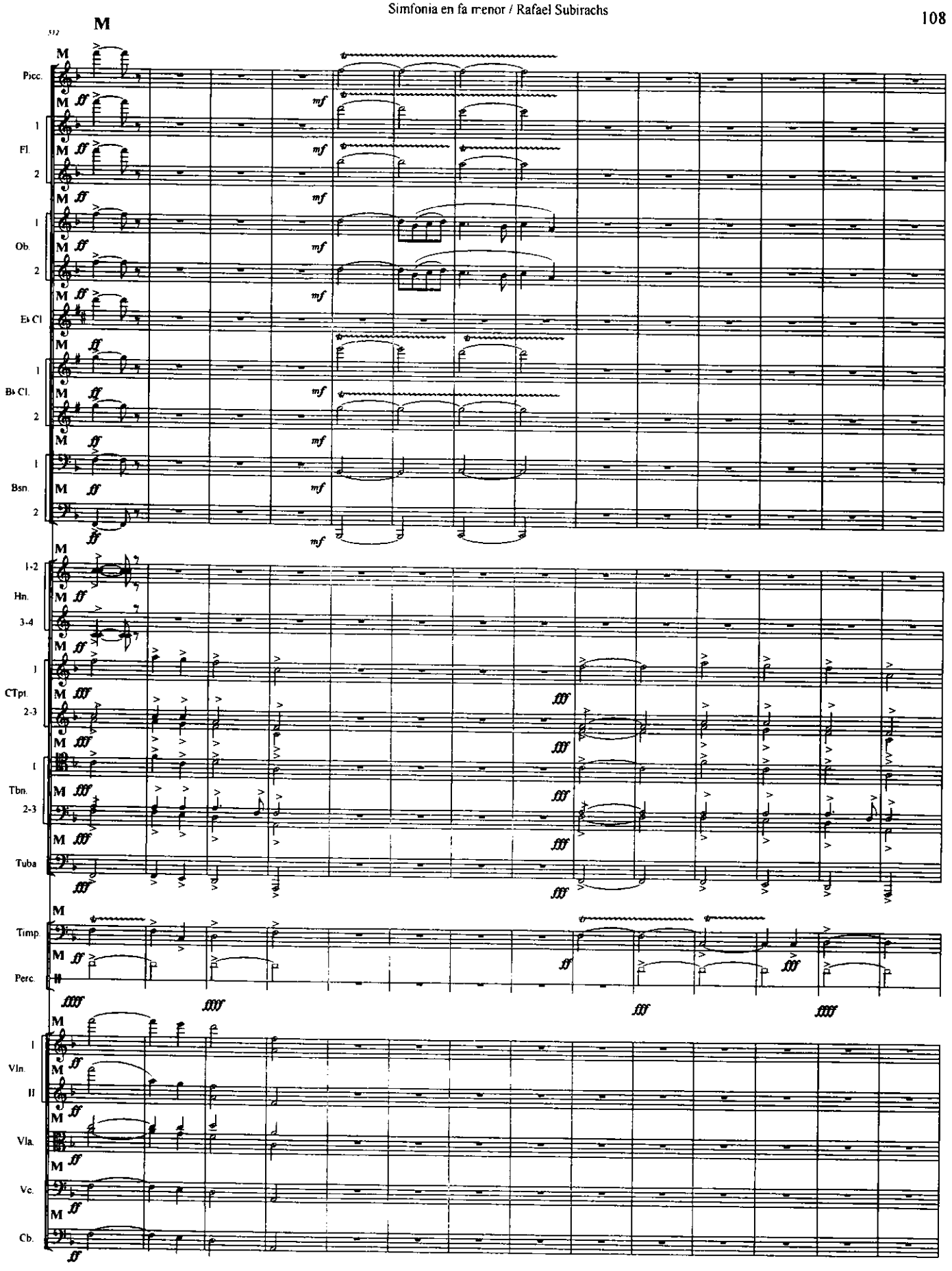
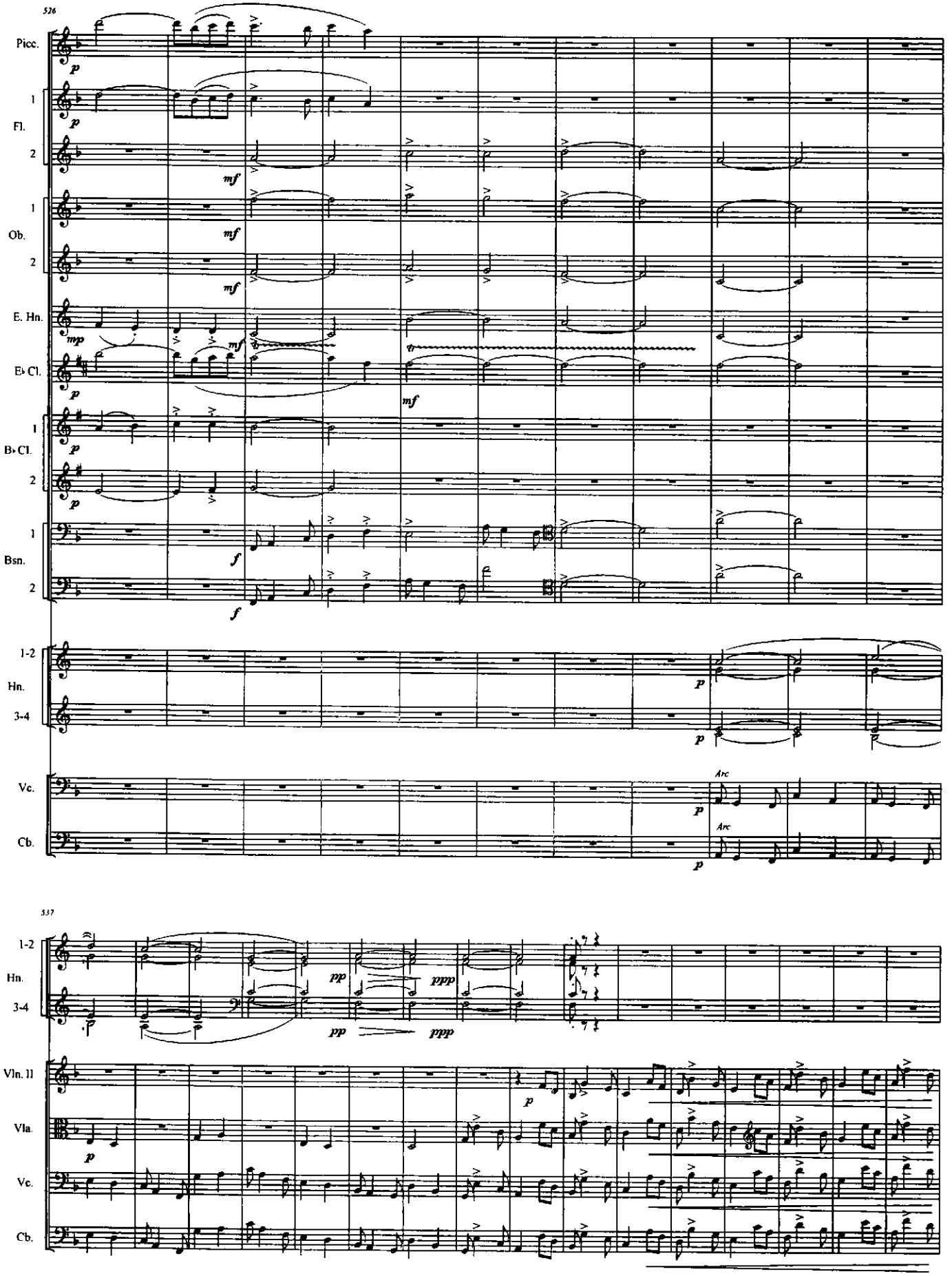
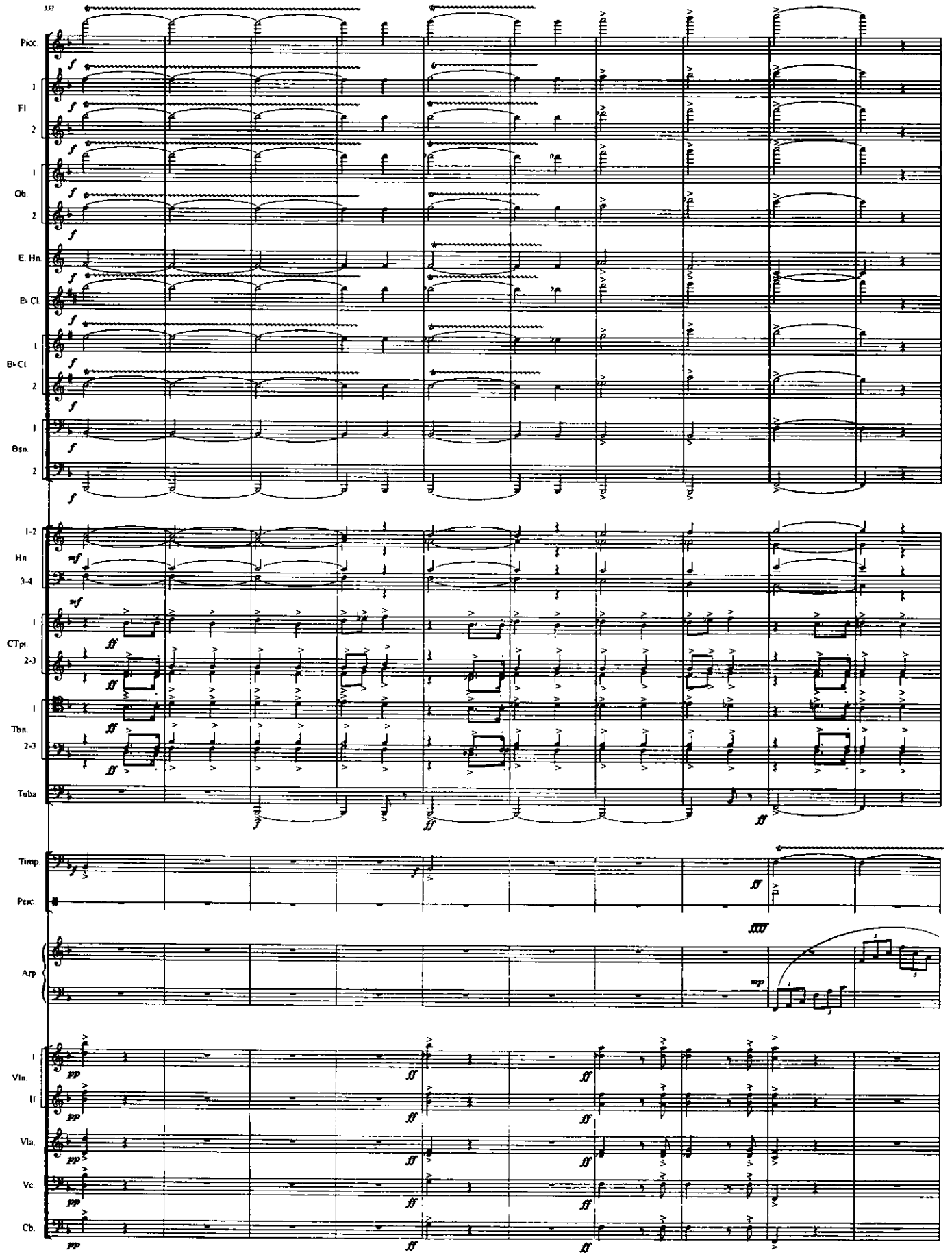
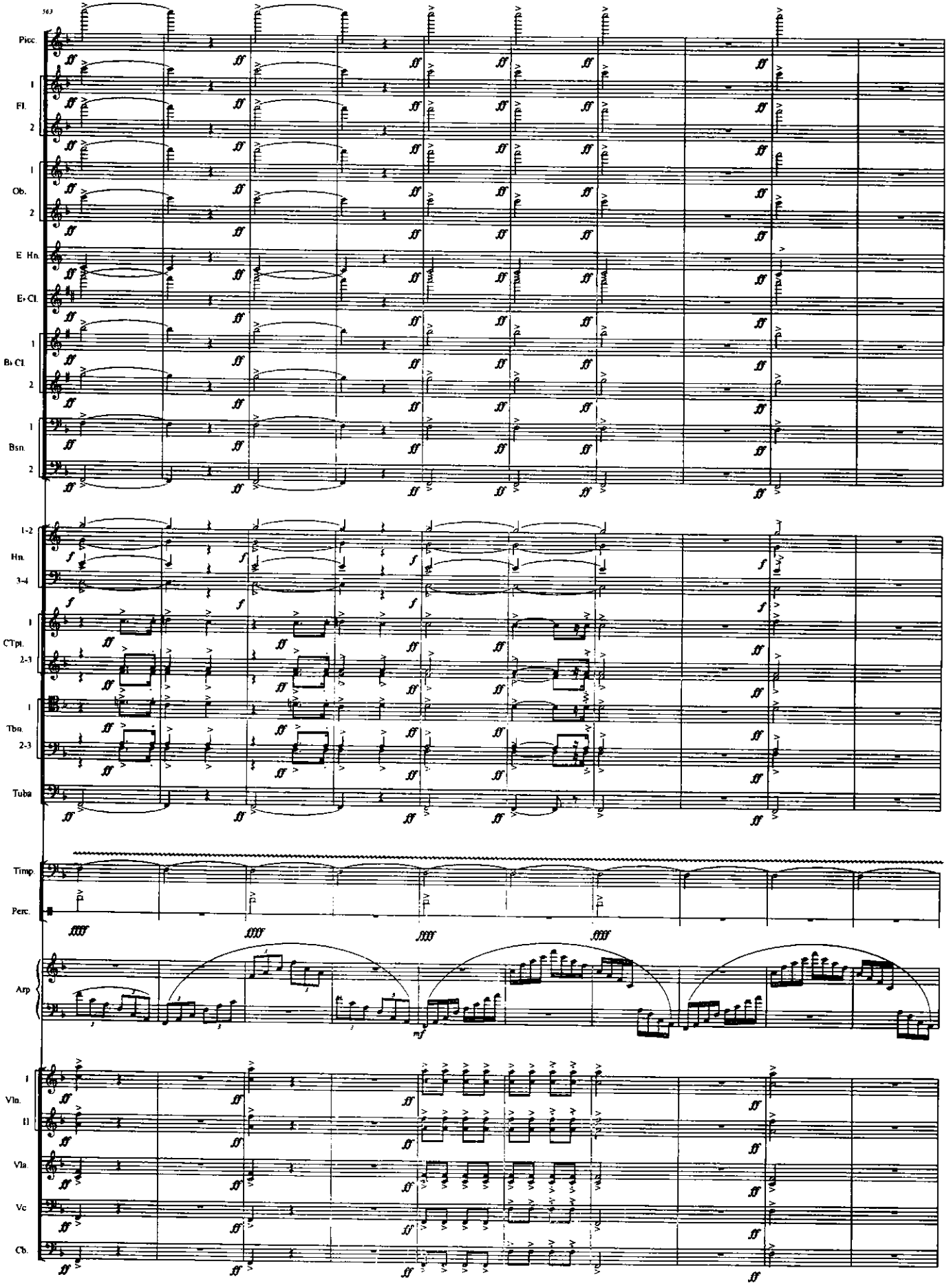

