



La música de la JONC

RECULL D'ARTICLES
DE LA JOVE ORQUESTRA
NACIONAL DE CATALUNYA

20 ANYS D'HISTÒRIA

EUSTAQUIO BARJAU, BENET CASABLANCAS, MIQUEL DESCLOT,
VÍCTOR ESTAPÉ, ALBERT FERRER, ORIOL PÉREZ
DAVID PUERTAS (ED)



LA MÚSICA DE LA JONC

© dels textos: Eustaquio Barjau, Benet Casablanques, Miquel DescLOT,
VÍCTOR Estapé, Albert Ferrer, Oriol Pérez, David Puertas
© del pròleg: Xavier Antich
© del disseny i les il·lustracions: Laura Borràs Dalmau
© de l'edició: Fundació Jove Orquestra Nacional de Catalunya

Imprès a: Impremta Falcó (Sant Pere de Ribes)
ISBN: 978-84-616-8957-6
Dipòsit legal: B-9.066-214

Qualsevol reproducció del contingut d'aquest llibre només
pot ser feta amb l'autorització dels seus titulars.

SUMARI

Pròleg. Xavier Antich	9
Presentació. David Puertas	13
2n encontre (estiu 1994). Benet Casablanca	19
Rossini, G: <i>Il Signor Bruschino</i> . Obertura	
Mendelssohn, F: <i>Concert per a violí i orquestra op. 64</i>	
Beethoven, L. v: <i>Simfonia núm. 7 op. 92</i>	
3r encontre (Nadal 1994). Benet Casablanca	27
Beethoven, L. v: <i>Coriolà op. 62</i> . Obertura	
Wagner, R: <i>Wesendonk Lieder</i>	
Dvořák, A: <i>Simfonia núm. 8 op. 88</i>	
4t encontre (estiu 1995). Benet Casablanca	37
Debussy, C: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	
Stravinsky, I: <i>Suites 1 i 2</i>	
Bartók, B: <i>Danses romaneses</i>	
Webern, A: <i>Sis peces op. 6</i>	
Falla, M. de: <i>El sombrero de tres picos</i> . Suite núm. 2	
14è encontre (setembre 2000). Víctor Estapé	47
Ives, Ch: <i>Central Park in the Dark</i>	
Boulez, P: <i>Mémoriale</i>	
Guinjoan, J: <i>Pantonal</i>	
Ligeti, G: <i>Atmosphères</i>	
Harvey, J: <i>Tranquil Abiding</i>	
17è encontre (setembre 2001). Víctor Estapé	55
Rebel, J-F: <i>Els Elements</i>	
Bach, J. S: <i>Concert de Brandenburg núm. 1 BWV1046</i>	
Vivaldi, A: <i>Concert per a violí i orquestra "a due cori"</i>	
Händel, G. F: <i>Música pels Reials Focs Artificials</i>	
19è encontre (estiu 2002). Víctor Estapé	65
<u>Programa 1</u>	
Mozart, W. A: <i>Serenata Posthorn KV320</i>	
Mozart, W. A: <i>Concert per a clarinet i orquestra KV622</i>	
Haydn, F. J: <i>Simfonia núm. 99</i>	

Programa 2

Bach, J. C: *Simfonia op. 6 núm. 6*

Mozart, W. A: *Requiem KV626*

26è encontre (estiu 2004). Oriol Pérez Treviño 77

Lutoslawski, W: *Música fúnebre*

Brahms, J: *Rèquiem alemany*

27è encontre (Nadal 2004). Benet Casablanca 83

Mahler, G: *Simfonia núm. 2*

28è encontre (estiu 2005). Víctor Estapé 93

Stravinsky, I: *El cant del rossinyol*

Knussen, O: *The Way to Castle Yonder*

Messiaen, O: *L'Ascension*

30è encontre (Nadal 2005). Miquel DescLOT 101

Haydn, F. J: *Simfonia núm. 104 "Londres"*

Brahms, J: *Simfonia núm. 4 op. 98*

34è encontre (Nadal 2006). Víctor Estapé 109

Toldrà, E: *Camperola*

Garreta, J: *Juny*

Toldrà, E: *La filla del marxant*

Serra, Jq: *Impressions camperoles*

Gerhard, R: *Soirées de Barcelone*

Garreta, J: *Suite Empordanesa*

36è encontre (estiu 2007). Víctor Estapé 117

Ravel, M: *Bolero*

Stravinsky, I: *L'ocell de foc*

Beethoven, L. v: *Simfonia núm. 5 op. 67*

40è encontre (estiu 2008). Eustaquio Barjau 127

Schönberg, A: *Gurrelieder*

42è encontre (Setmana Santa 2009). Albert Ferrer Flamarich 133

Humet, R: *Sol de Primavera*

Strauss, R: *Quatre últimes cançons*

Mahler, G: *Simfonia núm. 4*

43è encontre (estiu 2009). Miquel DescLOT 139

Txaikovski, P: *La dama de Neu. Suite*

Stravinsky, I: *El bes de la fada*. Suite
Txaikovski, P: *Romeu i Julieta*. Obertura fantasia
Xostakóvitx, D: *Katerina Ismailova*. Suite

51è encontre (estiu 2011). Miquel Desclot 147

Liszt, F: *Marxa dels tres reis*
Dvořák, A: *Simfonia núm. 9 "Del nou món"*
Ravel, M: *Dafnis i Cloe*. Suite núm. 2

52è encontre (Nadal 2011). David Puertas 155

Lamote de Grignon, R: *Tres sonates del Pare A. Soler*
Ferrer, R: *Concert per a violí i orquestra*
Brahms, J: *Simfonia núm. 3 op. 90*

27è encontre Alevins (Nadal 2011). David Puertas 163

Rameau, J. Ph: *Les Boréades*. Suite
Haydn, F. J: *Simfonia núm. 101 "El rellotge"*

54è encontre (estiu 2012). Miquel Desclot 169

Prokófiev, S: *Simfonia núm. 1*
Grieg, E: *Peer Gynt*
Falla, M. de: *Noches en los jardines de España*

28è encontre Alevins (estiu 2012). Miquel Desclot 177

Mendelssohn, F: *El somni d'una nit d'estiu*. Suite
Saint-Saëns, C: *Concert per a violoncel i orquestra*

Llistat d'obres comentades 181

Índex onomàstic 183

PRÒLEG

Entre les pràctiques culturals, en tots els àmbits de les arts, n'hi ha de *necessàries*: són aquelles que socialitzen el patrimoni cultural i artístic, posant-lo a l'abast de la societat, i que fomenten al mateix temps la creació donant-li suport, visibilitat i circulació entre els diferents públics d'una comunitat als quals adrecen. Les arts plàstiques són per ser mostrades i contemplades, igual que els llibres són escrits i publicats per poder ser, algun dia, llegits per algú, i a poder ser per molts; el teatre i la dansa han de ser pujats a escena, de la mateixa manera que les pel·lícules només arriben a ser el que són quan són projectades en pantalles davant del públic i les peces musicals, quan són interpretades i alhora escoltades per un auditori. Totes aquestes pràctiques són necessàries, perquè permeten l'encontre entre unes creacions culturals i artístiques i els seus públics, els quals, gràcies a aquest encontre, les fan seves. A través d'aquestes pràctiques necessàries, que omplen les lleixes de llibreries i biblioteques i les programacions de museus i teatres, cinemes i auditoris, es va bastint, a poc a poc, i de formes molt diverses, un patrimoni en comú, una cultura compartida.

N'hi ha d'altres, però, entre les pràctiques culturals, que van més enllà d'aquest àmbit i que no només treballen pel present, sinó també, i sobretot, pel futur. Són les que vinculen les arts i la cultura amb l'educació. Són aquelles que articulen la seva responsabilitat en la mediació cultural i artística no només com a espais i contenidors per presentar les obres literàries, teatrals, filmiques, artístiques o musicals davant dels seus públics, sinó que treballen per enriquir aquest flux entre obres i públics afavorint la professionalització dels agents i protagonistes culturals. Són aquelles pràctiques i iniciatives que no s'accontenten amb l'actual estat de les coses, en l'àmbit de la cultura i de les arts d'una determinada comunitat, sinó que, prenent com a models els sistemes de societats i cultures més avançades que les nostres, en allò que afecta a una major relació i imbricació entre les pràctiques artístiques i culturals i la seva societat, s'esforcen per millorar les condicions de producció creativa dels escriptors i cineastes, de dramaturgs, actors i actrius, de compositors i intèrprets musicals, d'artistes. Algunes d'aquestes pràctiques i iniciatives, a més de necessàries, són *imprescindibles*, perquè són les úniques capaces de deixar al seu darrere una societat millor, i més imbricada amb les pràctiques culturals i artístiques, que aquella que existia abans. La Jove Orquestra Nacional de Catalunya (JONC), que ara celebra els vint anys de la seva formació, és, sens dubte, una d'aquestes iniciatives imprescindibles en el panorama cultural i artístic del nostre país.

La JONC és una iniciativa pionera a Catalunya, nascuda el setembre de 1993, que pretén com a objectiu fonamental la formació orquestral integral de joves intèrprets a través d'encontres de treball intensiu en forma d'estades, classes, conferències, activitats formatives i concerts públics. Durant vint anys, la JONC ha permès a centenars d'intèrprets en procés de formació i professionalització el contacte directe amb directors de gran prestigi internacional (com Andrew Parrott, Robert King, Paul Goodwin o Antoni Ros-Marbà i Ernest Martínez-Izquierdo, entre molts altres) i amb un equip més o menys estable de professors procedents de diversos conservatoris i orquestres europeus. Josep Pons, primer, i Manel Valdivieso, després, han estat els seus directors artístics durant tots aquests anys. L'ambició formativa, per tant, ha estat, durant aquest període ja molt important de dues dècades, del màxim nivell, i els seus resultats estan a la vista, ja que aquesta iniciativa ha transformat el panorama musical del país pel que fa, sobretot, a la possibilitat d'inserir professionalment uns intèrprets que, abans de la JONC, no disposaven d'una plataforma formativa d'aquest nivell que permetés la integració de joves intèrprets de vàlua reconeguda i de futur prometedor en un conjunt orquestral d'exigència professional. Cal dir que aquesta ambició formativa ha anat en paral·lel d'un acurat treball de difusió pel territori i de presència en els auditoris del país amb la voluntat de contribuir a la formació musical dels públics i de normalitzar la presència concertística de la JONC en les programacions de les ciutats catalanes.

El paper de la JONC, així, ha contribuït de manera poderosa, durant aquests anys, a la normalització efectiva de la cultura musical del país, molt més del que ho han

fet, sovint, altres iniciatives que han mobilitzat aportacions financeres públiques molt més rellevants i que, per contra, no han tingut un retorn social, exigible avui a qualsevol iniciativa de finançament públic de la cultura, tan diversificat, rellevant i indiscutible com poden esgrimir els vint anys d'existència de la JONC. Perquè cal recordar que, al nostre país, la cultura musical ofereix, en el conjunt de les iniciatives culturals, un panorama encara fràgil, precari i no del tot normalitzat, en comparació amb altres països del nostre entorn social, cultural i econòmic. La música antiga, clàssica i contemporània són, encara, al nostre país, una realitat d'alt valor cultural i de prestigi, però, paradoxalment, amb una presència pública en les programacions i el territori que està molt lluny d'assolir la regularitat, la freqüència, la continuïtat i la presència en l'esfera pública que encara seria desitjable. La JONC ha contribuït, amb modèstia i alhora ambició, a esmenar, en part, però essencialment, un dèficit històric.

He tingut, personalment, l'honor i la fortuna de compartir algunes hores d'aquelles trobades memorables a la Torre Ametller de Cabrera de Mar, on la JONC realitzava les seves estades formatives estacionals durant el Nadal, la Setmana Santa o l'estiu. Convidat per Benet Casablanca i els diferents equips directius i artístics, vaig poder compartir, amb una audiència molt atenta i entregada, algunes hores de literatura, filosofia i art que permetien, en els vespres de descans del treball diürn, eixamplar els horitzons culturals dels mons que les partitures vehiculaven. I, per això, puc testimoniar, en primera persona, de l'ambient irreplicable que s'hi respirava: intensitat d'una vocació compartida, entrega *full time* al perfeccionament dels intèrprets, ànsia de millora en la tècnica i en la comprensió de les peces musicals, generositat en l'acte de la transmissió basada en la capacitat de donar i en la sensibilitat per aprendre.... Aquelles estades em van apropar al treball quotidià d'uns intèrprets que ja tenien una molt profunda sensació de ser músics, en fase d'aprenentatge, és clar, però també en fase, per definició incompleta, de professionalització.

La cultura d'un país millora, de manera inexorable, amb la perseverança i l'ambició de gestos com el que la JONC ha protagonitzat, sense defallir, durant dues dècades. En aquest moment de la justa celebració dels seus feliços vint anys d'existència, només cal desitjar que aquesta aventura continuï tenint el suport institucional necessari perquè l'empresa segueixi amb vida, amb més projectes encara per dur a terme, amb més exigència i més ambició que les que han demostrat que són capaçes d'assumir, i amb un futur encara més gran, més intens i més diversificat que el qual, per aquestes dues dècades, és legítim d'esperar d'un projecte tan valuós i rellevant com el que, ja fins ara, constitueix el seu impecable i imprescindible historial.

Xavier Antich, Professor de Teoria de l'Art a la Universitat de Girona i
President del Patronat de la Fundació Antoni Tàpies

PRESENTACIÓ

La Jove Orquestra Nacional de Catalunya va sonar per primer cop a les vuit del vespre del 26 de setembre de 1993 al Teatre Jardí de Figueres. Des d'aleshores ha fet més de 230 concerts, ha tocat prop de 250 obres d'un centenar d'autors (del Barroc a l'actualitat) i, el més important, ha format a dotzenes i dotzenes de joves músics. Aquell primer concert es va repetir pocs dies després a Cervera, a Reus i a Barcelona: la música de la JONC sonava per tot el territori, i així ha seguit fent-ho.

El llibre que teniu a les mans és fruit de la celebració del 20è aniversari de la JONC i presenta una selecció de 20 articles publicats en els programes de mà dels concerts oferts per l'orquestra. Tal com recorda Antoni Pallès, gerent de la JONC: “Des dels inicis del projecte es va considerar convenient donar molta importància als comentaris dels programes de concert, que complissin amb la doble finalitat pedagògica i cultural que tenia fixada l'orquestra. Al llarg dels anys hem recopilat un bon gruix de treballs de gran qualitat i ens va semblar que seria interessant editar aquesta feina feta i que torni a tenir valor tant pedagògic com cultural. Seria d'alguna manera

visualitzar que la feina feta de preparació en els encontres (tasca pedagògica) i la mostrada en els concerts (tasca cultural) no acaba després del darrer acord musical. El concert continua amb la paraula i posem en valor un material que pot ser de gran utilitat per als centres educatius del país, estudiants de música, aficionats... Posem paraula a la música i el concert continua”.

La selecció dels articles ha tingut en compte la presència de tots els comentaristes que han treballat amb la JONC al llarg d'aquests anys —un total de set autors— i la varietat del repertori: el llibre inclou comentaris de 63 obres de 44 autors diferents del Barroc (com ara Bach, Händel o Rameau), el Classicisme (Mozart, Haydn), el Romanticisme (Liszt, Txaiovski, Dvořák, Mendelssohn, Brahms), els grans autors de finals del XIX i inicis del XX (Mahler, R. Strauss), del segle XX (Ravel, Schönberg, Messiaen, Xostakóvitx, Falla), i també compositors actuals com Knussen, Ligeti, Guinjoan o Humet. Hi ha comentaris sobre simfonies, obertures, concerts, poemes simfònics, música de ballet, danses, cançons, música simfónico-coral i suites orquestrals. Aquesta selecció de 20 articles és una petita mostra de l'activitat que en 20 anys ha fet la JONC, i també serveix per deixar palesa la diversitat de maneres d'entendre la música, la pedagogia i la divulgació que tenen els diferents col·laboradors del projecte.

La Jove Orquestra Nacional de Catalunya va néixer amb el nom de Jove Orquestra Simfònica de Catalunya (JOSC) i l'any 1999, coincidint amb la constitució de la Fundació JONC, va passar a anomenar-se com ara. L'orquestra va ser dirigida per Josep Pons des de l'inici fins al 2001, any en què Manel Valdivieso en va agafar el relleu com a director artístic. Des del seu naixement, els objectius principals de la JONC han estat facilitar una formació orquestral integral als joves músics del nostre país, col·laborar activament en la inserció dels joves músics en la vida laboral i contribuir a la formació i a l'enriquiment de nous públics. Tot aquest treball es duu a terme mitjançant encontres de treball, classes, conferències, concerts, programes de ràdio i televisió, l'edició de materials divulgatius pensats per a diferents públics i altres produccions.

La Fundació Jove Orquestra Nacional de Catalunya té com a objecte fundacional la promoció i el suport d'aquelles iniciatives i activitats relacionades amb l'ensenyament de la música i la formació de joves músics amb vocació professional. L'objectiu final de la Fundació és facilitar als joves músics del país l'oportunitat d'accedir al món professional, mitjançant un projecte pedagògic dut a terme per professionals del més reconegut prestigi. Ara per ara, la Fundació inclou tres orquestres diferents: la JONC Alevins (formada per músics menors de 19 anys), la JONC (amb membres fins a 25 anys) i la JONC Filharmonia, orientada a culminar els objectius educatius i artístics mitjançant produccions amb criteris professionals.

Els components de la JONC tenen l'oportunitat de treballar amb professors de reconegut prestigi com a pedagogs i intèrprets, així com amb destacats directors convidats. La JONC estructura la seva activitat principalment en encontres de treball on s'aprofundeix en l'estudi de l'instrument i dels repertoris proposats. Els concerts també són una part important de la formació en cada encontre i, alhora, el resultat natural i objectiu últim de tot el procés pedagògic: concerts de professors, d'alumnes, de conjunts instrumentals, de música de cambra i, naturalment, els concerts finals de tota l'orquestra, en els quals es posa de manifest tot el que s'ha après durant l'encontre al servei dels autors i les obres interpretades, del conjunt i de la comunicació.

Aquests encontres són la base del funcionament de la JONC. Un encontre consisteix a concentrar tots els membres de l'orquestra en una ciutat determinada durant un període de temps que acostuma a ser de set a quinze dies. Durant aquests dies es compta amb la presència d'un equip de professors provinent de diversos conservatoris i orquestres tant de l'estat espanyol com de la resta d'Europa. Aquests professors realitzen un treball individual i per seccions minuciosos de cara a treballar el repertori escollit. Un cop els professors finalitzen la seva estada, el treball continua amb els assaigs *tutti* i finalitza amb els concerts que la JONC ofereix a diferents punts del territori al final de cada encontre. A més de les classes i assaigs, els encontres es complementen amb altres activitats formatives com ara conferències, col·loquis, projeccions, concerts de petit format, etcètera.