121
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1
Tbn.
2-3
Tuba
Perc.
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

132
♩ = 96
Largo
Picc.
1 Fl.
2
1 Ob.
2
E♭ Cl.
1 B♭ Cl.
2
1 Bsn.
2
1-2 Hn.
3-4
1 CTpt.
2-3
1 Tbn.
2-3
Perc.
pp
mp
p

145
1
Ob.
2
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
151
Picc.
1
Fl
2
1
Ob.
2
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4

169
Andante cantabile
come prima
D
= 96
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
Hn.
3-4
1
Tbn.
2-3
Tuba
p
dolce
ppp
pp
181
dolce
Ob.
1
E♭ Cl.
1-2
Hn.
3-4
1
Tbn.
2-3
Tuba

193
Ob. 1
E. Hn.
E♭ Cl.
Bsn. 1
1-2 Hn. 3-4
1 Tbn. 2-3
Tuba
205
Picc.
Ob. 1
E. Hn.
E♭ Cl.
1 Bsn. 2
1-2 Hn. 3-4
CTpt. 1
1 Tbn. 2-3
Tuba

217
Picc.
Ob. 1
E. Hn.
E♭ Cl.
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
mp
mf
mp
mf
mp
mf
mp

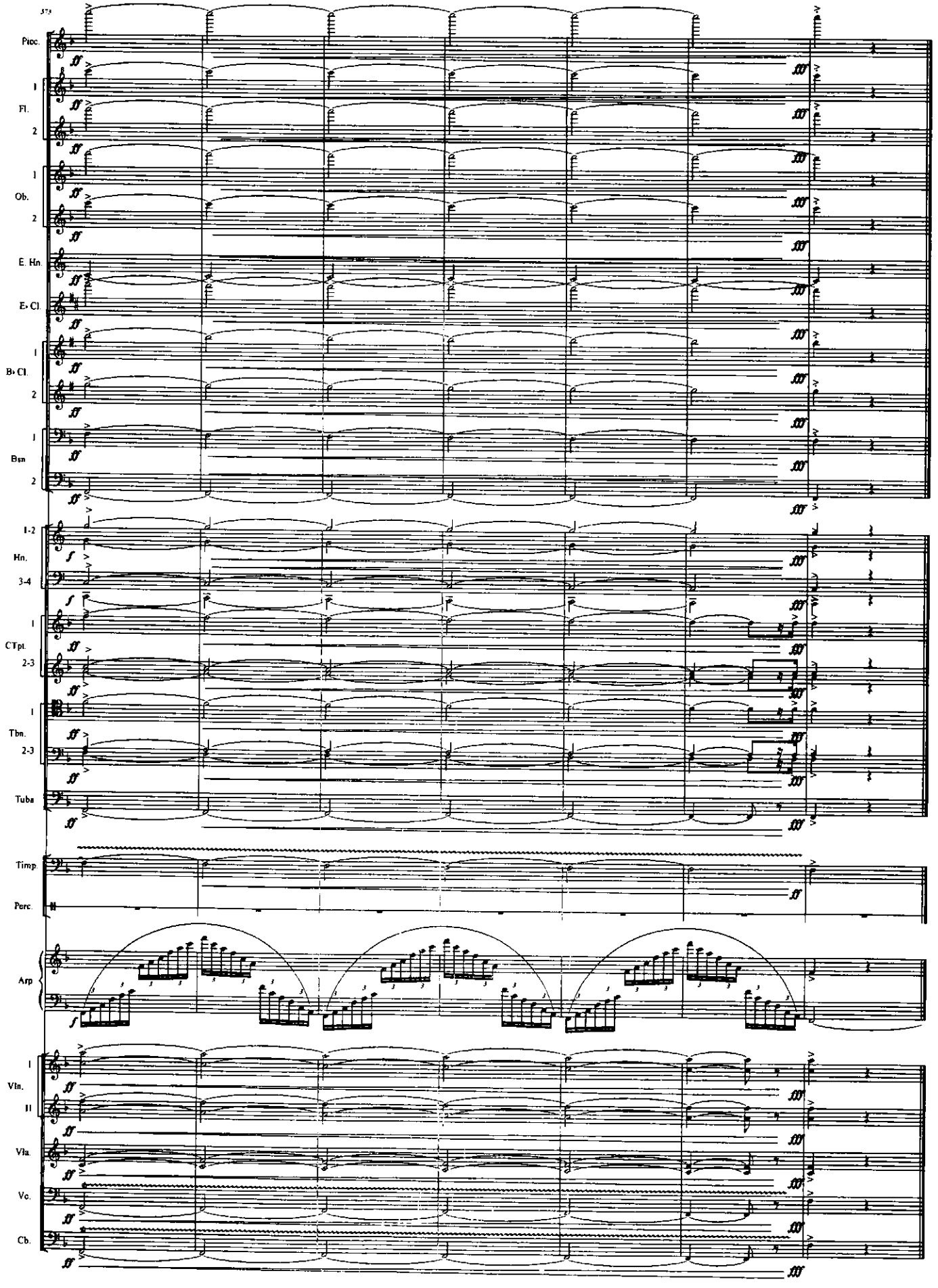

229
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
mp
p
pp

241
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
pp
f
ff
p


253
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
B♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Arp
rit.
F
Un poc més lent
fff
ff
ffff
pp
p

G
265
E. Hn.
Arp
a tempo
rit.
mp
mf
p
= 85
Largo come prima
274
Largo
III°C
II°C
IV°C
I
II
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
divisi a 2
286
a tempo
f
divisi a 3

298
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
p
pp
pizz
307
divisi a 2
divisi a 3
ppp
rit.

Simfonia en Fa menor / Rafael Subirachs

III. Rondó finale

© Hereus de Rafael Subirachs i Ricart
© de la revisió i de la versió:
Rafael Subirachs i Vila

12
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla
Vc
22
1
Bsn
2
Vc.
Cb.
Pizz.
Arc
32
A
1
Bsn.
2
Vla
Vc.
Cb.

42
1
Fl.
2
1
Ob.
2
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
divisi

52
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

B
Picc.
Fl
Ob
B♭ Cl.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb
E Hn.
E♭ Cl.
Pizz.
Arc

82
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

100
C
Picc.
1 Fl.
2
1 Ob.
2
E. Hn.
Bsn. I
1 Vln. I
II
Vla.
Vc.
Cb.
110
1 Vln. I
II
Vla.
Vc.
Cb.

120
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
Timp.
1
Vln.
II
Vla.
Cb.
mf
mp
p
f
ff
pp
2°
4°

130
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
Hn.
1-2
Timp.
1
Vln.
II
Vc.
Cb.
mp
mf
sf
ppp

E
140
1
Fl.
2
Ob. 1
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
Hn.
1-2
CTpt.
2-3
Tuba
Timp.
1
Vln.
II
Vc.
Cb.
mf
f
p
pp

150
F
1
Fl.
2
1
Ob.
2
mf
E. Hn.
1-2
Hn.
3-4
CTpt.
2-3
ff
fff
1
Tbn.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
f
Arc

160
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E♭ Cl.
B♭ Cl.
1
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
Tuba
Arp
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

170
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E♭ Cl.
1
Bsn.
2
Hn.
1-2
CTpt.
2-3
Tuba
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f
mp

180
Fl.
1
Ob.
1
E♭ Cl.
B♭ Cl.
1
mf
1
CTpt.
2-3
f
ff
mf
ff
f
ff
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f

190
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
3°

G
200
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
Tbn.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Gliss.

210
1
Ob.
2
E♭ Cl.
B♭ Cl.
1
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
220
1
Ob.
2
E♭ Cl.
B♭ Cl.
1
1
Vln.
II
Vla.
Vc.

230
I
Ob.
2
Eb Cl.
Bb Cl.
1
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
p
Pizz.
240
Fl. 1
1
Ob.
2
Eb Cl
Bb Cl.
1
1-2
Hn.
3-4
Vln.
solo
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
H
mp
mf
f
Pizz.

250
Fl. 1
Ob. 1
B♭ Cl. 1
1-2
Hn.
3-4
Vln. solo
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
mf
p
pp
260
Fl. 1
1-2
Hn.
3-4
Vln. solo
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
p
ppp
Arc
pp

270
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Perc.
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

a la p 77
280
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp
p
Pizz.
Arc

Scherzando
294
Picc.
Ob. 1
E. Hn.
E♭ Cl.
I
B♭ Cl.
2
I
Vln.
II
Vla.
Vc
Cb.
pp
Scherzando
mp
304
Picc.
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Vln
II
Vla.
Vc.
p
pp
mf
mp
divisi

314
Fl. 1
B♭ Cl. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Pizz.
Arc
divisi
324
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
E♭ Cl.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn. 1-2
Vln. solo
Vln. I
Vln. II

334
Ob. 1
E♭ Cl.
1-2 Hn.
3-4
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Arc
347
Vln. solo
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

362
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
E. Hn.
Eb Cl.
Bb Cl. 1
Bb Cl. 2
Hn. 1-2
Hn. 3-4
CTpt. 1
CTpt. 2-3
Arp
Vln. solo

372
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Arp
Vln.
solo
Cb.
mf
mp

382
Picc.
1
Fl.
2
Ob. 1
E. Hn.
E♭ Cl.
1
Bsn.
2
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Arp
Vln. solo
col·la parte
Vln. I
Vla.
Vc.
Cb.

392
I
CTpt.
2-3
Arp
Vln
solo
I
Vln.
II
Vla
Vc.
Cb.
401
1-2
Hn
3-4
I
CTpt
2-3
Arp
Vln.
solo
I
Vln.
II
Vla
Vc.
Cb.

410
K
1-2
Hn.
3-4
I
CTpt.
2-3
Arp
Vln.
solo
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
mp
mf
p
170
1-2
Hn.
3-4
Arp
Vln.
solo
I
Vln.
II

430
1-2
Hn
3-4
pp
Arp
Vln. solo
I
Vln.
II
II C
440
I
Fl.
2
p
Ob. I
E. Hn.
I
B♭ Cl.
2
I
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
CTpt. I
Tuba
Arp
pp
Vln. solo
mp
I
Vln.
II
pp

450
462
L
Fl. 1
Fl. 2
Ob. I
E. Hn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Tuba
Vln. solo
Arp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Arp
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

482
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f

492
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1
CTpt.
2-3
Arp
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

502
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
Arp
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.


M
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
Eb Cl
1
Bb Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Perc.
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

526
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
Vc.
Cb.
537
1-2
Hn.
3-4
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

333
Picc.
1
Fl
2
1
Ob.
2
E. Hn.
B♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Perc.
Arp.
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

563
Picc.
1
Fl.
2
1
Ob.
2
E♭ Hn.
E♭ Cl.
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Perc.
Arp
I
Vln.
II
Vla.
Vc
Cb.


373
Picc.
I
Fl.
2
I
Ob.
2
E. Hn.
E♭ Cl.
I
B♭ Cl.
2
I
Bsn
2
I-2
Hn.
3-4
I
CTpt.
2-3
I
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
Perc.
Arp
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

Simfonia de Gràcia
Un'AveMaria lulliana

de Rafael Subirachs i Vila
sobre un text extret del llibre de «Blanquerna»,
del «Llibre d'Ave Maria» de Ramon Llull (s. XIV)

Obra dedicada a la nostra mare, Maria Vila i Corominas,
que fou esposa de Rafael Subirachs i Ricart

TEXT:
Ave, Maria! A plorar me cové,
e a fer penitència,
e a sotenir aspra vida;
e a lloar, amar, conèixer,
servir me cové tu,
per ço que mes saluts
te sien pus agradables.
Amen.

Plantilla orquestral i coral:

Flautes 1 i 2, Oboès 1 i 2,
Clarinets en si bemoll 1 i 2,

Trompes 1, 2, 3 i 4, Trompetes 1, 2 i 3
Trombons 1, 2 i 3, Tuba

Percussió: Timpanis

Cor mixt: Sopranos, Contralts, Tenors i Baixos

Violins 1ers., Violins 2ns., Violes, Violoncels i Contrabaixos

Vaig dedicar aquesta obra a la nostra mare l'any 1987 en una visita que vam fer a Vic amb el Cor Calenda Maia i l'Orquestra Ricciotti d'Amsterdam en què vam poder mostrar-li un avenç d'aquesta *Avemaria* singular executada aleshores amb una plantilla una mica diferent, més reduïda.

Acabada la revisió de la *«Simfonia en Fa menor»* del nostre pare, Rafael Subirachs i Ricart, se'm va ocórrer d'ajuntar-hi aquesta *«Avemaria»* com si es tractés del quart moviment coral d'aquella simfonia.

A part del seu valor sentimental, la proposició té de positiva, també, la durada de la simfonia que ocuparia una part íntegra d'un concert simfònic i, per tant, una unitat i un ordre estètic més integrant. El format simfònic amb la incorporació d'un cor és una invitació que es fa a les exigències de les viles culturals, com inspira Vic, dels intèprets i del públic actuals.

Tot i això, deixaríem aquesta proposició oberta a les futures necessitats dels programadors i dels músics.

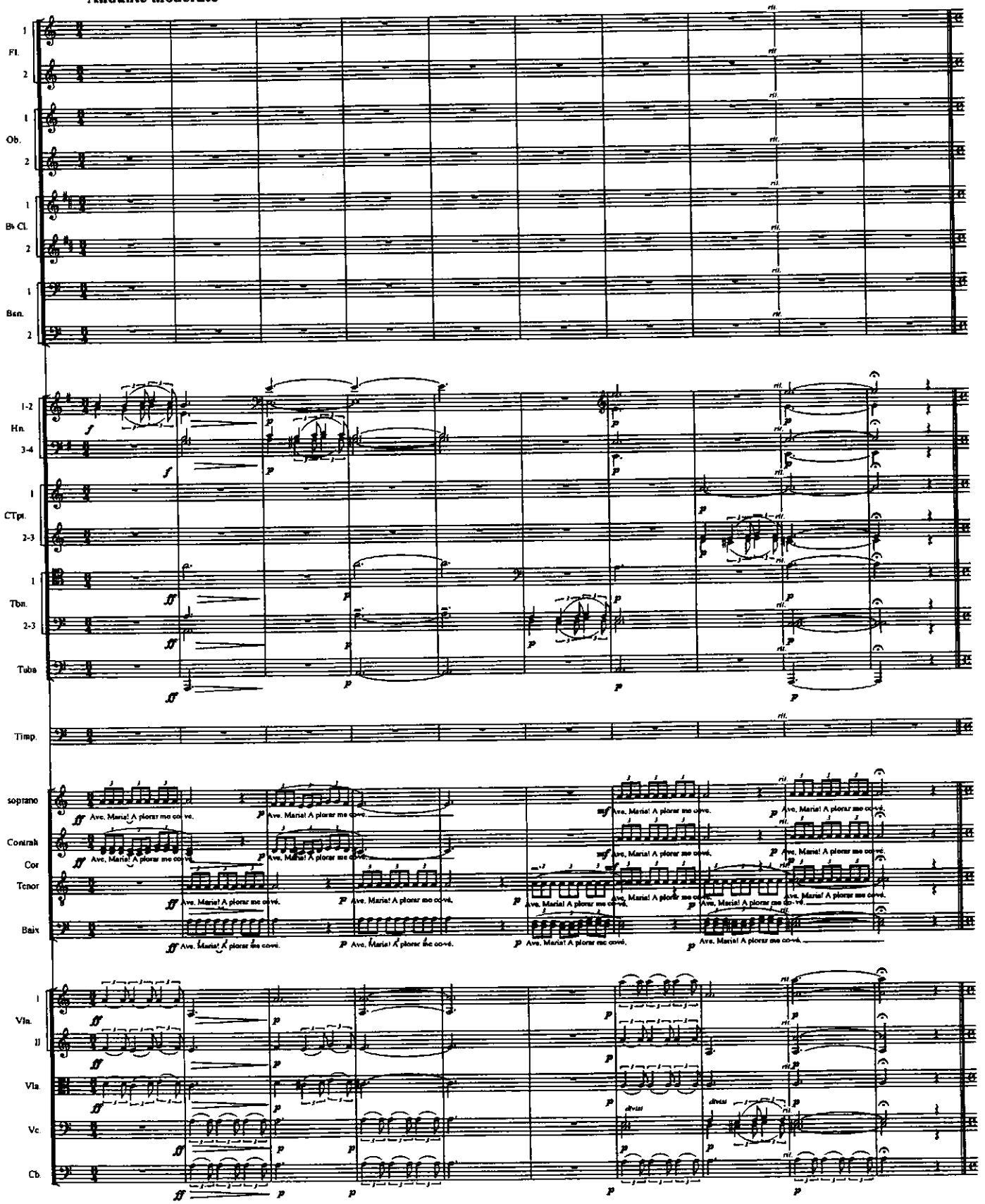
RAFAEL SUBIRACHS I VILA
a Sant Feliu de Guíxols, 3 d'agost de 2010