En aquests 20 anys s'han celebrat 60 encontres de la JONC i 31 de la JONC Alevins que han permès la participació dels joves músics als festivals i sales de concerts més importants del país, sota la direcció de mestres del prestigi de Josep Pons, Guy van Waas, Ernest Martínez-Izquierdo, Jordi Mora, Manel Valdivieso, Barry Sargent, Jan Caeyers, Robert King, Paul Goodwin, Andrew Parrott, Antoni Ros-Marbà, Lutz Köhler, Salvador Mas, Edmon Colomer, Karl Anton Rickenbacher o Valery Ovsyanikov.

La JONC ja té 20 anys i ha ofert activitats i formació musical a desenes i desenes de joves. És una de les institucions educatives capdavanteres del país i segur que seguirà sent així per molts anys. I no està de més recordar que, sense voler-ho, el seu nom, "jonc", ens remet a la planta que creix prop de rius i rieres i que ja al segle XIV el cronista Ramon Muntaner utilitzava metafòricament per parlar de la força que dóna la unió: "La mata de jonc té una força que, si tota la mata lligueu ben fort amb una corda, i tota la voleu arrencar ensem, us dic que deu homes, per molt que estirin, no l'arrencaran". Aquesta és la nostra orquestra que, com la mata de jonc, tira endavant amb força gràcies a la feina de tots.

David Puertas Esteve, músic i periodista



2N ENCONTRE (ESTIU 1994)
BENET CASABLANCAS



2N ENCONTRE (ESTIU 1994)

Rossini, G: *Il Signor Bruschino*. Obertura

Mendelssohn, F: *Concert per a violí i orquestra op. 64*

Beethoven, L. v: *Simfonia núm. 7 op. 92*

El present programa és integrat per tres obres que, cobrint un espectre temporal de poc més de trenta anys, il·lustren l'evolució des del classicisme tardà a l'eclosió del primer romanticisme i s'inscriuen en tres gèneres ben diferents com són l'obertura d'òpera, el concert, aquí vehicle privilegiat de la nova sensibilitat, traduïda en la contraposició de la individualitat del solista al col·lectiu orquestral, i la simfonia, una de les màximes expressions del que hom podria anomenar música instrumental absoluta.

L'obertura de la farsa còmica en un sol acte *Il Signor Bruschino* de Giacomo Rossini (1792-1868), compositor d'un instint teatral infal·libre i d'una gran qualitat intrínseca, data de l'any 1813, el mateix any de composició de l'obertura d'*Il Barbiere*

(realització emblemàtica que no seria enllestida fins tres anys més tard). El seu talent i professionalitat foren reconeguts per Beethoven qui el titllà de “bergant” i “pillet”, tot conclouent: “Rossini hauria esdevingut un gran compositor si el seu mestre li hagués donat freqüentment una bona bufetada *ad posteriora*”. El mateix opinava precisament Mendelssohn, qui s’havia sorprès de l’estima mostrada pel compositor italià envers les seves interpretacions de Bach al piano, i de l’aparent “boutade” que representava la seva pretesa predilecció per la música alemanya (segons es coneix per la transcripció de la llegendària entrevista entre Rossini i Wagner celebrada a París l’any 1860). Personatge recobert d’una pàtina de bon vivant, de qui es coneixen mil i una facècies i anècdotes divertides (l’esmentat *Barbiere* en tan sols tretze dies!) com al seu gust acreditat pels plaers culinaris, l’epicureisme —sempre agredolç— del cigne de Pesaro serà tenyit d’una fina malenconia. Imatge a la fi que no pot amagar la categoria de la seva producció musical, bàsicament destinada a l’escena, però que inclou així mateix una important obra religiosa, camerística, vocal, per a piano sol, etc., sovint peces de circumstàncies escrites bàsicament amb posterioritat a 1829, any de l’estrena a París de *Guillem Tell*, període de prop de quaranta anys al llarg del qual deixa sobtadament de conrear el gènere operístic. La dimensió objectivista del llenguatge musical de Rossini, il·lustrada per la freqüent constitució de *perpetuum mobiles* i obstinats, i l’aplicació dels diferents procediments de la deconstrucció lingüística —mecanització i fragmentació rítmica de la paraula—, lligats a la idea de repetició, procediments que eleven la riallada a la categoria estètica superior (i que serien transferits a l’escriptura instrumental), no fou sempre ben compresa pels seus coetanis romàntics, que en feren una valoració plena de clarobscur, com ho demostren l’acusació de Berlioz relativa al seu “cinisme melòdic”, o l’anècdota referida a Weber i segons la qual aquest se n’hauria anat a mitja representació de la *Cenerentola* perquè “començava a agradar-li” (!). Autors tots ells que sens dubte no podien comprendre la dimensió de “modernitat” que la seva música comportava, amb l’ús capdavanter de la ironia com a element de distanciament emocional.

Si en el desenvolupament de la present òpera s’uneixen sentimentalisme i moments d’una comicitat fins i tot escandalosa, l’obertura presenta ja des d’un primer moment l’efecte novel·lós de la percussió rítmica de l’arquet colpejant el faristol en resposta a les sardòniques interpretacions dels baixos, amb el seu efecte conseqüent de suspensió momentània del fil discursiu, o millor, a l’espera —com assenyala Rognoni— del so pressentit, el que constitueix un immillorable exemple de la intel·ligència irònica, a voltes burlesca de Rossini, i que en ocasió de la seva estrena a Venècia irrità el públic, contribuint al fracàs de l’obra. L’humor hilarant i transgressiu de Rossini exercí una gran influència en nombrosos compositors posteriors. N’hi hauria prou en recordar alguns dels insòlits títols dels seus “Péchés de ma vieillesse” (“Pecats de vellesa”) —*Mon prélude hygiénique du matin*, *Vals Torturée*, *Etude asthmatique*, *Prelude prétentieux*, *Prelude fugasse*, *Des Triotons s’il vous Plait*, *Choeur de Chausseurs democrates* (per a cor masculí amb acompanyament de tam-tam i dos tambors!), *Quatre hors d’oeuvres et quatre mendiants*, *Quelques riens*

pour piano, Musique anodine, Elegia sobre una sola nota, etc., i així fins a més de 160 peces!—, que resulten sens dubte ben premonitoris de l'univers creatiu d'Eric Satie. Però no seria just reduir la significació musical de Rossini a aquesta vessant més lúdica: una realització tan plenament inserida en el gran segle romàntic com l'esmentada *Guillem Tell* així ho constata. Al mateix temps, passatges com el que precedeix —en la present obertura— a la recapitulació del segon tema al bell mig de la reexposició i seguint a la sobtada irrupció en fortíssim d'una explosiva cadència interrompuda sobre el sisè grau rebaixat, amb l'activa intervenció dels baixos, palesen la qualitat autènticament simfònica que serà capaç d'assolir eventualment la textura —digna d'una veritable secció de desenvolupament—, transcendint la mera dimensió bufa, i deixant entreveure les implicacions més profundes de la veu del coetani de Beethoven, sempre amb els medis més econòmics. Deixem, per cloure, la darrera paraula a Stendhal, coincidint a la fi amb Beethoven: “Vivaç, lleuger, mai avorrit, rara vegada sublim, Rossini sembla fet expressament per extasiar les gents mediocres. Això no obstant, superat en molt per Mozart en el gènere tendre i melancòlic, i per Cimarosa en l'estil còmic i apassionat, és el primer en la vivacitat, la rapidesa, l'agudesia i tots els efectes que se'n deriven”.

“Un bell intermedi de la música alemanya”, “mestre alcionid”, “ànima lleugera, pura, la més afortunada”. Amb aquestes sensibles, penetrants expressions es referí el filòsof i distingit músic *dilettante* Nietzsche a la figura de Félix Mendelsson (1809-1848), figura que ja en la vessant externa de la seva personalitat, i com si fos predestinat a fer honor a l'etimologia del seu nom, defuig bona part dels tòpics que restarien associats per sempre en l'imaginari col·lectiu entorn de la figura de l'artista romàntic, enfrontat com un tità —i aquí la referència aniria des de Beethoven a Mahler, passant per Jean Paul— a les circumstàncies vitals més adverses i a l'aïllament i la incomprensió social que ja havia descrit amb la seva bella ploma literària Wackenroder en algun text visionari. De fet, la seva estabilitat emocional sols sembla esfondrar-se amb la mort de la seva germana Fanny, ella mateixa una compositora molt competent (autora de fet d'algunes cançons atribuïdes al seu germà), una sotragada de la que ja no es recuperaria. Compositor d'una cultura àmplia, format en els cercles il·lustrats de Goethe —a qui s'entestava a fer escoltar Beethoven al piano—, amb una severa educació clàssica, format musicalment de la mà de Zelter, ell mateix confident en aquest terreny del conseller àulic, fou també un distingit i —també com Goethe— prolífic dibuixant. Assoleix en aquest sentit una particular significació històrica el dibuix que féu de l'església de J. S. Bach, St. Tomàs de Leipzig, l'obra del qual contribuí poderosament a rehabilitar amb la reestrena l'any 1829 de la *Passió segons Sant Mateu*, en un arranjamant propi. Autor per damunt de tot de la música incidental per al *Somni d'una nit d'estiu*, obra mestra absoluta de la primera meitat del segle XIX (mai no aprendrem a estimar prou aquestes notes!), la seva música, amb la lleugeresa alada dels *scherzi*, èlfica i plena d'esperit, com una irradiació sobiranament equilibrada d'espurnes daurades, amb una escriptura sempre iridescent i crepitant (que inaugura una nova categoria

de la tipologia orquestral), passa —ingràvida— per damunt de qualsevol excés efusiu, transcendent apol·líniament tot sentimentalisme —a penes amorosament velat— així com la levitat epidèrmica de la música de saló, qualitats a les que no resten aliens moments de certa intensitat emocional, que a voltes li confereixen un franc dramatisme (com el que palesen la imponent obertura i altres pàgines de l'oratori *Elies*, notablement algun dels números corals). Sovint contemplat amb certa condescendència fruit del desconeixement de la subtileza immanent del seu art, Mendelssohn se'n presenta dotat d'un ofici infal·lible, del que caldria destacar la primorosa fluïdesa i perfecció de l'escriptura, la precisió i extraordinària efectivitat de la instrumentació, i un control inusual de la forma. Qualitats totes elles presidides per una suprema i al mateix temps senzilla elegància, el que juntament amb l'anterior li valgué la consideració d'ésser el “més clàssic dels romàntics i el més romàntic dels clàssics”.

Totes aquestes qualitats són ben paleses en el *Concert per a violí i orquestra op. 64* de l'any 1844, escrit en la melancòlica tonalitat de Mi menor, i una de les obres més emblemàtiques del concertisme romàntic. Al llarg dels seus tres moviments que se succeeixen sense solució de continuïtat, la present obra esdevé vehicle ideal de les capacitats tècniques i de lluïment virtuosístic de l'interpret solista, tot i que en ella domini un caràcter més aviat introvertit i profundament líric. El primer temps s'inicia sense dilacions amb la presentació de la frase principal del moviment, àmplia i ingràvida, a càrrec del violí solista. Al llarg del mateix, mereix sens dubte ésser subratllada la introducció del segon tema per la fusta sobre un llarg pedal de Sol, sobre la quarta corda a l'aire del violí. Una menció molt especial mereix, així mateix, l'extraordinari hàlit cantabile del temps central —Andante—, exemple perfecte d'aquelles romances sense paraules conreades per l'autor, unit al moviment precedent només pel fil tènue del fagot, caracteritzat pel serè desplegament de la seva admirable corba melòdica, suportada per càlides harmonies, i amb una secció central en el to del relatiu menor, marcada per un major dramatisme. Una àmplia transició donarà pas a l'Allegro molto vivace final, en la tonalitat més brillant de Mi major, adscrit novament a una disposició de forma sonata, i que clourà l'obra en un registre jovial i lluminós.

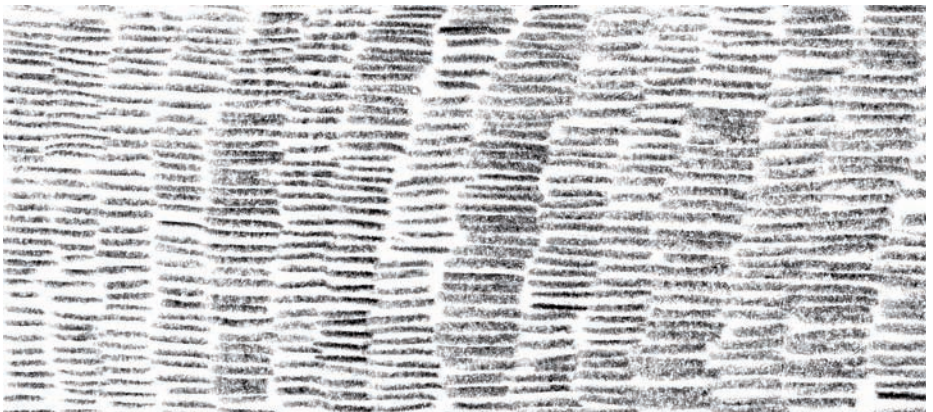
La *Simfonia núm. 7 op. 92*, escrita entre l'hivern i la primavera dels anys 1811 i 1812 en la poc freqüent i generosa tonalitat de La Major, ocupa un lloc molt especial en la producció simfònica de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Obra germana de la no menys considerable *Vuitena simfonia*, del mateix any, a diferència d'aquella ens colpeix des d'un primer moment amb l'extraordinari ímpetu del seu desenvolupament i la bella i serena emoció de l'Allegretto, que de seguida esdevingué una de les peces predilectes de l'autor. Escrita —malgrat el seu canvi d'escala— per a la mateixa plantilla orquestral de les dues primeres simfonies (per cert, el manuscrit de l'obra va pertànyer a la família Mendelssohn), sovint n'ha estat apuntada la seva adscripció pastoral: de fet, i més enllà d'interpretacions programàtiques del

tot innecessàries, alguns dels seus materials temàtics es remeten a melodies i aires populars, com és el cas del tema principal del primer moviment, amb el caràcter d'una dansa camperola, i que originalment Beethoven havia subtitulat —en la línia del que obria la simfonia precedent— *Ronde des paysans*, sense oblidar la mateixa rusticitat de l'Scherzo, que reforcen els llargs pedals del Trio (disposició aquesta reiterada al llarg de tota l'obra), o l'ascendència hongaresa —o més precisament *verbunkos*— d'alguns passatges del Finale, el material principal del qual és basat en la tonada irlandesa *Nora Creina*. Distingida tradicionalment per l'abundància i varietat dels ritmes, la manipulació de breus motius rítmics nítidament perfilats li confereix una extraordinària vitalitat que li valgué el conegut epítet de “apoteosi de la dansa”, amb el que Wagner la distingí. De fet, un estudi atent il·luminaria la forta empremta que deixaria en el llenguatge musical d'aquest, en el que assoleixen una importància extrema les tècniques d'elaboració motiviques, i els efectes de les quals es deixen sentir en la manipulació dels *leit motiven* o motius conductors, sobretot d'aquells més mínims, que apunten —analògicament— el desenvolupament colossal de *L'Anell*. En efecte —i com bé apunta Rosen— Beethoven “fou capaç, més que els seus predecessors, de fer que la iteració rítmica (de vegades quasi obsessiva en la seva obra) s'encarregués de fer el treball principal, tant de la creació de la tensió com de la resolució”. Vitalitat que es fa ja evident des del començament de la pròpia introducció —amb fulminants efectes d'instrumentació— i que després d'una excitant i certament desmesurada *anacrusa* que prolonga durant catorze compassos (sic) la dominant Mi, en un efecte enginyós de clara paternitat haydniana, es fa extensiva immediatament al Vivace, que serà bastit sobre una breu i dinàmica cèl·lula rítmica, equidistant de la giga, el saltarello i la forlana, i anàloga a la de la “farga dels Nibelungs” que trobem omnipresent a *Sigfrid* (i que Wagner podria haver tret de l'Scherzo del quartet *La mort i la donzella* de Schubert, donada la similitud inicial del seu tractament harmònic). Aquest pedal sobre la nota Mi serà reprès poc abans de la conclusió del moviment, donant lloc a un punyent exemple d'estancament (al llarg de vint-i-dos compassos), generat per la repetició incessant en el baix d'un breu disseny de dos compassos (delimitant un intrigant interval de tercera disminuïda), i que dóna origen a un colossal, inapel·lable *crescendo*. Fou aquest passatge, exemple de la extraordinària tensió que és capaç de sostenir aquesta repetició implacable dels motius més elementals, el que valgué a Beethoven l'acusació —suposadament de Weber— d'estar “a punt per anar a una casa de salut” (sic). Fétis, per la seva banda, senyalaria igualment en la partitura que ens ocupa la presència de nombroses “faltes” en l'harmonia (com per exemple, diversos acords no resolts), que no dubta a corregir.