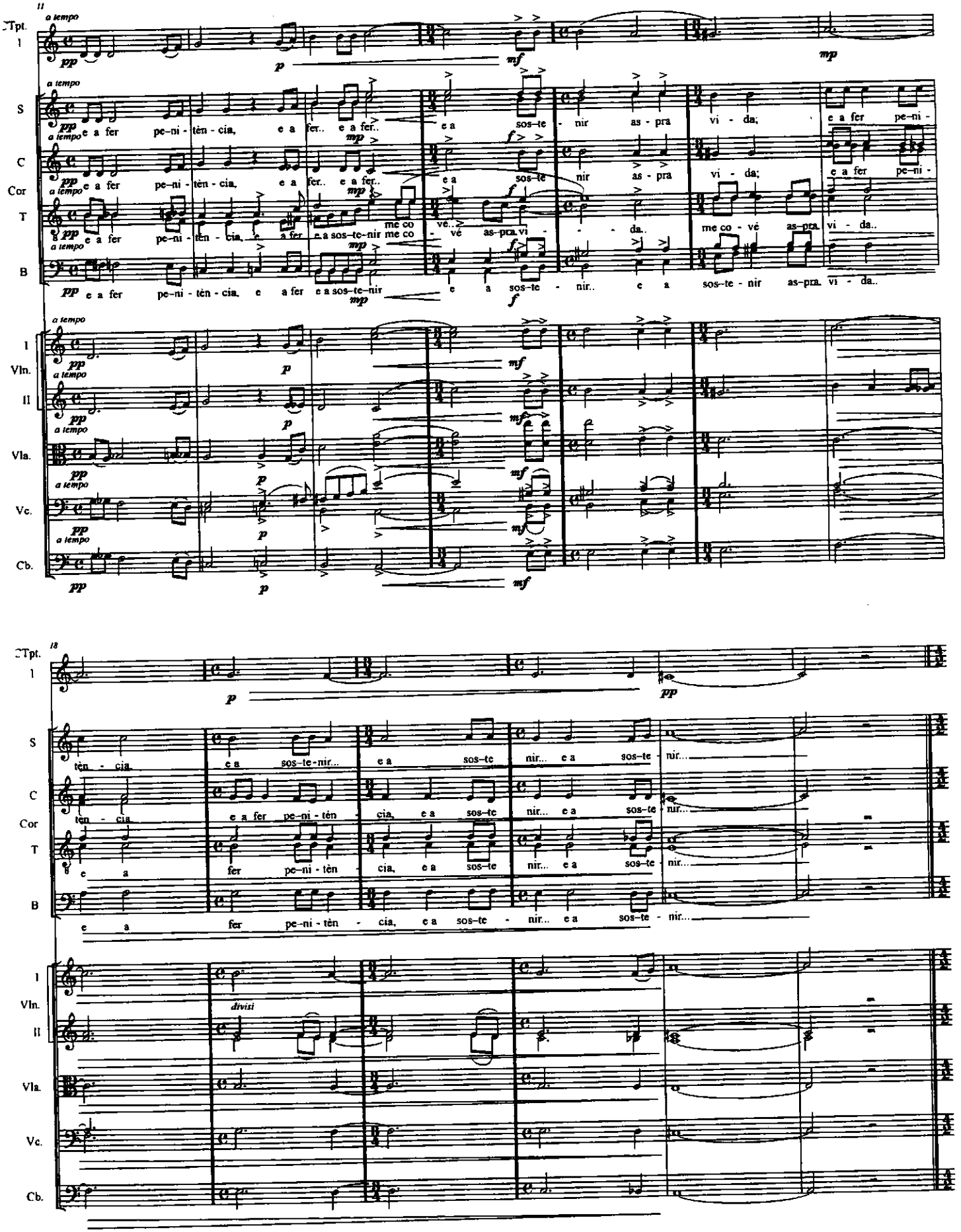
Obra dedicada a la nostra mare
Maria Vila i Corominas

Simfonia de Gràcia
Rafael Subirachs

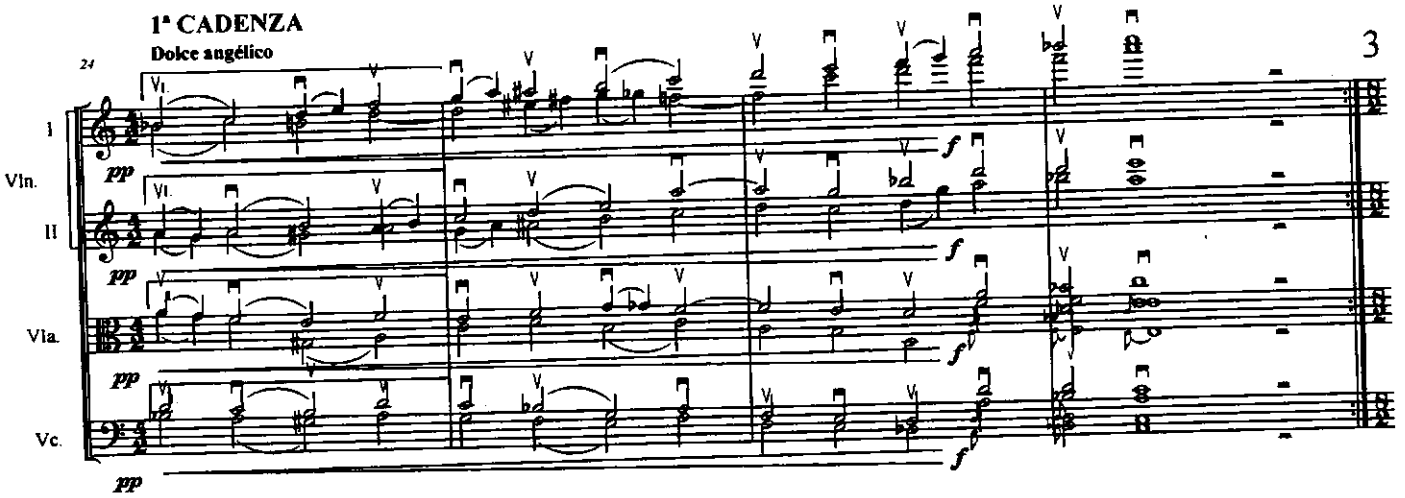
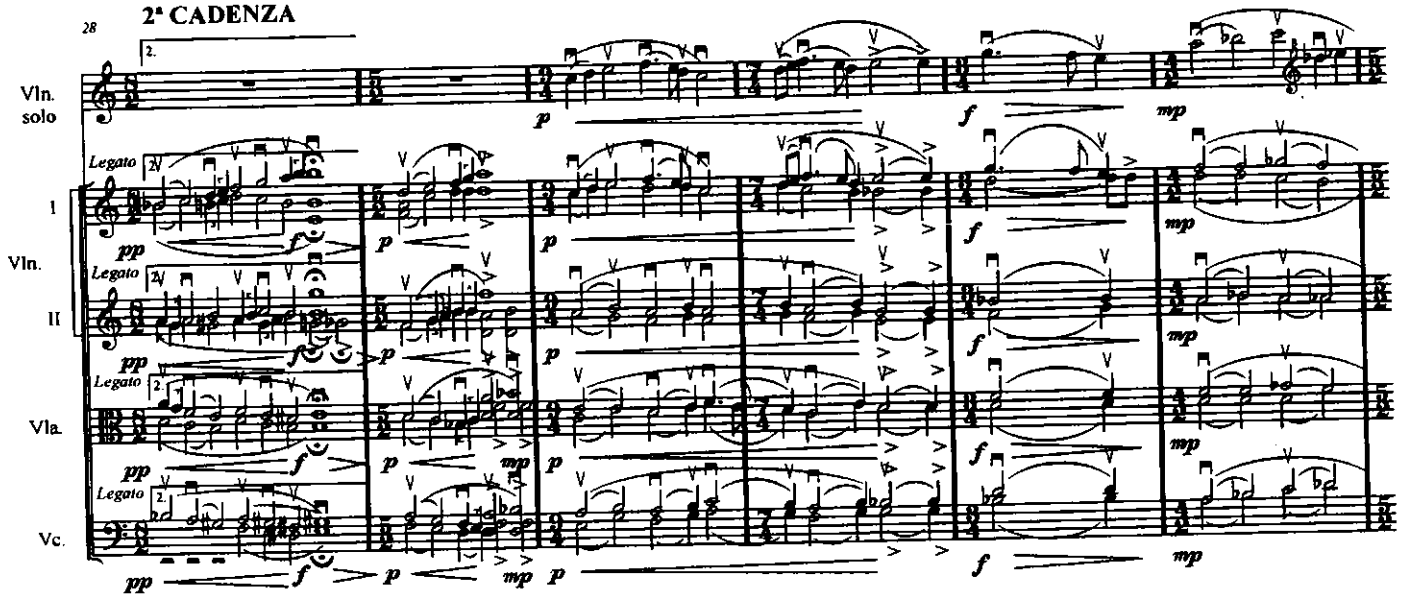
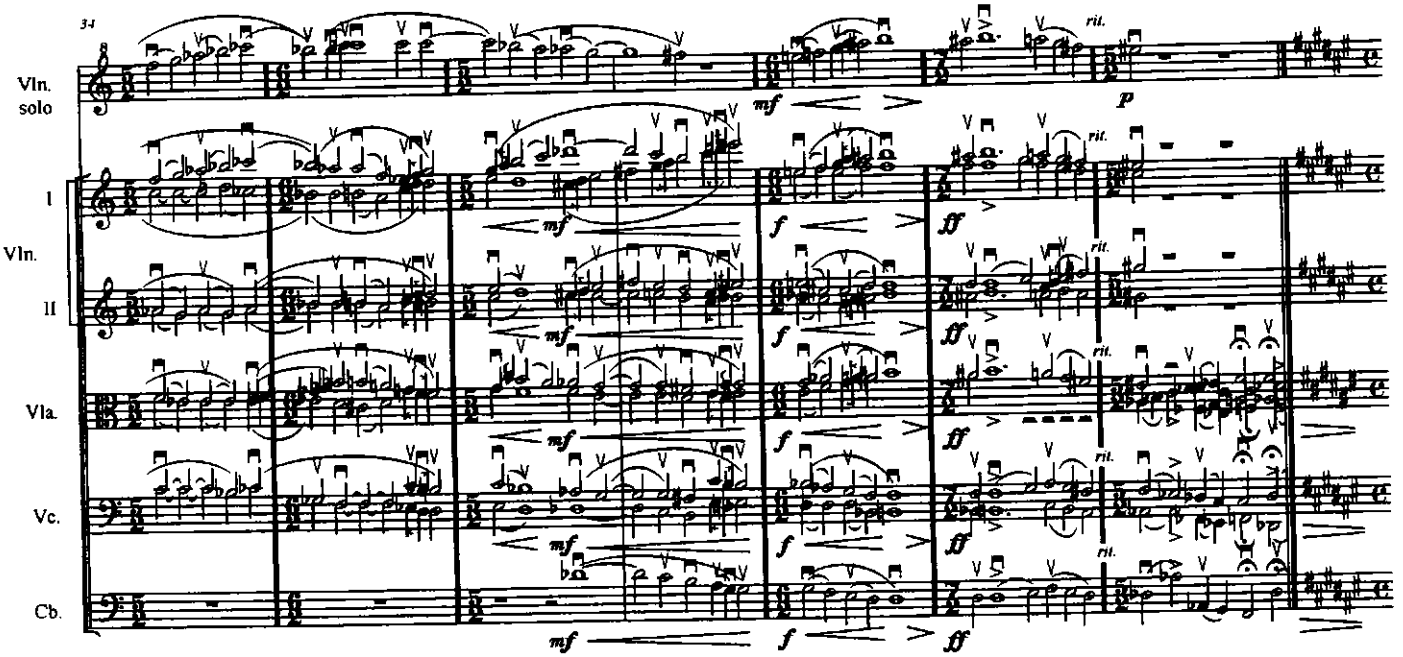