“L'orquestra posseeix, sense cap mena de dubte, una facultat de parlar, i les creacions de la nostra música instrumental moderna ens han revelat aquest fet. Hem vist que aquesta facultat es va desenvolupar a les simfonies de Beethoven a una alçada des de la qual va sentir l'impuls d'exterioritzar fins i tot allò que, segons la seva naturalesa, no és factible fer-ho!...”). Aquesta facultat de parlar de l'orquestra

és la facultat de manifestar el que es inexpressable". Així es manifestava Wagner a *La poesia i la música en el drama del futur*, apuntant vers una concepció segons la qual l'eloqüència orquestral assolida amb el desplegament del cicle simfònic beethovenià en fa de cadascuna de les precedents un esglaió necessari per a la *No-vena*, que culminaria amb el concurs de la veu humana. Tot això en el marc d'una superior continuïtat discursiva, com ho prova en l'obra que ens ocupa, la manca d'unanimitat en la ubicació del segon grup del primer moviment, empès sempre endavant pel terminant desplegament del material, en el qual el postulat mecanisme de la derivació per contrast (amb la contraposició dels dos principis formulats per Schmitz) i la unificació motivica asseguren la congruència del tot, transcendent al mateix temps la seva ascendència monotemàtica. Això porta a una concepció de la forma entesa com un tot orgànic, dintre de cada moviment i pel que fa al conjunt de tota l'obra, amb una estricta significació de l'efecte local en l'argument simfònic global, tot afirmant alhora l'especificitat autònoma i sobirana de cada obra singular. L'esmentada insistència en breus motius rítmics es fa extensiva al moviment lent, el famós i des d'un primer moment admiradíssim Allegretto, que hauria de deixar una empremta tan sensible en l'obra de Schubert amb la seva il·lació, quasi fatalista, de peus mètrics dàctils-espondeus (ja avançada a la introducció del primer moviment), amb l'expectant *fugatto* central, i que s'acosta al caràcter d'una sentida, encara que mai pesant, marxa fúnebre, sols confortada per la recurrent represa del *maggiore*. Desplegant-se com un gran himne sobre la plenitud de les cordes greus dividides, cal destacar-ne l'acord de 6/4 que obre i clou el moviment, tot afirmant el seu caràcter essencialment dissonant, en tant que dolorosa, implorant apoiatura que restarà finalment sense resolució després d'un eloqüent procés de liquidació temàtica, fet de successius laments i crits d'angoixa deixats en suspens. Aspectes tots ells molt preuats per Berlioz, per a qui el referit acord emfatitzava el "sentit incomplet, el sentiment d'indecisió i somniadora tristesa" del moviment. Després d'un Scherzo en el caràcter d'una dansa rústica, acollit a una disposició expandida (el moviment sencer s'acosta als set-cents compassos!) i un Trio en el que tornem a trobar generosos pedals i poderosos —quasi obsessius— efectes de crescendo, culmina tota l'obra en el Finale, basat en un frenètic tema de contradansa, que es desenvolupa en una dinàmica preponderant en fort que esclatarà finalment en un triple fortíssim aclaparador, en el qual s'arriba al paroxisme motriu i al punt àlgid de l'exaltació dionisiaca i la jubilació orquestral. Mitjançant les cotes assolides en aquesta i les seves altres obres, Beethoven erigí la forma sonata en referència obligada i model en el qual emmirallar-se per als compositors dels períodes posteriors, commocionant-ne la pràctica compositiva fins ben entrat el segle xx. Al mateix temps, la monumentalitat assolida pel gènere simfònic contribuiria a fer de dita forma vehicle dilecte en l'expressió del sublim.

3R ENCONTRE (NADAL 1994) BENET CASABLANCAS



3R ENCONTRE (NADAL 1994)

Beethoven, L. v: *Coriolà op. 62*. Obertura

Wagner, R: *Wesendonk Lieder*

Dvořák, A: *Simfonia núm. 8 op. 88*

El present programa s'obre amb l'obertura de *Coriolà op. 62* de Ludwig van Beethoven (1770-1827), basada en la tragèdia homònima d'Heinrich von Collin, i data da l'any 1807. Si un terme pot definir la qualitat més rellevant de la present peça, que cal considerar una de les obres mestres del seu autor, aquest terme és concentració, en totes les accepcions del mateix. Concentració en el modelatge del seu material motívic i temàtic fonamental —d'una gran plasticitat—, així com en el seu procés ulterior de manipulació; concentració en el traçat i iteració implacable de cèl·lules rítmiques elementals, responsables de l'enèrgic *momentum* rítmic que presideix el decurs de tota l'obra; concentració pel que fa als efectes del seu impacte emocional, responent amb eloqüència a la peripècia interior del protagonista; i per sobre de tot, concentració en el que respecta al disseny formal, d'una extraor-

dinària concisió, exempta per complet de passatges costumaris o redundants. Tot plegat presidit per la concepció més elevada de l'elaboració i el treball temàtic, dialècticament desplegats en el si d'un marc discursiu que es genera a si mateix: no en debades el 1807 és també l'any de la publicació de *La Fenomenologia de l'Esperit* de Hegel. Poques vegades, en efecte i com en el cas que ens ocupa, ens és donat d'assistir en una mesura paragonable al triomf de l'economia constructiva, fet que projectarà la peça a un rang superior d'intensitat expressiva ("construïda a partir d'elements extremadament simples", segons la fina i entusiasta recensió crítica d'E.T.A. Hoffman). L'obertura s'adscriu a la insigne nissaga d'obres escrites en la tonalitat en Do menor, nissaga que compta amb la *Cinquena simfonia*, com a precedent més immediat (1806), i associada en la producció de l'autor a un fort dramatisme; dramatisme que es tracta aquí —en un sentit diferent de com ho fa Shakespeare i en paraules de Jean Boyer—, el problema de la llibertat de l'heroi, "vençut per ell mateix, en qui la lluita es desenvolupa entre dos motius, l'un dinàmic, l'altre suplicant", i que aboca a una caiguda brutal, evocadora de la catàstrofe tràgica que clou el drama". En aquest aspecte destaca ja la mateixa introducció amb els seus poderosíssims unísons en fortíssim (tot el *pathos* d'aquesta tonalitat expressat en l'única, terrible nota!) seguits dels acords no menys contundents de tota l'orquestra, puntuat tot plegat per aclaparadors silencis, d'efecte no menys urgent. L'obra s'inicia així sense cap preàmbul, conduint-nos directament al cor de la tensió expositiva.

El disseny formal respon en les seves línies bàsiques al prescriptible model de la sonata (molt el·líptica i amb irregularitats: la recapitulació del primer grup, per exemple, és substituïda per una falsa *reprise* en el to de la subdominant). La presència del segon grup en el relatiu Mib major —reduït a les modestes proporcions d'un breu gir *cantabile*, sostingut pel pedal de trompes en octaves, i el moviment com desencaixat i abatut dels baixos—, suposa a penes un lleu apaïvament en l'enorme tensió desplegada fins aleshores pel primer grup, per retornar immediatament als tints opressius del mode menor, omnipresència que contribueix a conferir un marcat caràcter fatalista a tota la peça. Gravetat expressiva que es farà extensiva al propi color, brillant però alhora fosc de l'orquestra.

La progressió climàtica es desferma —com és distintiu de l'autor— de la mà de la tècnica de la fragmentació temàtica, polaritzant tota l'atenció en l'activitat i il·lació acumulativa de breus motius. És el cas de les interjeccions del *tutti*, amb el seu sistemàtic desplaçament d'accents, d'un furor rar fins i tot en el compositor de Bonn, juxtaposades en una imparable progressió, que és ben a prop de tallar-nos la respiració, en la seva reiteració sense descans. Desenvolupament en el qual no hi manca àdhuc la presència amenaçant del motiu B-A-C-H sotaescrit en els baixos (com és sabut, Beethoven projectà els seus darrers anys d'escriure una obertura sobre aquest motiu; alguns dels materials passarien a integrar-se —tot unificant-ne llurs motius bàsics— als seus darrers quartets). El particular relleu concedit al mode

menor —que no ha pogut desmentir l'incipient afirmació lluminosa en la tonalitat relativa major, únic bri de confortada esperança de tota la peça— tenyeix igualment la recapitulació del segon grup, que al final i en última represa s'acomiarà fent servir novament la frase esmentada ara en el to de Do menor, que obre pas a la conclusió, en el caràcter d'una liquidació temàtica *avant la lettre*, tot reflectint la defallida final de l'heroi, encarnat posteriorment en el recitatiu dels violoncel·ls, en un clima general de gran desolació, per a extingir-se en el pizzicatti en pianíssim de la corda. Beethoven no es permet ni el consol *in extremis* que podia representar en aquest punta la cadència “de picardía”.

“Voldria anomenar ara el meu art més refinat i profund, l'art de la transició, doncs tot el teixit del meu art està fet d'aquestes transicions. (...) Heus aquí, doncs, també el secret de la meua forma musical, de la capacitat de la qual per a produir una construcció tan clara englobadora de cada detall en el conjunt amb semblant coherència, m'atreveixo a afirmar que no se n'havia tingut fins ara el menor pressentiment.”

Wagner

Els *Cinc poemes per a una veu de dona* —més coneguts com a *Wesendonk Lieder*— ens permetran endinsar-nos en la vessant més intimista de la personalitat musical de Richard Wagner (1813-1883), majorment volcat envers el camp dramàtic. Caracteritzades pel seu extraordinari lirisme, i mai immarcescible, les cinc cançons sobre textos de Mathilde Wesendonk, admiradora fervent de Wagner, amb qui aquest es trobava aleshores lligat, foren escrites en diferents moments dels anys 1857 i 1858 a Zurich, durant el sojorn del compositor prop de la vil·la dels Wesendonk, a la vivenda anomenada “L'Asil”, a redós del mecenatge del matrimoni. Quatre de les cançons foren enlestides paral·lelament al treball en l'Acte I de *Tristany i Isolde*, interrompent així la composició de *Sigfrid* i en el marc d'una cruïlla artística i afectiva decisiva (Wagner havia així mateix enlestit feia poc el primer esborrany de *Parsifal*). Escrites originalment per a veu i piano, foren posteriorment orquestrades per F. Motti (Wagner mateix instrumentà *Somnis* per a petita orquestra i violí sol), sense eclipsar la seva excel·lència i sensibilitat, en un clima general de gran recolliment que assolirà eventualment punts de remarcable, encara que continguda, passió. Conegudes dues d'elles —*En l'hivernacle* i *Somnis*— amb l'apel·latiu “Estudis per Tristany”, les presents cançons avancen bona part del clima i substància musical de la gran creació de Wagner, l'òpera abans esmentada *Tristany i Isolde*, permetent-nos assistir a la gènesi (transcendida així la confessional immediatesa dels elements biogràfics, transfigurant el personatge de Mathilde en la figura d'Isolda). Creació “inaudita” —en les pròpies paraules de l'autor, perfectament conscient del seu valor artístic únic—, i que seria enlestida un any més tard esdevenint des d'aleshores fita emblemàtica del romanticisme musical, sotraguejant convulsivament tota la música escrita amb posterioritat, i conduint el llenguatge musical a les portes d'un nou univers estètic i conceptual.

Martin Gregor-Dellin sintetitza molt bé les causes del trasbals de la tradició suscitada per aquesta obra —considerada com un sacrilegi durant molt de temps—, i més enllà de l'ambivalència del famós acord que n'encapçala la partitura o la pròpia saturació cromàtica: “la resistència a la realitat des de l'exili de l'art, és a dir, l'abandonament d'un punt de referència harmònic, la renúncia —després de perdre's en el moviment ondulant de les tonalitats— a restablir cada cop puntualment aquesta referència harmònica i reservar-li una funció organitzadora i un poder d'estructuració diatònica: es tracta de la noció del retard, en tant que irònic refrè enfront a la realitat, elevada a la categoria de principi compositiu”. Diferiment sistemàtic de les cadències al qual se suma l'ús generalitzat de les apoiatures, en què la satisfacció de les pulsacions musicals però també anímiques resta permanentment ajornada, enduts per les infinites inflexions d'un idioma harmònic insòlitàment dúctil, en l'evolució del qual hi jugaren un paper determinant —com reconegué el propi Wagner— les relacions d'admiració recíproca amb Liszt. Aspectes tots ells que podem reconèixer en el cicle de cançons. La primera d'elles, *L'Àngel*, marcada per l'amplitud harmònica i el seu esperit contemplatiu, estableix ja el to confidencial que definirà tot el recull en una atmosfera sovint estàtica, sols trencada per la inquietud de la segona, *Aturât*, no casualment en Do menor, to que serà abandonat en la coda per un radiant Do major (“*heilige Natur?*”). Una particular menció mereix la noblesa elegíaca de *En l'hivernacle*—represa en el compredor preludi de l'Acte III de l'òpera—, amb la transformació diatònica del motiu cromàtic del desig, traduint amb la intensitat quasi religiosa que li atorga l'encadenament plagal, la solitud i desempar de Tristany a la Bretanya, agonitzant davant del mar. I que clou amb unes doloroses segones menors (“llàgrimes no vessades”), fins a extingir-se en el registre més agut. Cal destacar igualment les sèptimes majors que obren la quarta cançó, *Dolors*, apuntant ja la matisada plenitud del motiu “Dia” que obre l'Acte II de l'òpera, peça que es desenvolupa sense descans. Però on s'assoleix el punt més àlgid és en la cançó que clou el recull. En efecte, el caràcter contemplatiu s'intensifica al màxim a *Somnis*, l'excelsa música de la qual —en el bressol d'un repòs es diria infinit, subliminalment alimentada per la seva subjacent passió cromàtica— donarà més endavant cos al gran duo d'amor de la segona escena de l'Acte II de l'òpera, amb el tema de la “Nit” (“en el més profund dels nostres cors s'ha ocultat el sol”), i en la qual s'imposa la quietud i el recolliment de la comunió amorosa, a l'empar de la protecció callada de la nit, font alliberadora, veritable aixopluc dels amants, en la contemplació compartida del sublim (transsumpte del misticisme d'inspiració budista: “reunir-se amb la causa del Món”, segons l'expressió d'Ernst Bloch). La cançó fineix com havia començat, no sens esplaiar-se en una cita literal del motiu del deler (“*sanft an deiner Brust verglühen*”). Sense cap mena de recança Wagner hauria pogut remetre's aquí a la sublim cançó de Schubert *Nacht und Träume* D827 (*Nit i Somnis*; 1825), per no esmentar certes pàgines d'un compositor que es diria tan distant de l'univers wagnerià com Robert Schumann, com les que constitueixen l'epíleg del cicle *Dichterliebe* op. 48, sobre textos de Heine (1840). Hom ha cregut descobrir —en l'efecte— relacions d'afinitat entre les presents cançons, preses en

el seu conjunt, i els grans cicles de temàtica amorosa de Schumann, o fins i tot de Beethoven, però on la proximitat espiritual esdevé probablement més pregona és amb alguns dels *lieder* de Mahler.

“En relació a les beques de l'Estat, porto varis anys gaudint no poc amb l'obra d'Anton Dvořák, de Praga. Dvořák ha escrit tota classe de coses, òperes (txeques), simfonies, quartets, peces per a piano. És certament un individu ple de talent. I pobre, sigui dit de passada! Els prego ho tinguin present! (...) Dvořák té el que és més essencial per a un músic, i que es troba en aquestes peces”.

Brahms

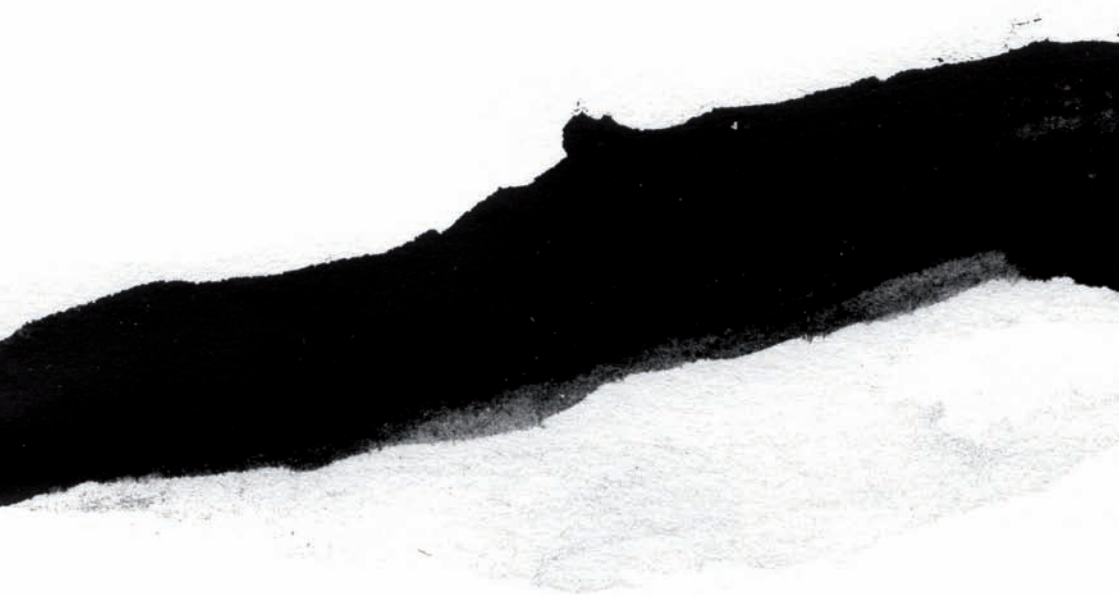
Segona de la trilogia que corona l'edifici simfònic d'Antonin Dvořák (1841-1904), la *Simfonia núm. 8 op. 88 en Sol major* fou escrita a la tardor de l'any 1889, o més precisament, en el període comprés entre finals d'agost i principis de novembre, fet que per sí sol revela prou clarament la fecunditat creativa del compositor en aquella època. Posteriorment, fou aquesta l'obra escollida per l'autor per ser oferta com a “exercici” a la Universitat de Cambridge en motiu de rebre el seu doctorat honorífic l'any 1891. No és fàcil expressar en unes poques línies el que ens admira més d'aquesta realització formidable, que en opinió del propi autor assenyala l'assentament d'un “nou camí” personal en el sí del seu corpus simfònic, en el qual el lirisme i lluminós melodisme de les cançons populars i infantils —que semblen ja derivar-se de la tonalitat mateixa de Sol major— no es veuen renyits amb el rigor del marc simfònic on aquelles es manifesten. Així caldria esmentar la qualitat i profusió de les idees musicals, que se succeeixen amb una naturalitat i fluïdesa gairebé rapsòdiques —sense demèrit de la coherència interna— poques vegades igualades en el simfonisme romàntic, l'acoloriment i fort perfum bohemi de molts passatges, així com l'eficàcia i eloqüència de l'orquestra, sovint traduïda en una qualificada diferenciació de les textures i amb una gran capacitat evocadora de la natura (facilitat de la invenció, i espontaneïtat en tot cas relatives, com ho proven —per exemple— els més de deu intents previs fins l'establiment de la versió definitiva del tema del Finale). A pocs anys de cloure el gran segle romàntic, polaritzat essencialment a l'entorn de les figures de Wagner i Brahms, és en el llenguatge musical d'aquest darrer —qui contribuiria decisivament a descobrir el compositor txec al món musical— que cal situar les arrels de l'estil de Dvořák. Però al mateix temps sabrà integrar les diverses tradicions musicals vernacles del seu país, en una línia de continuïtat nacionalista que havia tingut la seva figura fundacional en Smetana —des del conreu de l'òpera i el poema simfònic d'ascendència lisztiana—, i que prosseguiria en temps més recents —i entre d'altres noms— amb el llegat de Janacek. Aquesta inclinació es posarà de manifest en l'imaginatiu eixamplament de la paleta harmònica i l'ús d'inflexions modals, així com en la varietat gairebé inesgotable en fórmules rítmiques deutores de les diverses danses autòctones, caracteritzades per la seva enorme vitalitat. Música en tot moment cordial i efusiva, la naturalesa eminentment diatònica dels seus materials no pot amagar la subtileza

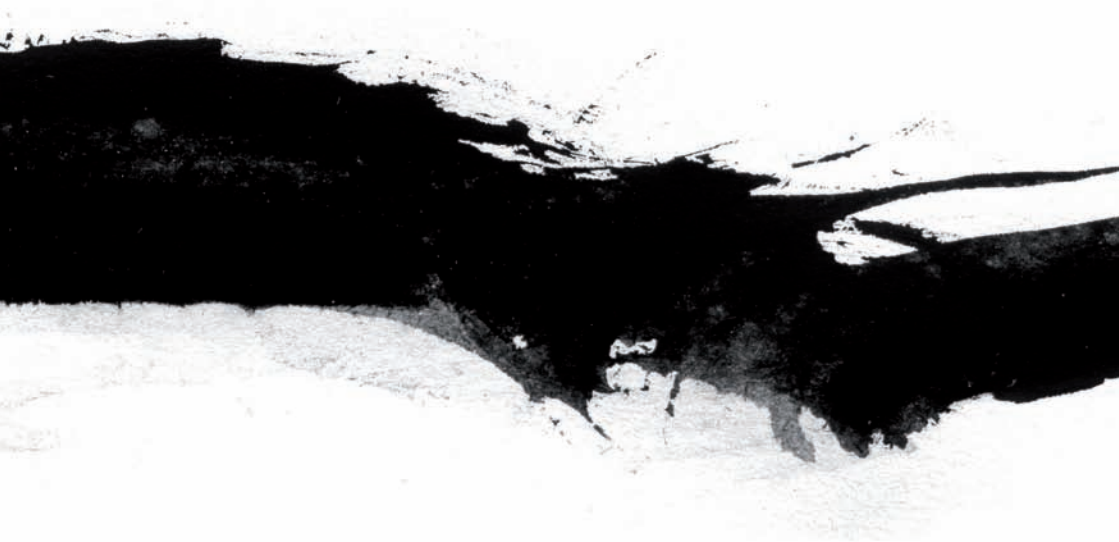
del seu tractament harmònic, inserit de ple dret en l'evolució del romanticisme tardà. Compositor —finalment— dotat amb un ofici infal·lible, palès en el seu tractament de la forma —mai sentida com constrictiva—, que per si sol acredita la forta vinculació amb la figura de Brahms abans esmentada; relacions d'admiració mútua que es traduiran en el conreu dilecte de les formes absolutes de la música instrumental —malgrat la intensa dedicació operística de Dvořák, sense correspondència en el compositor hamburguès—, i fins i tot en puntuals concomitàncies entre alguns dels respectius materials temàtics.