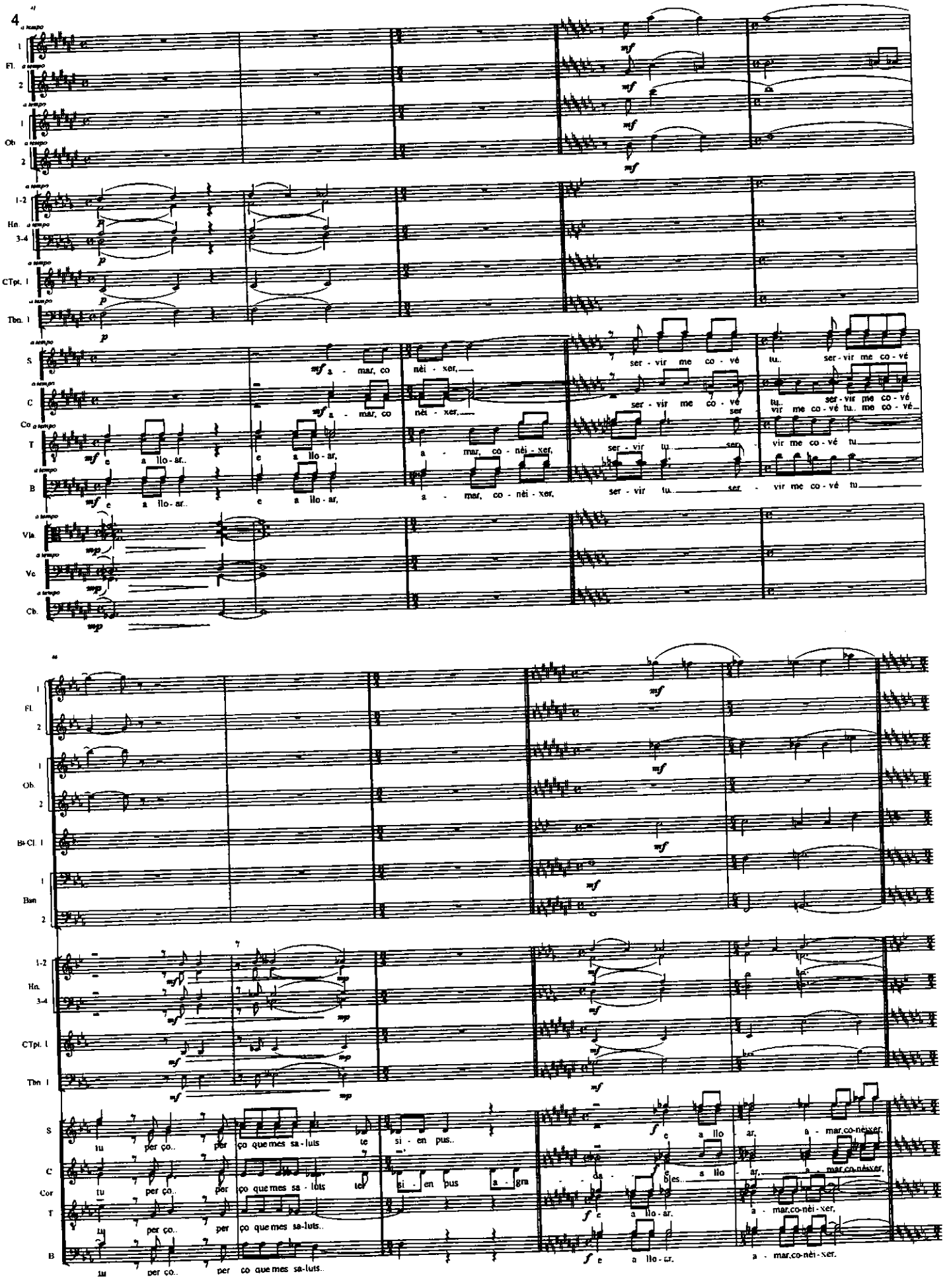
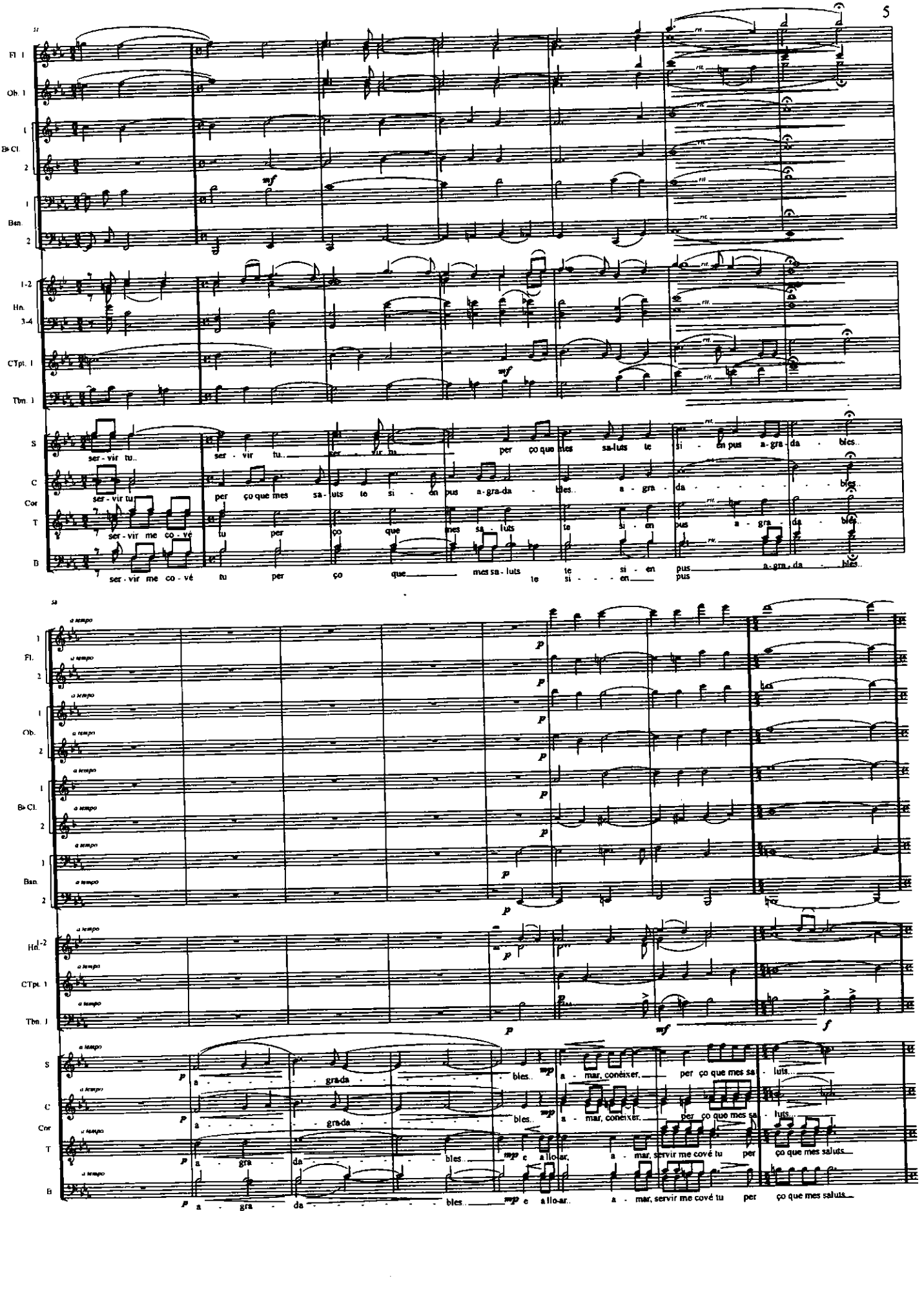
Avemaria lulliana
del Llibre d'Ave Maria
de «Blanquerna» de Ramon Llull