El primer moviment —un dels més esplèndids de Dvořák— s'obre amb una frase dels violoncels en Sol menor, de gran amplitud *cantabile* i caràcter introductor, i que posa ja de manifest algunes de les peculiaritats d'origen modal abans al·ludides. Ben aviat se succeiran diverses idees temàtiques que seran elaborades tot al llarg del moviment, començant per la diàfana frase de la flauta sobre l'arpegi de Sol, a la que seguirà una idea rítmicament més activa en la corda, que serà immediatament combinada contrapuntísticament amb l'anterior per donar entrada a un nou element temàtic, presentat per les violes i violoncels dividits fins a quatre parts, amb tot el color que li confereix la seva disposició coral propera a l'himne. El segon grup, en la tonalitat impròpia de Si menor, i introduït de forma obliqua en la corda, i amb intervencions puntuals de la fusta, reminiscents de cants d'ocells, s'inicia amb un veritable estancament, efecte poètic pel qual el primer semiperíode resta inicialment suspès sobre sí mateix. Després de nous elements temàtics que introdueixen nivells de major vivacitat i una empremta rítmica marcadament folklòrica, ens endinsem en la secció de desenvolupament, la qual farà l'ús obligat i perfectament idiomàtic de la tècnica de la fragmentació temàtica, i en què els materials precedents seran imaginativament reelaborats, superposats i reduïts als seus components més essencials.

Al cor del mateix i poc abans del clímax hi trobem una de les pàgines més grans de tot el simfonisme, en la qual el pols discursiu esdevé per uns instants tensió musical en estat pur! La present secció culminarà amb la represa a les trompetes de la frase de la introducció, tenyint tot el moviment amb el conflicte major-menor tan volgut a la sensibilitat eslava. El Lento —adscrit al caràcter de la balada— és basat en l'alternança de les seccions *minore-maggiore*, disposició que no exclou un intens dramatisme en la part central, en procedir a un autèntic desenvolupament del motiu ascendent de quarta que encapçala el moviment, i del que tot ell en deriva, unificant-ne les distintes seccions. La pàgina, molt emotiva i propera en l'atmosfera a la peça per a piano *En el vell castell op. 85 núm. 3*, deixa aflorar una immarcescible inspiració elegíaca (com ens recorda amb encert Ottaway pocs moviments subjectes a la tonalitat de Do menor poden escapar a l'ombra omnipresent de la *Marcia fúnebre* de l'*Heroica* beethoveniana). Un instant màgic es produeix en l'entrada de la flauta en el *maggiore*: som encara meravellats pel teixit preciosista i afiligranat de l'orquestra quan aquesta passarà en breus instants a un

segon pla, reduïda a la condició subordinada de mer acompanyant! Particularment memorable resulta igualment el retorn de la primera secció en el registre greu de les cordes soles —sense contrabaixos— en mode major, amb la seva profunditat expressiva propera a l'himne reminiscent de certes pàgines haydiniànes, en una nova mostra de la fecunda continuïtat de la tradició clàssica vienesa. El tercer moviment —d'orquestració lleugera i transparent— pren l'aire d'un vals, i en ell podem gaudir de l'irresistible encís de la dansa en tota la seva plenitud, sense que la seva adscripció al mode menor esdevingui cap obstacle. El Trio —en major— introdueix una cita de l'òpera còmica *Turdé palicé* (*Els Testarruts*, 1874), i és animat per la seva gràcil naturalesa hemiòlica i els seus ritmes creuats que al final donaran pas a una enginyosa coda en mètrica binària (*Molto vivace*). El Finale, moviment de gran brillantor —els trombons i la tuba eren silencis als dos moviments anteriors—, s'acull a la disposició de tema i variacions, dibuixant al mateix temps una articulació general tripartida (amb les seves subsegüents correspondències entre seccions), tot plegat presidit per una breu fanfàrria de les trompetes, afegida per Dvořák en un segon estadi, novament seran els violoncels qui obriran el moviment amb una frase de gran vol *cantabile*, puntuada per sèries successives de retards que li conferiran una gran noblesa; tema basat, com la primera idea de l'Allegro con brio, en l'arpegi ascendent de Sol, que així unifica temàticament la simfonia sencera. Destaquem-ne encara pel seu marcat exotisme la part central, en la fosca tonalitat de Do menor, en ritme de marxa i propera als tòpics de les músiques turques i orientals, amb les seves atípiques progressions harmòniques descendents per semitons i moviments paral·lels (!) en totes les veus (tret que poden també reconèixer incidentalment en Haydn, sota l'apel·lació "*all'Ungherese*"). Després d'un serè i bellíssim retorn del tema en el to principal, una secció codal d'exquisida sensibilitat duu directament a la fi, en un clima de gran exaltació.





4T ENCONTRE (ESTIU 1995)
BENET CASABLANCAS

4T ENCONTRE (ESTIU 1995)

Debussy, C: *Prélude à l'après-midi d'un faune*

Stravinsky, I: *Suites 1 i 2*

Bartók, B: *Danses romaneses*

Webern, A: *Sis peces op. 6*

Falla, M. de: *El sombrero de tres picos. Suite núm. 2*

El present programa constitueix una excel·lent introducció a la música del segle XX en integrar sengles obres perfectament representatives d'una sèrie d'autors que —des de la seva respectiva circumstància històrica i geogràfica i atenent a motivacions estètiques ben diverses— varen obrir nous camins a la sensibilitat estètica del nostre temps, marcant, en alguns casos i fins temps ben recents, algunes de les direccions més fructíferes en l'evolució del llenguatge musical. Mestres tots ells que comparteixen una capacitat paragonable —privativa, certament, dels creadors més grans— de mediació emocional, palesant un extraordinari control de la matèria sonora. Procés d'objectivació que és el que confereix, a la fi, tot el vigor i

capacitat de projecció a la seva música, i que es traduirà en una sèrie de llenguatges personals, que parteixen sovint —o, si es vol, integren, en el que esdevindrà un altre dels seus trets comuns— de materials i fonts d'origen popular, provinents de les respectives tradicions nacionals, transcendides aquí a una dimensió veritablement universal, i per això mateix erigits en vehicles insignes de la sensibilitat artística del seu temps.

Obre el programa el *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy (1862-1918), basat en l'ègloga homònima de Mallarmé, i datat l'any 1894. Afirmant ja des del seu mateix inici un clima de continguda voluptuositat, la present partitura inaugura emblemàticament —a cavall de dos segles— tot un capítol de la història de la música moderna, el que en fa immillorable pòrtic per al concert que avui ens ocupa. El *Prélude* —obra mestra absoluta del repertori orquestral— fou immediatament apreciat, gaudint ben aviat d'una àmplia i progressiva difusió, fet al qual contribuiria la seva presentació a París l'any 1912 pels Ballets Russos de Diàguilev, amb coreografia de Nijinsky mateix. Després d'escoltar la peça, de la qual no sabríem si admirar més la deliquescents irisació de les sonoritats, il·luminades pels inesgotables matisos d'una paleta tímbrica diversificadíssima, o l'ambigüitat ingràvida dels acords, en tornassolada i permanent mutació, Mallarmé subratllà en una carta a Debussy la concordància plena de la música amb el seu text, “si és que aquella no ha anat encara més lluny, veritablement, en la nostàlgia i la llum, en fineses, en desassossec, en riquesa”. Summa d'aquell art “incorpori i subtil”, per utilitzar les mateixes paraules emprades per Gustave Doret, qui dirigí la *première* de l'obra, en referir-se a la singular sensibilitat manifestada per Debussy en tocar-li la partitura al piano, el seu disseny formal —en què se superposen elements de sonata, lied i variació— respon, en les seves línies bàsiques, a una disposició ternària. Amb la seva singular estima envers l'escala de tons sencers i l'interval de quarta augmentada, la seva ubiqüitat harmònica —minant la base mateixa del sistema funcional— i l'elevació del so a un primer pla significatiu i constructiu (que reprendrà més endavant Webern), contribuïran de mode determinant i inequívoc a l'afebliment i superació de la tonalitat clàssica.

No podem deixar de referir-nos a una multiplicitat d'aspectes, des de les il·limitades coloracions de la paleta harmònica que embolcallen la melodia inicial de la flauta, amb els seus arabescos constantment renovats i que acrediten la més gran flexibilitat rítmica, en el marc d'una gamma amplíssima de transformacions temàtiques en derivació generativa que sotmeten a una llum inèdita el concepte mateix de *reprise*, la fluïdesa inèdita del discurs i la mal·leabilitat del disseny formal que se'n deriva amb una forma que es fa permanentment a si mateixa (forma *oberta* o *forma formans*) al llarg del seu mateix decurs, el meravellós domini de l'orquestra, amb l'encanteri d'unes combinacions instrumentals en permanent i calidoscòpica evolució, o la delicadesa infinita i envoltant de les textures, en tot moment, però, d'una sobirana transparència. Claredat que trobem igualment en Chopin, raó per la qual

no haurien de sorprendre'ns les eventuals reminiscències del seu *Nocturn en Re♭ major op. 27 núm. 2* en la secció central del *Prélude*. Cal recordar, en aquest punt, que Debussy enllestiria l'any 1915 una edició revisada dels valsos del compositor polonès: “La música de Chopin és una de les més belles que mai han estat escrites. Afirmar-ho l'any 1915 no és més que un homenatge fàcil pel qual hom no podria desempallegar-se de la seva importància i de la influència que no ha deixat mai d'exercir sobre la música contemporània”.

Les dues *Suites per a petita orquestra* d'Igor Stravinsky (1882-1971), una de les personalitats —juntament amb Schönberg— més influents i brillants del segle, foren enllestides al llarg del període 1917-25, i constitueixen un autèntic microcosmos del pensament musical de l'autor, de qui sens dubte pot afirmar-se allò de que tot el que tocava —fins i tot les realitzacions en aparença més modestes— refulgia sota el resplendor d'una insòlita inventiva sonora. Afirmació corroborada per cada compàs dels vuit números que integren les presents suites, en les quals una utilització extraordinàriament enginyosa de la instrumentació no és aliena a una intenció predominantment facciosa. De fet, després de Haydn —i amb el permís del prestidigitador Hitchcock i les seves conspícues mostres d'humor negre!—, és tal vegada Stravinsky el compositor que acredita un sentit de l'humor més entremaliat, i alhora més intel·ligent. Les peces que ens ocupen tenen el seu origen en diferents reculls de peces per a piano a quatre mans (amb una part fàcil per la mà dreta) escrites pensant en els fills petits del compositor. Pel que fa a la *Primera suite*, alguns aspectes poden ser-ne ràpidament destacats, com ara la vinculació de la breu cèl·lula tetracordal de tercera menor/segona major que observem ja al començament de l'*Andante* inicial, i que trobem igualment en altres creacions d'aquells anys (*Les Noces*, 1914-17), al cor mateix de la música popular russa, o bé les circumstàncies de la gènesi de la *Española* —en la qual no hi manquen els inevitables tresets!— i la *Napolitana* —a manera d'incisiva tarantel·la—, que foren compostes després de sengles viatges de l'autor a Espanya i Nàpols els anys 1916 i 1917, respectivament, així com l'encant de la *Balalaika*, amb la seva anodina tonada enfadosa, i que és, de tot el conjunt, la peça predilecta de l'autor. La seva melodia —original del compositor, una mena de cançó enfadosa que trascendeix el millor Satie— serà sostinguda per un impassible acompanyament dels baixos, fet que li confereix un to general irònic i desidiós.

Totes aquestes peces participen, en efecte, d'un tret addicional comú relatiu a la presència insistent d'obstinats i *perpetuum mobiles*, fòrmules particularment adients per al desplegament de la sintaxi il·lativa —que fa pensar en les tècniques del muntatge cinematogràfic— característica de l'autor rus. La concepció tonal, per la seva banda, abraça des del diatonisme més pur fins a la incorporació d'una varietat d'inflexions modals i superposicions politonals. Un caràcter general encara més festiu i bullangós domina la *Segona suite*, la primera en ésser instrumentada, i en plena sintonia amb l'encàrrec d'una música incidental per un *music hall* de

París, on fou estrenada l'any 1921. Una vegada més impertèrrites figures en obstinat governen l'escena, des de la *Marche* inicial, picant i desvergonyida, *La Valse* veritable natura morta, el to de paròdia de la qual contempla el deshumanitzat —i inquietant— moviment mecànic dels autòmats, sagnant caricatura de la dansa ternària (referència ja introduïda per Stravinsky a *Petrushka*, amb la cita d'un vals de Lanner), evocadora —en el seu despullament cambrístic i regist re —d'una desangelada capseta de música, o els trets gruixuts i gairebé proçaços de la *Polka*, peça dedicada a Diàguilev, retratat aquí en la figura del domador de circ que dirigeix els seus artistes a cops de fuet. La *Suite* culmina amb el triomfal to de xaranga del *Galop*, que dona origen a curioses superposicions temàtiques i harmonioses, assolint en el Trio les cotes més grotesques amb el depravat solo de trompeta i tuba a distància de dues octaves.

Béla Bartók (1881-1945) escriu l'arranjament per a una plantilla orquestral clàssica de les seves vitals i divulgades *Danses Populaires Romaneses d'Hongria* l'any 1917, obra escrita originalment per a piano (Sz 56) dos anys abans, i que seria objecte —entre d'altres— d'una ulterior transcripció per a violí i piano (1926). El to de la seva expressió, a mig camí entre la melangia més arravatada característica de les músiques magiars i un impuls rítmic irresistible, reflecteix amb tota fidelitat la cruïlla externa i interioritzada d'uns temps especialment difícils per a Bartók, que si bé coneix l'èxit aquell mateix any amb l'estrena d'*El Príncep de Fusta*, veurà amb consternació com el seu país entra en obert conflicte bèl·lic amb Romania (algunes de les seves regions es trobaven aleshores integrades a Hongria), fet que afectarà —segons pròpia confessió— no sols la seva tasca de folklorista, sinó el seu íntim estat d'ànim, en portar la devastació a algunes de les regions més interessants —a aquests efectes— de l'Europa oriental i els Balcans, i el durà a experimentar una profunda “nostàlgia de qualsevol melodia romanesa o d'alguns mots en romanès”. Creador d'una singular integritat artística i personal, Bartók —com Webern, i de qui com ell evoquem enguany el cinquantenari de la seva desaparició— morirà l'any 1945, el mateix any que assenyalava la fi de la segona guerra mundial, i després d'uns darrers anys viscuts a l'exili americà, i marcats per una gran precarietat material i serioses privacions. La present realització ens apropa així al vessant més extravertit i directament arrelat en les tradicions musicals autòctones estudiades amb tanta dedicació i amor per Bartók i el seu inseparable —i, en la seva tasca creativa, injustament negligit— company Kodaly, essent objecte d'un refinat tractament harmònic i instrumental, que realçarà les seves respectives particularitats modals i rítmiques, finament estilitzades.

El cicle és disposat en forma de suite i inclou set danses. Partint de la cordialitat i ampli gest cantabile de la *Dansa amb el bastó* inicial, amb els seus rústics efectes de quintes obertes, la coloració dòrica del clarinet en la *Dansa de la faixa*, l'evolució de les quintes de cornamusa evolucionant per terrasses i sostenint el penetrant solo de flautí a la *Dansa de l'espeter nec*, i la tendresa entranyable i rapsòdica de la *Dan-*

sa amb el corn (*bucium*), el recull es desenvolupa en una successió climàtica, que culmina en els tres darrers números, disposats segons una progressió imparabile de tempi: una *Polka romanesa* amb les seves incisives *acciacatures* i accents lidis, que seran repesos a la impetuosa *Dansa ràpida* que segueix, en el mateix temps Allegro, peça que incorpora per primer cop la totalitat dels efectius orquestrals, i que deixa pas —sense descans— al vibrant Allegro vivace conclusiu.