música: Rafael Subirachs i Vila
poesia: Ramon Llull (s. XIV)

♩= 60
Andante moderato

© Rafael Subirachs i Vila


11
a tempo
2Tpt.
I
S
C
Cor
T
B
pp
p
mf
mp
f
e a fer pe-ni - tèn - cia, e a fer.. e a fer..
e a sos-te - nir as - pra vi - da;
me co - vé as-pra vi - da..
e a sos-te - nir..
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
18
tèn - cia
e a sos-te-nir...
e a sos-te nir... e a sos-te - nir...
divisi

1ª CADENZA

Dolce angélico

2ª CADENZA

4
Fl. 1 2
Ob. 1 2
Hn. 1-2 3-4
CTpt. I
Tbn. I
S
C
Co
T
B
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mar, co nèi - xer,
ser - vir me co - vé tu..
e a llo - ar..
a - mar, co - nèi - xer,
ser - vir tu
mp
Bb Cl. 1
Bsn 1 2
Cor
tu per ço.. per ço que mes sa - luts te si - en pus..
per ço que mes sa - luts
si - en pus a - gra - da - bles..
e a llo - ar, a - mar, co - nèi - xer,
f

Fl. 1
Ob. 1
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
CTpt. 1
Tbn. 1
S
ser - vir tu..
ser - vir tu..
per ço que mes sa-luts te si - en pus a-gra-da - bles..
C
ser - vir tu
per ço que mes sa - luts te si - en pus a-gra-da - bles.. a - gra - da - bles..
Cor
T
ser - vir me co - vé
tu per ço que mes sa - luts te si - en pus a - gra - da - bles..
B
ser - vir me co - vé tu per ço que mes sa - luts te si - - en pus a-gra-da - bles..
a tempo
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn. 1-2
CTpt. 1
Tbn. 1
p
mf
f
S
a - gra - da - bles..
mp
a - mar, conèixer.. per ço que mes sa - luts..
C
a - gra - da - bles..
a - mar, conèixer.. per ço que mes sa - luts..
Cor
T
a - gra - da - bles..
e a llo-ar.. a - mar, servir me cové tu per ço que mes saluts..
B
a - gra - da - bles..
e a llo-ar.. a - mar, servir me cové tu per ço que mes saluts..

66

1 Fl. 2

1 Ob. 2

1 B♭ Cl. 2

1 Bsn. 2

Hn. 1-2

CTpt. 1

Tbn. 1

mf

S Cor C

p te si-en pus a-gra-da-bles..

p te si-en pus a-gra-da-bles..

p te si-en pus a-gra-da-bles..

p te si-en pus a-gra-da-bles..

sopranos i contraltos

p te si-en pus a-gra-

71

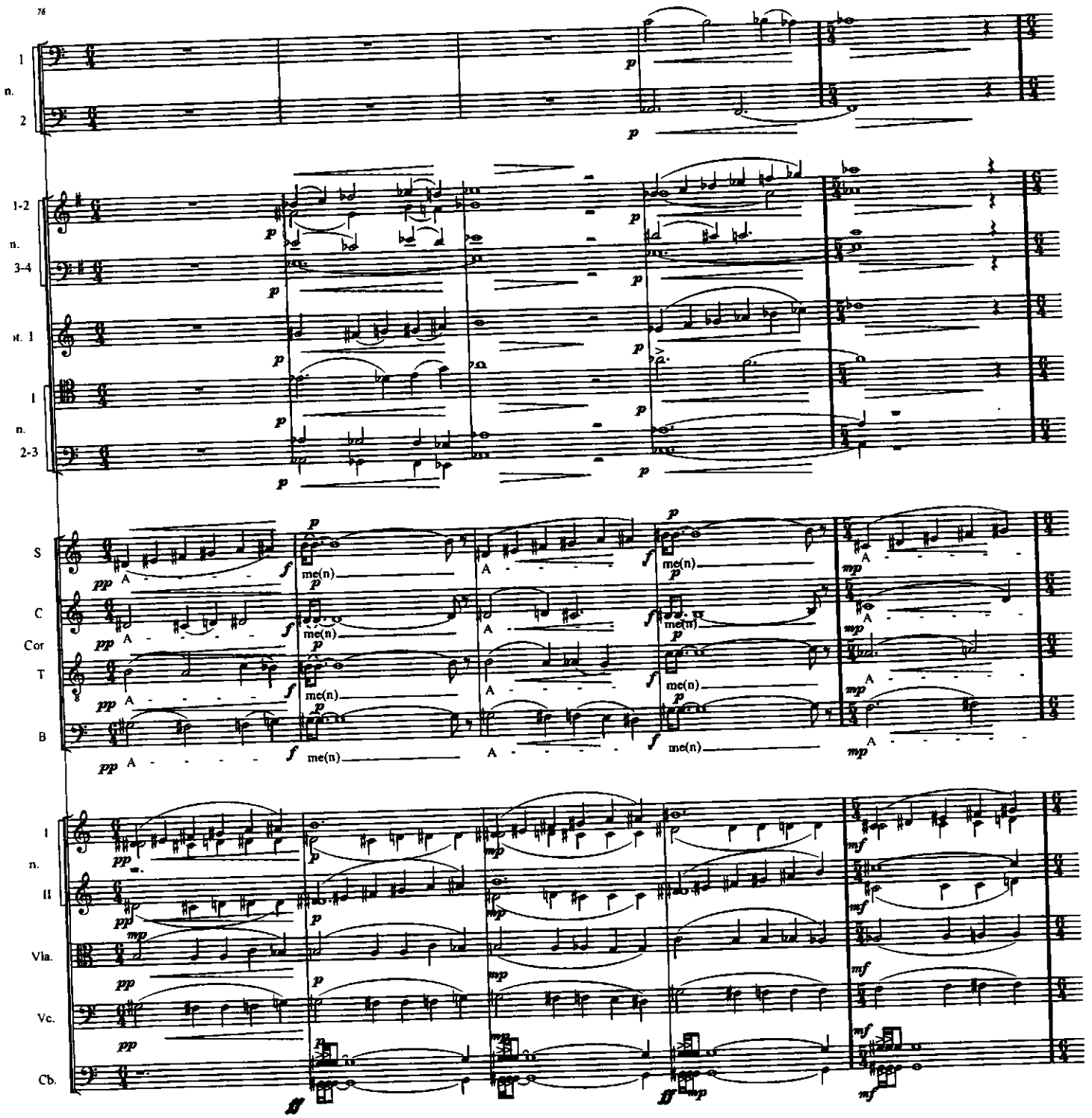
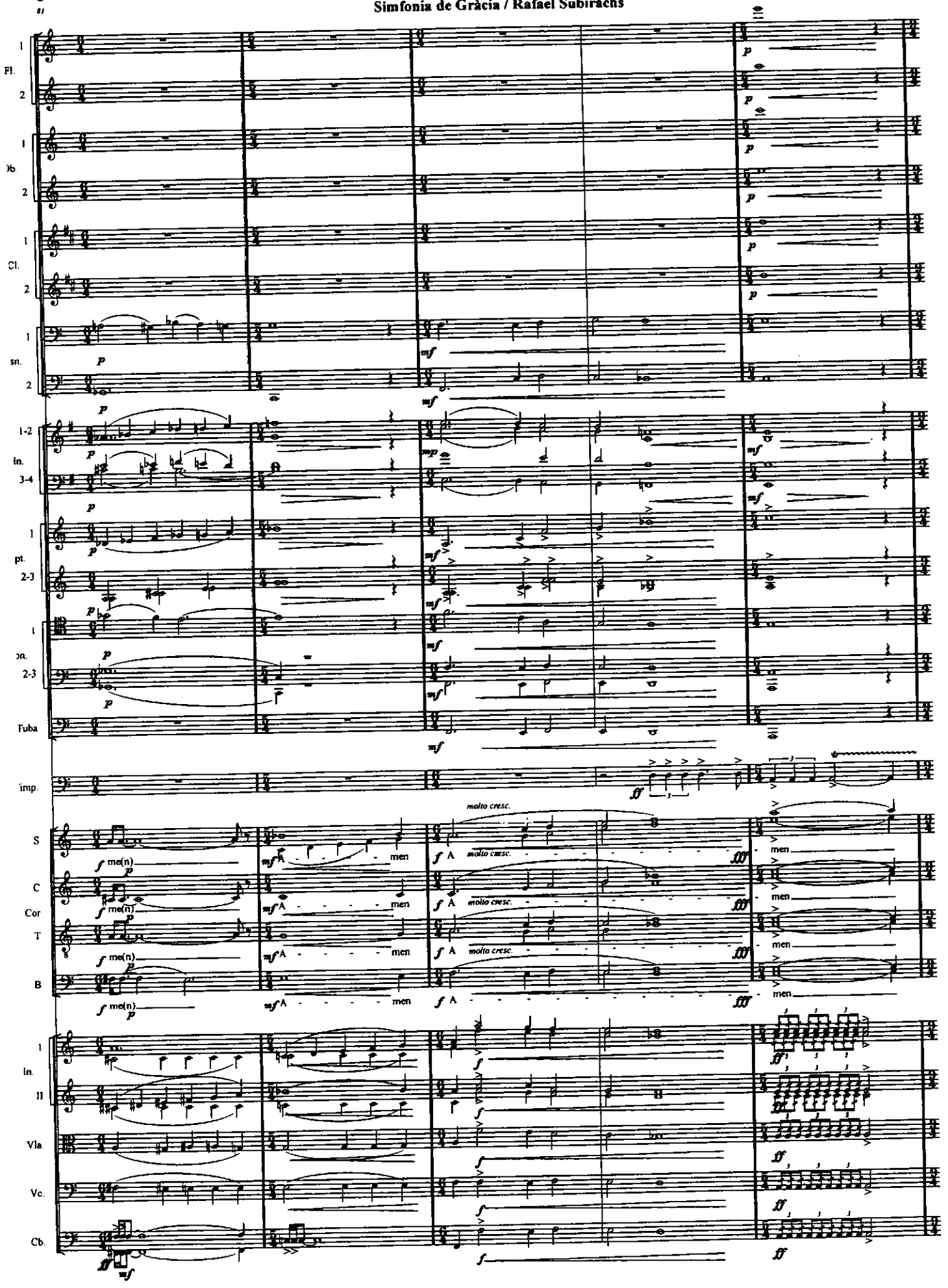
Tbn. 1