“Entenc que el mot art significa la facultat de presentar un pensament de la forma més clara i més simple, és a dir, de la forma més comprensible (...) Aquí tinc 371 corals a quatre veus de Bach —podien haver estat 5000!—, ell no estava mai satisfet. Per motius pràctics? No, per motius artístics! La claredat és el que ell volia assolir.”

Webern

Unitat, concisió, economia, són aquestes algunes de les qualitats més elevades a les quals pot aspirar l'obra artística, i de les quals la producció sencera d'Anton Webern (1883-1945) en constitueix una fita cimera. Qualitats a les quals cal afegir una extraordinària capacitat d'encabir en formes perfectes i autocontingudes —aquells “diamants” amorosament tallats als que es referí Stravinsky— l'emocionalitat més visionària, tot definint un marc formal d'un rar equilibri, que no defuig l'apel·latiu de “clàssic”. Amb la seva perfecta subjecció a la “fermesa” de la Llei de la qual parlava Hölderlin, i recordant el que Schumann mateix havia afirmat dels vins —“la calor els abat i els treu la fogositat. El fred, en canvi, els torna ardents i puixants”—, Webern estructurarà formes d'una elegància i perfecció cristal·lines, dignes de la seva afirmació —seguint en aquest punt a Goethe— que “l'art és un producte de la natura universal sota l'aspecte particular de la natura humana”. “El més just dels compositors” —encara amb Stravinsky—, i membre eximi de la Segona Escola de Viena, Webern serà capaç de condensar en els límits concèntrics de la forma epigramàtica la profunditat i alè simfònic dels grans frescos de Mahler —que seran àdhuc intensificats—, portant a les seves últimes conseqüències la tendència a l'escriptura cambrística ja apuntada en el llenguatge orquestral del compositor esmentat. Disciplina exempta de tota concessió, com fou subratllat pertinentment per Schönberg, qui en destacà igualment l'autoexigència i l'absoluta manca d'autocompassió a aquests efectes requerida, concisió aforística que donaria lloc en els anys següents a la composició de les *Sis peces op. 6*, realitzacions encara més radicals com ara les *Sis Bagatel·les per a quartet de corda op. 9*, les *Cinc peces per a orquestra op. 10*, o les *Tres Peces per a violoncel i piano op. 11*, per no referir-nos als diferents fragments i esborranys per a orquestra de cambra, de 1913, i que romangueren en estat embrionari.

L'exemple més extrem del que diem el constitueix, però, el segon moviment d'un planejat *Tercer Quartet* de corda, amb inclusió de veu i basat en un text propi —*Shumerz, blick immer nach Oben*— que no ultrapassa els cinc compassos d'extensió i datat el mateix any 1913; moviment que es desenvolupa tot ell en les fronteres del so —rarificat fins el límit virtual mateix de l'emissió vocal i instru-

mental— i el silenci, i que seria finalment descartat, passant els dos restants moviments a integrar-se en el conjunt de *Bagatel·les* aplegades en l'opus 9. En aquest procés hi jugarà un paper estratègic el nou concepte de *Klangfarbenmelodie*, amb la seva substantivació del so com a categoria central del discurs i revaloritzant en un pla preferencial “l'expressió dels silencis”, per dir-ho amb les paraules de Debussy, paraules que reforcen —com ho proven les particularitats al·ludides— la idoneïtat de reconèixer suggerents concomitàncies entre les poètiques d'ambdós compositors. La primera versió de les *Sis peces per a orquestra op. 6* data de l'any 1909 i s'inscriu, per tant, en el període dit atonal de l'autor, manifestant, en els seus principals trets externs i convulsa expressivitat, indubtables punts de contacte amb el moviment expressionista. La primera peça, *Langsam*, esdevé paradigmàtica respecte del que apuntem, en ésser capaç d'encerclar en el si d'una disposició formal que no ultrapassa els dinou compassos d'extensió (poc més d'un minut de música) tota l'amplitud de la gestualitat simfònica postromàntica, en un clar exemple d'aplicació del principi de la complementarietat rítmica, i palesant una magistral capacitat de creixement, definidora d'un poderós clímax en un marc formal perfectament articulat (coincident amb la secció àuria), o la velada remembrança de velles cançons d'infants a la tercera, *Mäßig*, amb el seu lleu i distant aire de dansa, a càrrec de flauta, trompa i glockenspiel. Dificilment pot concebre's, finalment, una millor evocació de l'abisme emocional que revela la famosa i premonitòria tela de Munch *El Crit* (1893) que les abruptes erupcions dissonants de la segona, *Bewegt*, i, molt especialment, en l'esfereïdora i frontal progressió dinàmica que clou la quarta peça, *Sehr mäßig*, la de majors proporcions de tot el recull i cor del mateix, a la manera d'una ineluctable “marcia fúnebre”, que es precipita fatídicament al dolorós lllindar del que és físicament insuportable, invocació eloqüent d'una irracional païra.

Clourà finalment aquest programa la segona suite d'*El Sombrero de tres picos* de Manuel de Falla (1876-1946), obra basada en l'argument d'Alarcón, i pensada inicialment com a pantomima i per a un reduït conjunt instrumental, amb el títol de *El Corregidor y la molinera*, la composició de la qual es remunta a l'any 1916, essent estrenada la seva versió definitiva com a ballet per a gran orquestra i amb el títol amb què és avui coneguda pels Ballets Russos a Londres el juliol de 1919, amb coreografia de Massine, teló, decorats i vestuari de Picasso, i sota la direcció musical d'Ernest Ansermet. Mai, des de Victòria, Morales i la gran eclosió de polifonistes del segle d'or —i amb la notable excepció d'Albéniz—, la música hispana s'havia arrencat al nivell de la música més sòlida i avançada de l'escena internacional. Compositor d'extraordinària integritat, tant moral com artística, i amb un elevat sentit de l'artesanat i de l'ofici, deixeble de Felip Pedrell, però també de Paul Dukas a París, la personalitat musical de Falla acusa uns perfils molt contrastats, abraçant des de l'austeritat més absoluta i una remarcable aspror harmònica (facetes que troben la seva manifestació més accentuada en el temps lent del *Concerto*) a l'ímpetu dionisiac de la dansa, marcada sempre per un fort impromptu racial. El seu fort arrelament en la tradició pròpia, servit per un domini segur dels medis

tècnics, deutors d'una clara i determinant ascendència francesa, serà, en efecte, sotmès al procés d'abstracció i elaboració propi de les obres d'art més senyeres, i en la seva mateixa essencialitat tel·lúrica, esdevé així condició necessària per assolir la condició d'universalitat anteriorment glossada. Font estilística impressionista clarament perceptible a les *Noches* (Debussy havia enllestit *Iberia* al llarg dels anys 1905/8, exemple insigne, per la seva banda, i recíprocament, de la fascinació dels compositors francesos envers la música espanyola) i que romandrà una de les bases de l'idioma musical de l'autor. Aspecte al qual caldrà afegir la integració de girs i materials de procedència popular, amb les seves típiques inflexions modals, entre elles —però no només— les pròpies de l'escala andalusa, que podran integrar-se en complexos politonals, i que troben, probablement, en l'esborronada nuesa del *cante hondo* la seva identificació més eminent. Sense excloure, eventualment, genuïnes mostres de bon humor, com la irònica cita del “motiu del destí” de la *Cinquena* (i de la hilarant anacrusa del Finale de la *Primera!*) de Beethoven a la partitura d'*El Sombrero*. Elements tots ells presents en la *Segona suite* de l'obra esmentada, en la qual, sense subestimar la riquesa d'una sensible i versàtil orquestració, d'una elevadíssima força evocadora (amb al·lusions al típic so de la guitarra), i que sap captar tota la màgia i perfum de les diverses manifestacions autòctones al·ludides, preval la vistositat i brillant extroversió i de l'element rítmic, com correspon al caràcter de les tres danses que l'integren (quina finor, les oscil·lacions polimètriques dels baixos que punctuen la melodia principal de les “Seguidillas”!) i que clourà en un clima de dionisiàca vitalitat l'exultant Jota final.



14È ENCONTRE (SETEMBRE 2000)
VÍCTOR ESTAPÉ

14È ENCONTRE (SETEMBRE 2000)

Ives, Ch: *Central Park in the Dark*

Boulez, P: *Mémoriale*

Guinjoan, J: *Pantonal*

Ligeti, G: *Atmosphères*

Harvey, J: *Tranquil Abiding*

La decisió de Charles Ives de renunciar a la música com a activitat professional i de compondre en el temps lliure que li deixava la seva feina en el pròsper negoci de les assegurances li va permetre mantenir els seus ideals artístics sense dependre del gust del públic ni del criteri dels programadors (en paraules d'Arnold Schönberg "no estava forçat a acceptar ni les lloances ni les censures"). Les seves originals idees sobre el tractament de les dissonàncies i sobre la forma musical anaven sovint més enllà en la seva audàcia que les revolucionàries concepcions dels seus coetanis europeus com el mateix Schönberg o Stravinsky. Però l'elecció d'una vida com a compositor amateur va fer que les seves innovacions no fossin conegudes públicament fins molts anys més tard,

quan ja no representaven el xoc que haurien provocat en el seu moment. Un exemple d'aquest fenomen el proporciona la breu composició orquestral *Central Park in the Dark*, escrita més o menys al mateix temps que Schönberg componia la seva primera *Kammersymphonie*, l'any 1906, però estrenada l'11 de maig de 1946 (l'any en què va aparèixer la *Primera sonata* per a piano de Boulez). *Central Park in the Dark* formava en el seu origen part d'un conjunt de dues peces titulat *Two Contemplations for Small Orchestra*. La seva parella, *The Unanswered Question*, es contraposava com a “contemplació d'un assumpte seriós” a *Central Park*, la “contemplació de no res seriós”. Ives va voler amb aquesta obra descriure l'entorn del popular parc de Nova York tal com era “abans que els motors de combustió i la ràdio monopolitzessin la terra i el cel”.

A *Central Park*, Ives divideix l'orquestra en dos grups. Al primer d'ells, la massa dels instruments d'arc, se li confia una sèrie de trenta-dos acords que es repeteixen com a *ostinato* del principi al final de la peça. Malgrat que estan construïts com a superposicions simètriques de diversos intervals harmònics, el seu aspecte és el d'una successió incomprendible de sons nocturns i misteriosos. La seva hieràtica immutabilitat els fa símbol d'una natura sempre present, eterna i aliena a l'home que comparteix amb ella l'espai i una part del temps. Sobre el transfons establert comencen a endevinar-se alguns sons dels instruments de vent i del piano. El segon dels grups orquestrals esmentats té la funció de representar la presència humana als voltants de Central Park en una nit d'estiu: poc a poc l'acumulació dels fragments més diversos revelen la gran varietat d'activitats que s'hi desenvolupen. La barreja sonora generada reflexa els grups de persones que van pel carrer cercant diversió, els sorolls dels tramvies o d'altres vehicles i la música que es fa a l'aire lliure o en els locals, entre la qual destaca estrident en el clarinet el *ragtime*, llavors molts de moda, *Hello my Baby*. La creixent confusió desemboca en un clímax cacofònic, després del qual desapareixen els indicis humans. Tot torna a la situació original, només alguns fragments melòdics del principi es recorden mentre l'*ostinato* continua repetint-se com quelcom intemporal, com una realitat transcendent de la qual les multituds de la gran ciutat que hem pogut observar no n'han estat conscients.

Abans que György Ligeti abandonés Hongria arrel dels esdeveniments de l'any 1956, havia arribat a intuir concepcions musicals que no li era possible fer realitat en les circumstàncies polítiques i culturals del seu país. Quan va poder conèixer i col·laborar amb els músics d'Europa Occidental l'obra dels quals havia pogut escoltar per les emissores de ràdio internacionals des de Budapest, la seva tècnica va sofrir una rapidíssima evolució que el va fer esdevenir un dels creadors més originals i influents de la segona meitat del Segle XX. En el panorama de finals de la dècada dels anys cinquanta, la presentació d'*Atmosphères* el 22 d'octubre de 1961 a Donaueschingen va causar una gran sensació (en l'estrena l'obra va haver de ser bisada). Sense recórrer a les especulacions serials ni als experiments aleatoris, Ligeti mostrava una forma de música fins aleshores mai imaginada. Alguns antecedents de la seva tècnica es poden trobar però en obres de Wagner, Chopin o Debussy. També pot veure's en *Atmosphères*

un intent de reproduir amb els timbres orquestrals els sons de la música electrònica d'aleshores, per exemple el llavors anomenat “so blanc”, en què s'inclouen totes les freqüències sonores d'un àmbit determinat (Ligeti havia estat llavors molt interessat en la música electroacústica, de fet el títol *Atmosphères* va pertànyer inicialment a l'obra després anomenada *Pièce électronique n° 3*).

Atmosphères, per a gran orquestra sense percussió, vol ser, segons les paraules del compositor, una música “d'estats” i no “d'esdeveniments”. El seu aspecte és el d'un fantàstic núvol sonor que s'expandeix en un espai imaginari i que és sotmès a transformacions quasi sempre graduals. Amb un treball de meticulositat artesanal inaudita, la qual cosa li permet definir la textura i la infinita varietat dels seus canvis en tots els seus detalls. El *cluster* inicial utilitza totes les notes possibles de l'àmbit escollit. Amb les modificacions en les dinàmiques de les parts individuals, algunes de les seves zones s'il·luminen o s'esvaeixen, per exemple en l'efecte màgic que s'assoleix quan en l'interior de l'harmonia indiferenciada del gran *cluster* general, el crescendo de flautes, clarinets i trompes posa en relleu un agregat pentatònic de reminiscències quasi tonals. En una altra secció, cada instrument es mou en línies melòdiques escrites amb tota precisió, amb valors rítmics progressivament més petits. En aquesta “micropolifonia”, com Ligeti la va anomenar, no es poden seguir les parts individuals, sinó que el conjunt de totes elles com a partícules és cada vegada més accelerat i complexe, però a escala macroscòpica aquell moviment es percep com a un canvi progressiu de les propietats globals de la massa gasosa. Una detenció repentina del procés dóna pas a un de nou en el que el *cluster* orquestral (una altra vegada amb tècniques de micropolifonia) es va fent dramàticament més prim i més agut. Des de l'extrem superior de l'àmbit orquestral, el so es precipita en el més profund, en un brutal clúster dels contrabaixos. A partir d'ell es desenvolupa un cànon en què totes les parts de corda segueixen estrictament una sèrie de notes a distàncies diferents. Però una vegada més, l'objectiu no és la melodia individual, sinó el procés en el qual tot el conjunt acaba violentament comprimit en un espai petitíssim. Els instruments de metall s'imposen, amenaçadors, en un passatge de sons immòbils però molt actius en la seva dinàmica. Un *cluster* molt semblant al de l'inici es dissol en la pura vibració d'aire produïda pels instruments de vent. Encara seguirà un paisatge ple de ràpides accions puntuals, des del qual les flautes conduiran a una última secció dominada pels iridescents *glissandi* d'harmònics de les cordes. En la darrera “atmosfera” les cordes d'un piano són fregades amb diferents objectes fins a la desaparició total del so.

Gràcies a la pel·lícula de Stanley Kubrik *2001: A Space Odyssey*, algunes de les obres de Ligeti han assolit una difusió popular sovint negada a la música contemporània. Quan el comandant Dave Bowman, l'únic supervivent a la bogeria assassina de l'ordinador HAL 9000, ha abandonat la nau Discovery en un mòdul per a acostar-se a Júpiter, el seu viatge entre formes i colors fantàstics és acompanyat per fragments del *Requiem* i per *Atmosphères*, la qual pot escoltar-se sencera en la part final, just quan Bowman està a punt de descobrir que el seu desplaçament en l'espai serà en veritat un viatge

prodigios cap a quelcom més enllà de les possibilitats humanes de comprensió, un salt de dimensions còsmiques cap un nou estadi evolutiu.

L'any 1971 Pierre Boulez va compondre *...explosante-fixe...*, en memòria d'Igor Stravinsky, mort un any abans. Es tracta d'una de les obres en què el compositor intenta crear una forma mòbil. Un grup de set notes, amb un Mi bemoll com a centre, és el nucli bàsic (denominat *Originel*) al voltant del qual s'agrupen sis elaboracions anomenades *Transitoires*. Els instruments que s'han d'utilitzar i l'ordre i la manera en que se succeeixen les combinacions de l'*Originel* i els *Transitoires* queden oberts i s'han de decidir segons les instruccions que el compositor adjunta a la partitura. El mateix Boulez n'ha fet diverses realitzacions per a conjunts instrumentals diferents. *Mémoriale* no és pròpiament una realització més de *...explosante-fixe...*, però és una obra derivada de la combinació de notes que formen l'*Originel*. De fet, el títol complet de l'obra és *Mémoriale (...eplosante-fixe... Originel)*. És també un homenatge fúnebre: l'any 1985 va morir el flautista nordamericà Lawrence Beauregard, membre de l'Ensemble InterContemporain i un dels més actius col·laboradors en les investigacions dutes a terme a l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) sobre la interacció entre instruments i ordinadors. El 29 de novembre de 1985, a penes dos mesos després de la mort de Beauregard, era estrenat a París aquest recordatori.

La peça està escrita per a flauta, dues trompes, tres violins, dues violes i un violoncel. El seu so extraordinari té a veure amb l'ús de sordines d'estudi en els instruments de corda. Aquestes anul·len pràcticament l'efecte de ressonància de la caixa, de manera que el so de l'instrument es limita al que produeixen les cordes. Les trompes tenen una llarga tradició com a símbols "de l'Adéu" i la seva combinació amb les cordes enfosquides per les sordines crea un transfons sobre el qual la flauta solista, l'instrument de Beauregard, assoleix el nivell màxim de significació. L'obra s'articula en una sèrie d'impulsos de mobilitat vacil·lant i sovint irregular que van a parar inevitablement a zones de repòs caracteritzades pels llargs trinats. L'escriptura virtuositica, amb trets de *quasi-scherzo*, de la flauta en els passatges ràpids oculta que, malgrat la seva inescotable varietat, està formada quasi en la seva totalitat per les dotze notes de l'escala cromàtica en posicions fixes (en una tècnica reminent de la *Simfonia* d'Anton Webern). Ja que totes les figuracions es deturen en alguna nota llarga relativament greu, aquests finals estableixen una força de gravitació quasi tonal cap a determinats sons, entre els quals destaca el Mi bemoll abans esmentat. Els instruments de corda segueixen sempre el solista en elaborades combinacions heterofòniques que, com ombres allargades, estenen els sons de la flauta fent-los esdevenir harmonia. En els moments de quietud, els delicats acords del conjunt, quasi sempre acolorits, com s'ha dit, pels trinats, tendeixen a resoldre en un uníson. Moltes de les vegades aquest es forma amb la nota Mi bemoll: per exemple, al final, quan les set notes de l'*Originel de ...explosante-fixe...* representen un repòs definitiu ple de resignació. La caiguda en Mi bemoll és com un desenllaç fatal que ja quan només era pressentit s'endevinava inevitable.

Joan Guinjoan va compondre *Pantonal* l'any 1998 per a ser utilitzada com a peça obligada en la quarta edició del prestigiós Concurs de Direcció Orquestral de Cadaqués. L'obra adopta un aire lúdic tenyit d'innocència pel caràcter de dansa i al·lusió al món de les melodies populars. Després de la introducció centrada en un acord que conté totes les dotze notes, la presentació d'un ritme de dansa assenyalava la secció principal. Els fragments melòdics apareixen com a idees tonalment ben definides però poc a poc es van agrupant en combinacions més complexes de caire politonal. La successió calidoscòpica de colors canviants porta a un primer punt culminant que serà seguit per una secció lenta, Calmo, la qual parteix d'una melodia presentada pel clarinet però aviat elaborada en altres timbres de l'orquestra. Amb una breu transició quasi puntillista s'entra en una nova part, Giocoso, en què destaca un nou aire de dansa. La creixent densitat polifònica porta a un Agitato final on l'elaboració dels materials temàtics és cada vegada més ornamentada. El procés culmina en una secció *senza tempo* que representa una referència contrastant als sòlids acords inicials. Encara en el darrer moment poden sentir-se partícules dels elements principals de l'obra sota el *glissando* dels segons violins. *Pantonal* és dedicat a Isabel, la neta del compositor, i això té molt a veure amb la voluntat de treballar amb uns materials que conserven sempre la seva innocència primordial malgrat ser tractats en elaboracions de gran complexitat.

El Pensament budista distingeix entre dos tipus de meditació: una més activa i analítica, (*Vipashyana*) i una que cerca a través de la concentració una total tranquil·litat d'esperit (*Shamatha*). El títol de *Tranquil Abiding*, una de les obres més recents de Jonathan Harvey (l'estrena fou a Nova York el 10 de juny de 1999) fa referència a aquest concepte. La idea en la qual es basa la composició és el ritme d'una respiració relaxada. Les primeres formacions harmòniques permeten distingir en els registres més greus una senzilla alternança d'inspiració i expiració. El model s'estendrà a tota la durada de l'obra. Sobre aquesta "respiració" els instruments de vent i després els violins presenten una sèrie de fragments melòdics, el primer d'ells format per una sola nota i els altres per grups progressivament més nombrosos. Aquests fragments no són temes en el sentit tradicional, sinó fórmules definides per les alçades de so que els constitueixen. No es desenvolupen, les notes de cada grup són combinades de noves maneres però sense que la identitat del grup es perdi. Amb el poder hipnòtic d'aquestes repeticions alhora iguals i variades, el so orquestral creix en intensitat i el ritme de la respiració es transforma en l'alternança de dos acords tonals que condueixen a un clímax dissonant. Nous passatges amb melismes dels instruments de vent (basats en les fórmules melòdiques anteriors) sobre els perllongats acords de la corda portaran a zones de més mobilitat en la superfície sense que s'arribi mai a abandonar el moviment pendular de la respiració bàsica. Després d'un retorn modificat a elements de l'inici, un passatge *scorrevole* en el qual es realitza una última visió de les diverses fórmules melòdiques dóna pas a la secció final. En aquesta les dues fases de la respiració acaben fonent-se en un sol acord politonal que s'extingeix, qualsevol tensió ha quedat superada en l'estat de meditació tranquil·la.





17È ENCONTRE (SETEMBRE 2001)
VÍCTOR ESTAPÉ

17È ENCONTRE (SETEMBRE 2001)

Rebel, J-F: *Els Elements*

Bach, J. S: *Concert de Brandenburg núm. 1 BWV1046*

Vivaldi, A: *Concert per a violí i orquestra "a due cori"*

Händel, G. F: *Música pels Reials Focs Artificials*

“El 17 i el 22 de març l'Acadèmia Reial de Música va donar de forma extraordinària, i a benefici dels actors, dos representacions de l'òpera Cadmus, amb molts participants; va ser seguida pel Divertissement de Pourceaugnac, per una Ariette italiana, cantada per Demoiselle Fel; per una dansa amb sis ballarins, interpretada pels millors membres de l'Acadèmia; i pel Cahos del Senyor Rebel pare, el qual té el reconeixement dels més grans Connoisseurs com a una de les més belles peces de simfonia que hi ha en el seu gènere”.

Le Mercure de France, març de 1738

Durant més de cent anys, entre els segles XVII i XVIII, els membres de la família Rebel van gaudir d'una posició important en el món musical francès com a compo-

sitors, intèrprets o empresaris. D'entre ells recordem avui en dia especialment Jean-Féry (1666-1747), gràcies a l'obra que figura en el programa. Rebel *le père* (així anomenat per distingir-lo del seu fill François, un popular compositor d'òperes) havia estat un nen prodigi violinista que va fer els seus intents per establir-se com a compositor per a l'escena, però sense poder superar la manca d'èxit de la seva *tragédie lyrique Ulysse*. En el terreny de la música de cambra va ser un dels més grans compositors francesos del seu temps, al costat de François Couperin i Marin Marais. En la darrera part de la seva carrera es va distingir, però, per les seves “simfonies coreogràfiques”. La seva música en aquest gènere va ser ballada per les més grans figures de la dansa d'aleshores. L'any 1738, quan Rebel vivia pràcticament retirat després d'haver anat cedint els seus càrrecs al seu fill, el Príncep de Carignan, un important militar i *connoisseur* musical, va animar-lo a escriure encara una altra obra. Aquesta havia de ser la seva darrera creació: *Les Eléments* [sic], una composició envoltada d'una certa aura mítica per la seva insòlita introducció, *Le Cahos*.

Els Elements consisteix en una extensa suite de danses. Com sol passar en aquest tipus d'obres, totes les peces estan escrites en una única tonalitat, la de Re. L'únic contrast que es permet el compositor és l'eventual canvi del mode major al menor. Els diferents números presenten una successió intel·ligentment variada de *tempi* i caràcters. Les seves dimensions són també molt diferents: senzilles danses binàries com el *Ramage* (caracteritzat per l'encisadora lleugeresa del seu so) o els *Rossignols* (una de les habituals peces descriptives dels compositors francesos) es contraposen a formacions de *Rondo*, com la *Chaconne*, els *Tambourins* o l'ample *Caprice* que serveix de conclusió a l'obra. Malgrat l'encant de totes les peces (ben representatives de la música francesa que tanta influència va tenir en els millors compositors europeus, com Bach, Händel o Telemann), el *Caos* que precedeix a les danses és el que fa especial la darrera obra de Rebel. En el seu prefaci a l'obra, Rebel deixa ben clares les seves intencions: el *Caos* representa la confusió original dels elements abans que prenguin el lloc que els pertoca en l'ordre natural. Aquesta barreja és representada amb l'acord que uneix totes les set notes de l'escala de re menor anomenada harmònica en una dissonància que va molt més enllà de les possibilitats del llenguatge de l'època. Un acord semblant va ser utilitzat per Beethoven en el violent inici del quart moviment de la *Novena simfonia*. I encara a principis del segle XX Ferdinand Löwe va trobar un acord de set notes idèntic en el clímax de l'Adagio de la *Novena* de Bruckner quan en feia la revisió i es va sentir obligat a canviar-lo per una dissonància més acceptable, l'acord de quatre notes conegut com de sèptima disminuïda. Aquests testimonis són suficients per fer-se càrrec de l'extraordinària audàcia que va representar en el seu moment l'harmonia del *Caos*. La intenció de Rebel no és però la d'un avantguardista: més aviat es tracta d'una manifestació de la representació afectiva i programàtica pròpia dels compositors barrocs i, en concret, dels francesos. D'acord amb les indicacions donades pel compositor en la partitura, els quatre Elements són representats de la següent manera: la Terra per notes mantingudes en el baix, sovint repetides en ritmes regulars; l'Aigua amb escales que les

flautes interpreten en moviment moderat; l'Aire per trinats de les *petites flûtes*; el Foc pels enèrgics trets dels violins, en forma de lleugeres escales o de ràpides repeticions. La introducció es desenvolupa en set seccions, cadascuna d'elles anomenada *Caos*. Des de la dissonància inicial, a la qual es torna ocasionalment (o a altres de semblants), es va assolint gradualment la continuïtat. Entre cadascuna de les seccions i la següent es produeixen incongruències en la successió harmònica que es poden considerar tan interessants com la dissonància del principi, encara que s'aconsegueixin amb acords més comuns. Els diversos tipus de sonoritat que corresponen als Elements (els quals reapareixen explícitament en les danses posteriors) donen al timbre orquestral una gran riquesa de color. Al final del setè dels *Caos* un desenllaç (*Débrouillement*) posa les coses en ordre i fa que l'harmonia resolgui satisfactòriament en l'acord perfecte major sobre Re. La Natura ha imposat les seves lleis (el racionalisme de l'obra evita tota menció a un Déu creador) i els Elements les seguiran ja per sempre. Amb aquesta obra Rebel va assolir una "representació del Caos" com cap altre compositor va ser capaç de proposar-se fins a *La Creació* de Haydn.

"Cap al final Vivaldi va tocar una esplèndia peça per a solista amb acompanyament a la qual va afegir una fantasia que em va deixar astorat perquè ningú no ha tocat mai quelcom igual, doncs els seus dits eren tan a prop del pont com l'ample d'un bri de palla, de manera que a penes hi havia lloc per a l'arquet. Va tocar una fuga en les quatre cordes a una velocitat increïble, deixant tothom admirat; de totes maneres no puc dir que em plagués perquè era més rica en artífici que agradable a l'oïda... Li vaig portar unes quantes ampolles de vi perquè és capellà... llavors va tocar les seves difícilíssimes i gairebé inimitables fantasies per al violí".

Johann Friedrich von Uffenbach (Entrades en el seu *Diari de l'hivern de 1715*)

Antonio Vivaldi és un dels personatges més complexos i interessants de la música del seu temps. Aquest sacerdot venecià de cabells vermells (*il prete rosso*) que es guanyava la vida donant classes a les òrfenes acollides al *Ospedale della Pietà* i venent la seva música amb l'obstinació d'un agressiu home de negocis es negava a dir missa per la seva precària salut (*strettezza di petto*) però treballava incansablement en la seva música i realitzava freqüents viatges (molts d'ells en els períodes en què va ser expulsat de la *Pietà*). La seva tècnica incomparable com a intèrpret va ser admirada de forma unànime, encara que també van ser molts els que van trobar de mal gust els meravellosos efectes que va inventar amb el seu instrument. Malgrat la grandesa de la seva música de cambra, òperes i música religiosa, són els seus més de cinc-cents concerts (la meitat per a violí solista) els que li van donar un prestigi d'abast europeu: el seu opus 3 (*L'estro armonico*) va ser conegut a moltes ciutats del Nord del continent i va tenir una gran influència en el desenvolupament del gènere. Juntament amb el seu sentit del color i les possibilitats dels instruments (no només del violí), els seus contemporanis van admirar la claredat formal de la seva música i la lògica senzilla i sòlida de la seva estructura tonal. I en aquest aspecte un

dels seus seguidors va ser J.S. Bach, que durant la seva estada a Cöthen va copiar i arranjar moltes obres de Vivaldi. Naturalment l'escriptura de Bach és molt més rica en la varietat de l'harmonia i la densitat de la polifonia, però allò que va aprendre en Vivaldi va ser imprescindible per a la formació del seu llenguatge.

Els concerts del compositor venecià es divideixen típicament en tres moviments, ràpid-lent-ràpid. Mentre que el moviment central acostuma a estar en una tonalitat contrastant i pot estar escrit per a una instrumentació reduïda (solista i baix continu), els moviments extrems treuen partit del contrast *solo-tutti* en una interacció assolida amb una figuració rítmica de la més gran plasticitat. Vivaldi té una tendència a la repetició d'algunes fórmules harmòniques que potser no seria exagerat qualificar d'excessiva, però sens dubte cal assolir-la com una característica inseparable del seu estil i la qual, en el context d'aquest, assoleix el seu propi encant.

El geni per l'escriptura instrumental i el gust pels efectes inusuals va portar Vivaldi a compondre obres com el *Concert en Re major per a doble orquestra* ('dos cors', en la tradició tan veneciana, originalment vocal, dels *cori spezzati*). El poderós *ritornello* del primer moviment, la seva fascinant escriptura per al solista i la perfectament controlada estructura harmònica (que inclou alguns contrastos amb el mode menor de caire ben meridional) donen lloc a una mostra exhaustiva de les possibilitats del gènere.

"Tu no pensaries gaire diferent, estimat Fabi, si, tornant d'entre els morts, poguessis veure Bach...fent el que uns quants dels vostres citaristes i sis-cents dels vostres tocadors de tibia no podrien fer tots junts; no sols, com un citarista, cantant amb la veu i tocant la seva pròpia part, sinó també vigilant-ho tot i fent mantenir el ritme i la pulsació a més de trenta o quaranta músics, l'un amb un gest del cap, l'altre picant amb el peu, el tercer amb un dit amenaçant, donant la nota correcta a un amb el registre agut de la veu, a l'altre amb el greu i a un tercer amb el central...tot sol al bell mig del més gran soroll produït per tots els participants, i, malgrat que ell mateix està interpretant les parts més difícils, adonant-se de quan i d'on hi ha un error, mantenint tots junts, prenent totes les precaucions, arreglant qualsevol desajustament...aquest home, prenent totes aquestes harmonies amb la seva hàbil oïda i emetent amb la seva veu sola el to de totes les veus."

Johann Mathias Gesner (nota a la seva edició de l'*Institutio oratoria* de Fabi Quintil·lià, 1738)

El lloc indiscutible que s'ha atorgat a J.S. Bach com a compositor central de la més alta tradició de la gran música occidental no l'ha lliurat d'alguns malentesos sobre els seus principis estètics. La importància donada a la seva expressió de l'espiritualitat religiosa i el prestigi d'algunes de les seves obres més especulatives fa oblidar de vegades fins a quin punt la seva música està vinculada íntimament amb el so en la seva vessant més pràctica i, fins i tot, sensual. Ningú ha sabut dir-ho millor que Igor Stravinsky: "Quina incomparable música instrumental és la de Bach!

Es pot sentir l'olor de la reina en les seves parts de violí i el sabor de les canyes en les d'oboè". Encara que les seves Cantates i Passions donen testimoni suficient, una col·lecció com la dels *Concerts de Brandenburg* representa una mostra particularment eloqüent de la meravellosa escriptura instrumental de Bach.

El títol que apareix en el manuscrit és *Six concerts avec plusieurs instruments*. La seva dedicatòria del 24 de març de 1721 al Marcgravi Christian Ludwig de Brandenburg pot suggerir una composició unitària, fins i tot sorgida d'un encàrrec. El cert és que cadascuna de les sis obres té una història pròpia i Bach les va reunir *a posteriori*. En el cas del primer dels sis concerts (cadascun amb una combinació instrumental pròpia explotada amb una riquesa inimaginable) l'obra va existir primer com a *Simfonia* (BWV 1046a) en tres moviments per a tres oboès, dos corni *da caccia*, cordes i baix continu. Una obra d'aquestes característiques no era normal escriure-la de forma independent i és lògic pensar que fos en veritat la introducció a una obra vocal. Per tonalitat, instrumentació i caràcter s'ha conjeatrat que podria tractar-se de la Cantata "de caça" *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* BWV 208. El tercer moviment del *Concert* no apareix a la *Simfonia* BWV 1046a. Tampoc no hi apareix la Polonesa del darrer moviment i hi ha canvis importants en la instrumentació de l'obra anterior al *Concert*, el més significatiu dels quals és la inclusió d'un *violino piccolo* com a solista. Pel seu origen, el primer dels concerts brandenburguesos no presenta clarament les característiques d'alternança entre *solo* i *tutti* pròpies del gènere, excepte l'esmentat tercer moviment, amb una bellíssima part de violí solista. Per cert, aquest moviment va ser després transformat en un moviment coral (amb la tonalitat canviada a Re major i amb alguna petita ampliació) per a la Cantata *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* BWV 207.

El primer moviment del *Concert*, en Fa major, es desenvolupa a partir d'un material temàtic mínim que s'exposa en els primers compassos i que és repetit en combinacions sempre noves en els seus molts canvis de tonalitat. Els tres blocs instrumentals (cordes, oboès i trompes) coexisteixen en una complexíssima polifonia que mai no oculta la lògica del discurs harmònic. En el moviment central en Re menor el primer oboè i el violí solista agafen el protagonisme en un diàleg en què la independència de les veus provoca un contrapunt d'un nivell de dissonància al límit de les possibilitats del seu temps. El magnífic tercer moviment és seguit per una petita *suite* de danses estructurades al voltant d'un Minuet que fa el paper de *ritornello* amb la Polonesa com a secció central. Es tracta d'un dels moviments més plens de bon humor de tota la música de Bach si es fa excepció del *Trio en Re menor per a dos oboès i fagot*. En la instrumentació canviada al transformar la *Simfonia* en *Concert*, el segon Trio destaca encara més amb els seus alegres sons militars abans que el Minuet tanqui aquesta joiosa obra mestra.

"Crec que ara Händel proposa comptar amb només dotze trompetes i dotze trompes; en un principi havien de ser setze de cada, i recordo que li ho vaig dir al Rei, el qual en

aquell moment va objectar que allò no era música; però quan li vaig dir la quantitat i el nombre de música militar que hi hauria va estar més satisfet, i va dir que esperava que no hi hauria violins. Ara Händel proposa reduir el nombre de trompetes, etc., i incloure violins. No tinc dubte que, quan ho senti, el Rei estarà molt contrariat...Estic segur que Händel ha de comptar amb tantes trompetes i altres instruments militars com sigui possible, encara que no suprimeixi els violins, cosa que penso que hauria de fer, encara que crec que mai no se'l convencerà perquè ho faci.”