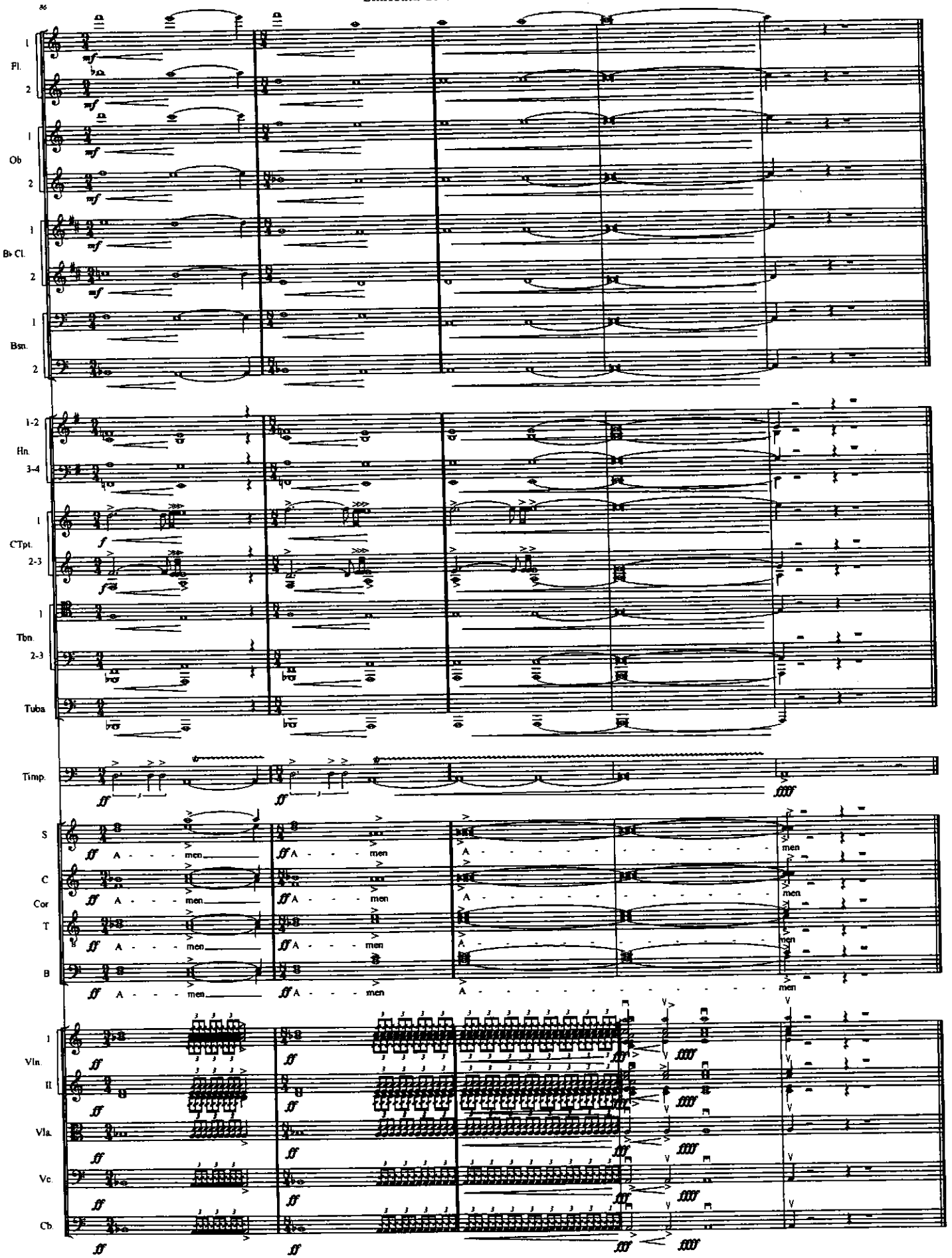
mp

soprano solo

S Cor C

mp te si-en pus a-gra-da-bles.

da-bles.

76
1
n.
2
1-2
n.
3-4
t. 1
I
n.
2-3
S
C
Cor
T
B
I
n.
II
Vla.
Vc.
Cb.

1
Fl.
2
1
Ob.
2
1
Cl.
2
1
sn.
2
1-2
tn.
3-4
1
pt.
2-3
1
on.
2-3
Tuba
Timp.
S
C
Cor
T
B
men
molto cresc.
1
In.
II
Vla
Vc.
Cb.


86
1
Fl.
2
1
Ob
2
1
B♭ Cl.
2
1
Bsn.
2
1-2
Hn.
3-4
1
CTpt.
2-3
1
Tbn.
2-3
Tuba
Timp.
S
C
Cor
T
B
men
1
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.