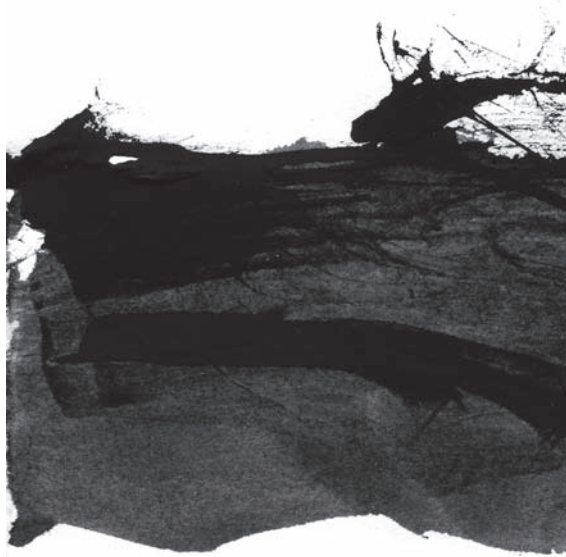
Carta del Duc de Montagu, capità General d'Artil·leria, a Charles Frederick, interventor dels Focs Artificials de Sa Majestat (28 de març de 1749)

La Guerra de Successió Austríaca va tenir lloc entre 1740 i 1748 i va acabar amb la victòria d'Àustria i la seva aliada Gran Bretanya sobre França, Prússia i Espanya. Per celebrar la Pau d'Aquisgrà a Londres el Rei Jordi II va encarregar a Händel la composició de la música que acompanyaria els magnífics focs d'artifici previstos. La discrepància entre el Rei, que volia una música d'aspecte més clarament militar, i el compositor, el qual volia usar també violins, va donar lloc a una important polèmica entre els responsables de les celebracions. No és del tot segur qui va cedir, el que és cert és que l'obra es va fer immediatament popular i va començar a ser interpretada amb normalitat amb els instruments de corda. L'estrena, el 21 d'abril de 1749, va atreure als jardins de Vauxhall una gentada (es calcula unes 12.000 persones) que va desbordar les previsions i va obligar a tallar el trànsit rodad de la ciutat. Encara que algun dels enginyers pirotècnics no va acabar de funcionar bé, la data va ser memorable i la música de Händel va ser considerada totalment adequada.

La *Music for the Royal Fireworks* és una de les poques obres purament orquestrals de Händel al marge dels seus concerts i és una de les creacions més populars de tot el repertori barroc. Sovint s'associa amb la *Water Music* (*Música Aquàtica*), amb la qual comparteix moltes característiques, encara que fou composta uns trenta anys abans. La *Música per als Focs Artificials* es compon d'una obertura i quatre danses, alternant entre el to de Re major i la seva variant menor.

L'obertura, al gust francès com la resta de l'obra, es divideix en l'habitual secció lenta de ritme solemnement puntejat i un Allegro. Tradicionalment la secció ràpida està composta en estil fugat, però en aquest cas es tria una escriptura homofònica d'una gran claredat, sens dubte a causa de la interpretació a l'aire lliure i en un espai molt gran (a l'estrena van tocar més de cent músics), però també per donar la màxima energia a les brillantíssimes parts d'oboè, trompeta i trompa. La tonalitat de Re major, típica en l'època per a la grandiositat de la música amb trompetes i timbales, contrasta amb el Re menor de la *Bourrée*, primera peça de la part central de l'obra, menys espectacular que els seus moviments extrems. La *Siciliana* que segueix, en Re major, porta el sobrenom de *La Paix* (*La Pau*) i destaca per la seva major subtilesa respecte la pura pirotècnia de *La Rejouissance*, culminació de l'alegria popular que serà confirmada en el resplendent *Minuet* (amb Trio en mode menor)

amb el qual acaba aquesta obra que, exemple suprem del barroc monumental, és també una lliçó de fins a quin punt el timbre i les característiques tècniques dels instruments han condicionat d'una forma inspiradora l'estil de compositors com Händel, Bach o Vivaldi.



19È ENCONTRE (ESTIU 2003)
VÍCTOR ESTAPÉ

19È ENCONTRE (ESTIU 2002)

Programa 1

Mozart, W. A: *Serenata Posthorn KV320*

Mozart, W. A: *Concert per a clarinet i orquestra KV622*

Haydn, F. J: *Simfonia núm. 99*

Programa 2

Bach, J. C: *Simfonia op. 6 núm. 6*

Mozart, W. A: *Requiem KV626*

“No crec que sigui necessari escriure-us molt sobre l'èxit del meu concert, ja que probablement n'heu sentit parlar. N'hi ha prou amb dir que el teatre no podia ser més ple i que totes les llotges estaven venudes. De totes maneres, el que em va agradar més és que Sa Majestat l'Emperador era present, molt complagut, i em va aplaudir sorollosament.

El seu costum és enviar diners a la caixa abans d'entrar al teatre, si no fos així, tinc la seguretat que podria haver esperat més d'ell, perquè la seva satisfacció era il·limitada.”

W. A. Mozart, carta al seu pare de 29 de març de 1783

La *Serenata en Re major KV 320* va ser la darrera que Mozart va compondre a Salzburg. El 2 d'agost de 1779 és la data que figura en el manuscrit d'aquesta obra, la qual és una prova indiscutible de la seva maduresa creativa i una justificació del seu desig de cercar a Viena un destí professional millor que el que li oferia la seva ciutat natal. Les seves serenates (que són esmentades en la seva correspondència també amb la denominació de *Finalmusik*) servien per a acompanyar ocasions festives, normalment a l'aire lliure: la KV 320, com altres, va ser molt probablement un encàrrec per homenatjar, com era costum, un professor de la Universitat amb motiu del final de curs. El sobrenom de l'obra (*Posthorn*) es justifica per l'ús en el segon Minuet d'un *Corno di posta*. La “trompa de postilló” era l'instrument de metall tocat des dels cotxes de cavalls que portaven el correu (i que continua sent el símbol gràfic de les companyies de correus).

Com passa tan sovint amb Mozart el contingut de l'obra transcendeix les dimensions del gènere: la qualitat de l'escriptura harmònica i instrumental va molt més enllà del que seria suficient per a una serenata, però sense deixar de complir les necessitats a les quals obliga la seva funció pública. Això queda demostrat pel fet que Mozart va aprofitar parts d'aquesta peça en altres reagrupacions: amb els moviments extrems i algun dels moviments mitjos va poder formar una simfonia. I l'Andante i l'Allegro del bloc central en Sol major formen una *Simfonia concertante* que Mozart va fer interpretar en una ocasió tan important per a ell com va ser el concert davant l'Emperador del 23 de març de 1783 a Viena. En la present ocasió la simfonia estarà formada pel primer i darrer moviments amb l'Andantino en Re menor com a part central.

“Ara t'explicaré què faig. Immediatament després que te n'anessis [a Baden] vaig jugar dues partides de billar amb el Senyor Mozart (és aquell que va escriure l'òpera [La Flauta Màgica] que estan representant en el teatre de Schikaneder). Llavors vaig vendre el meu cavall per 14 ducats. Després vaig fer que [el meu servent] Josep Primer em portés cafè negre, i vaig gaudir d'una meravellosa pipa de tabac. Llavors vaig orquestrar quasi tot el Rondó [del Concert] per a Stadler. Mentres tant va arribar una carta de Stadler des de Praga: tots els Duschek estan bé.”

W. A. Mozart, carta a la seva esposa del 7-8 d'octubre de 1791

A finals de 1789 Mozart havia començat a escriure un *Concert per a corno di bassetto i orquestra en Sol major KV 584b*. Molt probablement aquesta obra, de la qual només en va quedar un primer moviment incomplet, era destinada al clarinetista Anton Stadler (el *corno di bassetto* és un clarinet contralt usat per Mozart en diverses obres, entre elles el seu *Requiem*). Aquest gran intèrpret era un bon amic del compositor

malgrat que una vegada hi havia hagut una disputa per un afer de diners en què no s'havia portat gaire bé amb Mozart. Era el més destacat especialista del seu instrument (el seu germà Johann era també un gran clarinetista) i Mozart va compondre també el seu *Quintet per a clarinet i cordes KV 581* de 1789 perquè el toqués Anton Stadler.

Amb motiu de les festes de la coronació de l'Emperador austríac com a Rei de Bohèmia a Praga va ser encarregada una òpera seria a Mozart, *La Clemenza di Tito*. El compositor hi va incloure importants parts *obbligato* per a clarinet i *corno di bassetto* pensant en Stadler. L'èxit que aquest va obtenir en l'estrena de l'òpera el 6 de setembre amb la seva interpretació el va animar a iniciar una gira per diverses ciutats europees. El punt de partida va ser un concert que va tenir lloc a Praga el 16 d'octubre del mateix any. Stadler va interpretar llavors per primera vegada el *Concert en La major* que Mozart havia compost per a ell aprofitant la música de concert inacabat de 1789. El concert KV 622 fou en veritat escrit per a un instrument que ha desaparegut de la pràctica musical. Es tracta d'un clarinet la construcció del qual va ser inspirada pel propi Stadler: el clarinet *bassetto* (no s'ha de confondre amb al *corno di bassetto*), que tenia un registre més extens que l'instrument modern, fins al Do escrit. La partitura original s'ha perdut i el que avui en dia queda és una adaptació feta pel primer editor de l'obra perquè pogués ser tocat amb un clarinet comú, amb el Mi escrit com a nota més greu. Segons D.F. Tovey, "cal considerar Mozart com al qui va inventar o, si més no, va descobrir el clarinet" pel que fa "a l'art d'escriure per a l'instrument". La sensibilitat per al color de cada registre, els intel·ligents contrastos entre els sons *chalumeau* (que eren més profunds en la versió original de l'obra) i les punyents notes agudes, la força de convicció amb què s'imposa la relació del caràcter de cada frase amb el timbre de l'instrument, tot contribueix a fer-ne el més gran concert per a clarinet.

El *Concert KV 622* és la darrera obra instrumental escrita per Mozart i està al costat de les grans composicions per a piano i orquestra com a una de les seves millors obres en el gènere concertant. La tonalitat i el material temàtic dels dos primers moviments li donen un to molt afí al del *Quintet KV 581*. El joc de contrastos entre el mode major i menor dóna en ocasions un regust amarg a la música, que en la seva noble simplicitat i pel potencial expressiu ocult sota una objectiva contenció esdevé característica de l'estil de les darreres obres de Mozart, tenyint-la de vegades d'una tardoral melangia que l'acosta a sensibilitats d'èpoques posteriors.

L'incomparable Haydn va interpretar una Obertura sobre la qual és impossible parlar amb expressions normals. Representa una de les més grans aportacions a l'Art que mai haguem pogut conèixer. És plena d'idees, tan noves per a la Música com magnífiques i impressionants, toca i commou tots els sentiments de l'esperit. Fou acomiadada amb frenètics aplaudiments.

Morning Chronicle de Londres, 11 de febrer de 1793

Després de la mort del Príncep Nicolaus Esterházy el 1790, va heretar el títol el seu fill Anton, el qual no estava ni de bon tros tan interessat per la música com el seu pare. En dissoldre la capella de la família va mantenir de forma nominal la condició de *Kapellmeister* de Haydn. Aquest cobrava el seu sou però podia fer la seva vida sense més obligació que esmentar el seu càrrec en les edicions de les seves obres. Això va permetre el músic i empresari alemany establert a Anglaterra Johann Peter Salomon convèncer-lo perquè anés una temporada a Londres. Entre el gener de 1791 i el juny de 1792 Haydn va ser a la capital britànica, on va obtenir molt especialment amb les seves simfonies (encara anomenades “obertures” en la premsa de l’època), uns èxits més grans del que ell s’hagués atrevit a somiar, al marge d’uns beneficis econòmics molt notables. La resta de l’any 1792 i tot l’any següent va estar a Viena però ja preparava una nova anada a Londres, amb noves composicions. Potser aquesta va ser una de les causes per les quals un nou deixeble seu, Beethoven, no se sentia prou estimulat per treballar amb Haydn, cosa que el va obligar a demanar en secret classes a altres professors.

El 19 de gener de 1794 Haydn va sortir de Viena per retornar a Anglaterra. La seva segona i darrera temporada allà es va perllongar fins el 15 d’agost de 1795. Per a la molt esperada reaparició del compositor a Londres el 10 de febrer de 1794, Haydn tenia preparada una simfonia escrita l’any anterior a Viena. L’obra, rebuda amb un entusiasme indescriptible, com testimonia el *Morning Chronicle* del dia després, era la *Simfonia en Mi bemoll*, la setena de les seves “Simfonies de Londres”, numerada com a 99 en el catàleg de Hoboken.

Les darreres simfonies de Haydn (després de tornar de Londres ja no en va compondre cap més) representen la indiscutible culminació clàssica del gènere. Haydn sabia que estava escrivint per a instrumentistes molt bons i per a un públic molt receptiu que estava disposat a acceptar amb un interès apassionat els sofisticats jocs amb el llenguatge dels clàssics vienesos. Després d’una introducció Adagio amb un procés tonal complex comença el Vivace assai en Mi bemoll major basat en un tema senzill en aparença i amb motius rítmics plens de plasticitat. Com passa tantes vegades amb Haydn, l’arribada al segon grup temàtic no està assenyalada per un tema nou, sinó per una nova presentació del primer. És en la part final de l’exposició que apareix un tema nou, el qual serà la idea principal de la secció central del desenvolupament. La reexposició no es limita al retorn del material temàtic inicial, sinó que aquest és reordenat en un procés que mai no perd la seva dinàmica d’elaboració constant. El moviment lent, Adagio en Sol major, va causar sensació en la seva estrena londinenca per l’ús dels instruments de vent. El tema inicial és presentat per les cordes amb intervencions puntuals dels instruments de vent. La part central de l’exposició és confiada a quatre solistes de vent: flauta, dos oboès i fagot, en un passatge polifònic que resultava llavors insòlit en una simfonia. Després del tema conclusiu del *tutti* ve una breu secció de desenvolupament i la reexposició en la qual la música dels solistes de vent apareix a les cordes. El Minuet

en Mi bemoll major, amb els seus fascinants efectes rítmics, té un Trio en Do major: com el Sol major de l'Adagio, palesa la tendència cap a una nova sensibilitat en les relacions tonals a gran escala. El Vivace, Rondó en Mi bemoll major, amb el qual acaba la simfonia parteix d'un típic tema de contradansa, amb anacrusa i amb notes repetides. La combinació de l'enèrgica franquesa del seu caràcter popular i el sofisticat tractament contrapuntístic mostren a Haydn en plena possessió de tots els seus recursos. La broma més gran es troba cap al final, quan el compositor convenç l'oient que l'obra s'ha acabat, però des del silenci s'alcen fragments del tema, els quals poden finalment tornar a generar la continuïtat necessària per a la brillant reexposició final.

"Deus haver sentit que el Bach 'anglès' és mort. Quina pèrdua per al món musical!"

W. A. Mozart, carta al seu pare del 10 d'abril de 1782

Quan Johann Sebastian Bach va morir, el seu fill més jove, Johann Christian no tenia ni quinze anys. Seguint la tradició familiar el noi va ser acollit per un parent, concretament pel seu germanastre Carl Phillipp Emanuel, el qual era 21 anys més gran que ell. Johann Christian va dirigir la seva carrera cap a terrenys molt diferents que el seu pare i els seus germans. Va anar primer a Itàlia, on va ser organista a la catedral de Milà (i on es va convertir al catolicisme) i més endavant va anar a Londres, esperonat per l'èxit de les seves òperes. A la capital anglesa, Bach va gaudir durant molts anys del favor del públic, que omplia els concerts organitzats pel músic alemany amb Carl Friedrich Abel, un antic deixeble del seu pare. El Bach de Londres va arribar a tenir el títol de *Music Master* de la Reina Carlota i l'any 1765 va fer amistat amb el nen Wolfgang Amadeus Mozart, sobre el qual va tenir una gran influència com a compositor. Durant els darrers anys de la seva vida els seus èxits van començar a ser més escassos i va morir en la misèria.

El llenguatge de Johann Christian Bach està vinculat a l'estil *galant*, però la seva *Simfonia op. 6 núm. 6 en Sol menor* és quelcom excepcional en la seva producció: és l'única obra seva del gènere en mode menor i s'identifica amb les obres del període *Sturm und Drang*. Aquest nom (*Tempesta i empenta*) prové d'un drama de Maximilian Klinger de 1776 i s'aplica pròpiament a un moviment literari de trets preromàntics, però s'ha generalitzat el seu ús per a obres de Haydn en mode menor dels anys setanta (per exemple les *Simfonies núms. 44, 45, 49 ó 52*) També altres compositors tenen obres de característiques semblants, per exemple la *Simfonia núm. 25 KV 183* de Mozart, també en Sol menor.

La *Simfonia núm. 6 op. 6* de Bach pertany a la seva segona col·lecció de simfonies publicada a Amsterdam l'any 1770. L'Allegro inicial i l'Allegro molto final tenen característiques semblants per la seva tonalitat de Sol menor i l'aspra energia que els anima. El moviment central, Andante piú tosto adagio, està en el to de Do menor, per la qual cosa la simfonia esdevé un cas especialment colpidor de l'ús de mode

menor (quasi sempre una obra en mode menor presenta algun moviment central en el mode major). Però malgrat que tots els tres temps de la simfonia tenen la sonoritat menor com a bàsica, tots ells tenen passatges interns en mode major, en els quals l'elegància de l'idioma *galant* del Bach anglès, envoltada aquí per l'agitació dels passatges *Sturm un Drang*, brilla amb més intensitat que mai.

"Ah! —va dir amb solemnitat— això està per sobre del comú. Aquí Mozart, després d'una vida molt dissipada, ha assolit, davant de la Mort, un sentit de l'eternitat, un sentit d'allò sagrat."

Salieri sobre el *Requiem* de Mozart, segons el testimoni de F. Rochlitz (1822)

"Mozart no havia pensat mai abans en escriure un Rèquiem i em deia sovint que va començar a treballar en aquest (encarregat anònimament) amb el més gran plaer ja que [la música religiosa] era el seu gènere preferit i que anava a fer-ho i a compondre'l amb tant de fervor que tant els seus amics com els seus enemics l'estudiarien després de la seva mort. "Només que pogués viure fins a acabar-lo" —deia— "perquè aquesta ha de ser la meua obra mestra i el meu Cant de Cigne."

Constanze Mozart, carta a l'Abbé Maximilian Stadler del 31 de maig de 1827

"Mozart... és mort. Va tornar de Praga ja malalt, i des de llavors estava sempre patint; hom va pensar que tenia hidropesia, i va morir a Viena a finals de la setmana passada. Ja que el seu cos, després de la mort, estava inflat, es va arribar a pensar que havia estat enverinat. Sembla ser que una de les seves darreres obres és una Missa de Difunts, la qual s'ha interpretat a les seves exèquies. Ara que és mort potser s'adonaran els vienesos que han perdut amb ell."

Musikalisches Wochenblatt de Berlín, 31 (?) de desembre de 1791

Malgrat que les circumstàncies en què Mozart va compondre la seva darrera obra, l'inacabat *Requiem en Re menor* KV 626, han pogut ser aclarides de manera prou raonable, encara resta una aura de llegenda que l'envolta. L'estiu de 1791 Mozart va rebre la visita d'un desconegut el qual, de part d'una tercera persona que volia romandre en l'anonimat, li va encarregar la composició d'una missa de Rèquiem. Les condicions econòmiques eren molt convenientes i el compositor estava molt interessat a tornar a compondre una gran obra en el gènere litúrgic, per al qual se sentia especialment preparat. El treball en la Missa de difunts va haver però d'esperar: Mozart estava en plena composició de *Die Zauberflöte* (*La flauta màgica*) i, a més, molt poc després va rebre l'encàrrec de compondre *La Clemenza di Tito*. A finals d'agost Mozart va viatjar a Praga, on va acabar i estrenar l'òpera seria. Unes setmanes més tard tornava a Viena, on va completar *La flauta màgica*, estrenada el 30 de setembre. Però encara no va començar amb el *Requiem*, ja que era més urgent escriure el *Concert per a clarinet* per a Stadler. Durant la tardor del seu darrer any va compondre també la seva *Cantata Maçònica* KV 623, però la major part del mes de novembre va estar dedicat al *Requiem*. Mozart estava

ja malalt: diferents testimonis parlen també de l'alteració del seu estat d'ànim i de les seves sospites d'haver estat enverinat. El dia abans de morir alguns amics i deixebles van assajar en presència d'ell fragments de l'obra que estava component i el compositor no va poder contenir les llàgrimes perquè es sentia proper al final. Les diverses històries que segueixen al seu prematur traspàs o bé són falses o bé són impossibles de provar seriosament. El seu enterrament en una tomba col·lectiva (cosa normal a la Viena de llavors per la seva posició social) ha estat transformat en una horrible inhumació en una fossa comú. I les sospites que han caigut sobre Salieri com a responsable del suposat enverinament no poden confirmar-se: el compositor italià era un rival de Mozart que si bé va intrigar en contra d'ell ho havia fet per interessos professionals que eren compatibles amb una sincera admiració pel geni del seu col·lega (i amb uns difícilment justificables retrets a la vida suposadament "dissipada" d'aquest). És difícil creure que l'entorn de Mozart pensés ni per un moment que Salieri podia ser el seu assassí quan es pensa en què no sols Süssmayr, el deixeble de Mozart, va ser alumne de Salieri, sinó que Constanze va portar el seu propi fill, Franz Xavier Wolfgang (el qual va adoptar com a nom artístic Wolfgang Amadeus Mozart fill), a estudiar amb el músic italià.

Encara que segons alguns testimonis el compositor va arribar a creure en la seva depressió que estava escrivint el seu propi Rèquiem, aquest no va poder ser òbviament interpretat en els seus funerals, en contra del que deia el *Musikalisches Wochenblatt*, ja que l'obra no estava acabada. Això va presentar un problema econòmic molt seriós per a la vídua de Mozart, ja que el misteriós missatger havia avançat ja part del pagament. Constanze no sols no volia tornar aquests diners, sinó que necessitava cobrar la resta. Es va dirigir per tant als deixebles del seu marit perquè acabessin la composició. Joseph Eybler va començar a treballar-hi completament la instrumentació de passatges ja compostos, però no es va atrevir a anar més enllà. Un segon col·laborador de Mozart, Franz Jakob Freystädtler, va contribuir afegint algunes parts d'instruments en la fuga del *Kyrie*. Però va ser Franz Xavier Süssmayr qui es va implicar de manera més decisiva.

Mozart havia deixat totalment acabat tan sols el Requiem aeternam, però segons el seu mètode de composició havia escrit ja les parts vocals, el baix general i els detalls instrumentals més rellevants d'altres parts, les quals podien ser completades sens grans dificultats per un orquestrador competent. Süssmayr ho va fer així amb el *Kyrie* (aprofitant el treball de Freystädtler) i també amb el *Dies irae*, el *Tuba mirum*, el *Rex Tremendae*, el *Recordare*, el *Confutatis maledictis*, el *Domine Jesu Christe i l'Hostias*. Per al *Lux aeterna* i el *Cum sanctis tuis* va adoptar la solució raonable de re-exposar la música de part de l'*Introit* i del *Kyrie*. Els problemes més greus eren amb la *Lacrimosa*, del qual Mozart sols havia deixat vuit compassos, i del *Sanctus*, *Benedictus* i *Agnus Dei* que no havien estat ni començats. Süssmayr va haver d'escriure ell mateix per tant la música que faltava per a aquests moviments. En la primera

pàgina de la partitura en net (la qual era de la mà de Mozart) va falsificar la firma del seu mestre amb la impossible data de 1792.

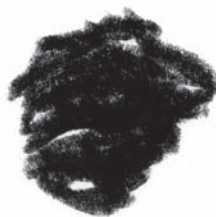
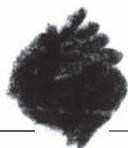
I qui era el secret autor responsable de l'encàrrec que anava a ser defraudat d'aquesta manera per Constanze Mozart? Franz von Paula Josef Anton, Comte de Walsegg (1763-1827), era un aristòcrata austríac que en el seu castell a Stuppach havia reunit un important grup de músics al seu servei. Tenia la pretensió de ser compositor i de vegades volia innocentment fer passar com a seves obres d'altres. El 14 de febrer de 1791 havia mort la seva jove esposa i volia una missa de difunts per poder-la interpretar un any després en record d'ella. Encara que segurament volia també aparèixer com a autor del *Requiem* hauria estat molt difícil que ningú el cregués. Si era un veritable “coneixedor”, com el seu enviat va dir a Mozart, no pot haver tingut cap dubte que hom veuria que aquell *Requiem* sols podia ser obra d'un mestre de la més alta categoria.

El Comte Walsegg va empassar-se que la partitura que li van lliurar havia estat acabada per Mozart en persona i Constanze va rebre la suma estipulada. Però li va molestar molt saber que la vídua de Mozart havia incomplert la clàusula d'exclusivitat de l'acord i havia donat una còpia del *Requiem* a l'editora Breitkopf & Härtel de Leipzig per ser publicada. No es pot negar que el compte tenia raó. Va iniciar el procediment legal per denunciar Constanze, però va decidir finalment deixar-ho estar i perdonar-la.

El procés de gestació d'aquesta obra única deixa oberts importants dubtes històrics i estètics: s'ha acusat les parts realitzades per Süßmayr de no estar a l'alçada de la resta de l'obra la qual cosa tampoc no seria d'estranyar, qui hauria estat a l'alçada de Mozart? Però són de veritat inferiors els moviments compostos pel col·laborador pòstum? La vídua va dir que en veritat Süßmayr havia treballat amb els esbossos i les indicacions detallades que Mozart li havia deixat, mentre que ell deia que aquelles parts eren totalment originals d'ell.

Mozart va triar una plantilla orquestral molt adequada a les seves intencions expressives: els instruments de fusta es limiten a parelles de *corni di bassetto* i fagots, amb els quals aconsegueix sovint l'efecte d'una austera sonoritat organística. Les trompetes, trombons i timbals es reserven per als moments més dramàtics. El *Requiem aeternam* té en el seu principi l'arcaic estil d'un motet, però amb el *Tu decet hymnus* (basat en una melodia de cant pla) s'assoleix una estranya llum que travessa els delicats fils de la seva polifonia. Després de la recapitulació de l'inici, la impressionant doble fuga del *Kyrie* és al mateix temps una magnífica còpia d'estil händelià i una expressió intensament dramàtica de l'angoixa de la súplica: tingueu pietat. L'impacte emocional de la visió del Judici Final del *Dies Irae* és tan directe que, en comparació, el so de la “magnífica trompeta” del *Tuba mirum* (representada per un dels més grans solos de trombó de tots els temps) resulta d'un distanciament ple

de serena objectivitat. En el *Rex tremendae majestatis*, de nou amb ressonàncies de la música barroca, les corprenedores exclamacions inicials són succeïdes per un passatge de polifonia a vuit veus d'una miraculosa naturalitat, per acabar finalment en un prec de commovedora humilitat: salva'm, font de pietat. El *Recordare* era una de les peces preferides de Mozart entre les del *Requiem*. I és ben comprensible que així fos per la seva indescriptible bellesa, assolida amb un domini suprem del contrapunt i de l'eloqüència dramàtica de l'harmonia. Però el geni de Mozart, per a una caracterització plena de contrastos arriba al seu cim amb el *Confutatis maledictis*, amb una intensa contraposició de les agitates veus masculines del cor i la humil oració de les femenines. Després del misteriós final d'aquest moviment ve la *Lacrimosa*. Seria difícil assenyalar algun defecte en la manera com la frase inicial de Mozart és portada per Süßmayr a les dimensions d'una peça completa, però sempre ens quedarà el dubte de si el deixeble va comptar amb indicacions per fer-ho. L'expressivitat del *Domine Jesu Christe* culmina en la meravellosa fuga de *Quam olim Abrahae*, la qual és repetida de nou al final del més tranquil *Hostias*. El *Sanctus* és un moviment escrit sens dubte per un compositor que dominava el seu ofici, però potser cal estar d'acord: la seva categoria artística és inferior a la de les parts anteriors. Resulta també estranya la seva brillant tonalitat de Re major en el conjunt de l'obra. I la fuga final sobre l'*Osanna* és correcta però no té la individualitat ni l'elaboració de les altres. El plàcid i confiat *Benedictus* en Si bemoll major (el qual acaba amb la mateixa fuga per l'*Osanna*) és una peça amb un major contingut musical. I l'*Agnus Dei* explota els recursos harmònics amb una gran habilitat. La decisió de Süßmayr de recuperar música anterior per a la part final del Rèquiem permet que estem segurs que les darreres notes de la partitura són obra de Mozart. Malgrat els dubtes que hi pugui haver sobre la feina que va fer Süßmayr, la prova d'amor al seu mestre (tant en allò musical com en l'ajut material indispensable que va representar per a Constanze) el fa mereixedor de l'agraïment de la posteritat. El *Requiem* és el que és i ocupa el lloc que ocupa en el repertori i en les preferències dels melòmans amb les aportacions d'aquest compositor que no ha aconseguit que cap altre treball seu sigui recordat. Però si més no en aquesta ocasió va demostrar ser digne de ser deixeble de Mozart.



26È ENCONTRE (ESTIU 2004)
ORIOL PÉREZ TREVIÑO

26È ENCONTRE (ESTIU 2004)

Lutoslawski, W: *Música fúnebre*
Brahms, J: *Rèquiem alemany*

L'intent de suïcidi el 1854 de Robert Schumann (1810-1856) i la mort, el 1865, de la mare de Johannes Brahms (1833-1897) marquen, sense cap mena de dubte, la gènesi de la composició d'una de les obres canòniques més importants de la literatura simfònico-orquestral d'Occident com ho és l'*Ein deutsches Requiem* (*Un Rèquiem alemany*) de J. Brahms.

Per al batejat per Schumann com “nou Mesies musical” el repte de compondre una obra musical de caràcter fúnebre anava estretament lligat a diferents àmbits de la seva personalitat com ho eren la vinculació mantinguda amb el món coral i la seva, en ocasions oblidada, profunda creença religiosa que, com intentarem de demostrar en aquestes línies, era considerada per el propi Brahms com la veritable font d'inspiració de la seva obra. No només això. Fins i tot ens atreviríem a dir que

el mateix *Rèquiem alemany* vol erigir-se com una visió (revelació) sonora de la vida futura posterior a la vida mortal en haver estat el compositor d'Hamburg plenament convençut de la immoralitat dels homes després de la mort.

El lligam de Brahms amb el món coral es remunta al període comprès entre 1857 i 1864 en haver estat director coral a les ciutats de Detmold, Hamburg i Viena, d'on va arribar a ser nomenat director de la *Singakademie*. Aquesta activitat desenvolupada de forma professional explica perfectament la familiaritat que Brahms va tenir ja no només amb la literatura coral barroca d'un Bach o un Händel, sinó també amb d'altres autors més pretèrits, com Giovanni Gabrielli (1556-1612), William Byrd (1543-1623), Heinrich Isaac (1445, 1517) i, especialment, Heinrich Schütz (1585-1672). Precisament Schütz havia estat un dels primers compositors germànics a compondre una obra musical en llengua alemanya concebuda per a l'ofici per a difunts (les celebèrrimes *Musikalische Exequien* de 1636), per la qual cosa el concepte inherent en les *Exèquies Musicals*, però també en altres obres (com ara la *Cantata BWV 106 Actus Tragicus* de J.S.Bach), van ser un referent per a Brahms. Aquest referent no es va limitar tan sols a la coneixença d'aquells models compositius que havien indagat com traçar un pla d'obra musical fúnebre en la llengua alemanya, diferent i divergent dels plantejaments del *Rèquiem* catòlic, sinó que també aquesta coneixença li va permetre, per un costat, el coneixement de tècniques compositives que el van ajudar a la resolució de problemes tècnics concrets i, per l'altre, el va connectar amb una tradició coral, per la qual cosa podem afirmar rotundament que Brahms era molt conscient de la necessitat de proposar un model d'obra romàntica amb vincles evidents amb la tradició.

La idea de compondre una música *romàntica* per a difunts en llengua alemanya no era, però, una comesa iniciada per Brahms. No oblidem, per exemple, com el seu amic Robert Schumann, a tall d'exemple, l'any 1849 havia compost el sublim *Requiem für Mignon op. 98b* a partir d'un text de J. W. Goethe (1749-1832) extret del *Wilhelm Meister*, o el propi Brahms esperonat (o no) per Schumann va també compondre la *Begräbnisgesang op. 13*, una obra que a part de voler ser una cantata fúnebre mostra una particularitat orquestral idèntica a la que trobem en el primer número del *Rèquiem alemany* (i també a la *Serenata* núm.2): la no inclusió de violins.

Més enllà d'aquests elements genealògics, sembla ser que el primer motor que porta Brahms a voler compondre seriosament un projecte de *Rèquiem* arrenca amb la mort de Schumann el 1856. Per aquest projecte Brahms va pensar en utilitzar els esboços d'una *Sonata* per a dos pianos en re menor composta en motiu de l'esmentat intent de suïcidi de Schumann (1854). Aquells esboços, però, va acabar utilitzant-los majoritàriament per a una altra important obra del seu catàleg: el *Concert per a piano i orquestra núm.1 en re menor*. Sense entrar, ara i aquí, en la particular relació mantinguda entre Johannes Brahms, Robert Schumann i l'esposa

d'aquest (Clara Wieck) hem d'afirmar com l'ombra de Schumann va acompanyar per sempre més la carrera compositiva de Brahms. I ja no tan sols per la més que coneguda influència, sinó també perquè el paradigma de Schumann va servir a Brahms com a mostra clara i explícita dels perills inherents en l'aventura romàntica: la de conduir el subjecte als viaranyes de l'autodestrucció a causa dels excessos i l'afany de saviesa. I és que el poeta anglès William Blake (1757-1827) ja havia proclamat: el camí dels excessos ens condueix al palau de la saviesa...

Degut a la necessitat de reconèixer el model schumannian i pel coneixement de Brahms, a través del testimoni de Clara, que Schumann havia planificat la composició d'una espècie de cantata fúnebre, Brahms va obsessionar-se amb la idea de compondre un *Requiem* en la línia d'altres obres fúnebres de la tradició coral germànica (Schütz, Bach). Havia de ser una obra que, a diferència del Rèquiem catòlic, defugís de la realitat de la mort i s'endinsés plenament en la proclama del concepte teològic que el dolor esdevindrà alegria. Per això les temàtiques de l'esperança, de l'anelada resurrecció arquetípiques del catolicisme són substituïdes per una voluntat: la de provocar als vius un consol a través de la música en considerar Brahms, de manera indubtable, que la música és una revelació de la mateixa divinitat. A causa de la complexitat i profunditat d'aquesta temàtica que ens extendria de manera excessiva, no podem deixar d'anotar el diàleg mantingut el 1896 entre el metafísic nord-americà Arthur M. Abell i Johannes Brahms i que pot llegir-se, en versió catalana, a l'esplèndid volum *Converses amb compositors famosos* (Ed.Martí i Gili, Reus, 1992).

Amb aquest pressupòsit, donar consol als vius, Brahms s'immergeix en primer lloc en l'elecció de diferents textos de les Sagrades Escriptures. És una elecció que reflecteix, per un costat, la familiaritat que Brahms tenia amb els texts l'Antic i el Nou Testament, a la vegada que veiem com aquesta elecció serà la que acaba fent possible el consol als oïents.

Concebut com un oratori romàntic i estructurat com un cicle en set moviments (reminiscència evident dels patrons musicals antics), Brahms assoleix una poderosa unitat que, a part de mostrar la seva immensa saviesa musical, sembla destinada a voler simbolitzar als oïents els territoris hieràtics i inefables que ens aguerden a la fi de la nostra vida mortal. No tan sols això: ens atreviríem a dir que l'obra vol arribar a constituir-se com un programa teològic on cadascun dels números juga un paper determinat en aquest programa i és només així com podem comprendre la singularitat musical de cadascun dels seus set números.

Prova irrefutable d'aquesta voluntat d'esdevenir programa teològic el trobem, fins i tot, en la unitat perfectament assolida en una obra que, no ho oblidem, va ser composta en diferents períodes. Els dos primers números havien estat finalitzats el 1861, agafant com a base per al segon número (*Den alles Fleisch ist wie Grass*)

l'*Scherzo* de la *Sonata per a dos pianos en re menor* de 1854. L'any 1865, el mateix any de la mort de la seva mare, Brahms va compondre el número 4 (*Wie lieblich sind Deine Wohnungen*), un cor en forma de rondó curull de lluminositat, que s'erigeix com el moviment central de l'obra. Un any després, Brahms tenia perfectament acabats els números 1, 2, 3, 4, 6 i 7. Menció especial mereix la composició del número 5 (*Ihr habt nun Traurigkeit*), escrit per a soprano i cor. Al darrere d'aquesta composició s'amaguen, per un costat, alguns detalls de l'estrena dels números 1-4 i 6-7 a la Catedral de Bremen el divendres sant (10 d'abril) de 1868. Si bé és veritat que l'1 de desembre de 1867 s'havien estrenat a Viena els tres primers moviments amb un fracàs absolut a causa d'una interpretació nefasta (les cròniques parlen de poca fortuna del timbaler!), l'estrena de Bremen va suposar el primer reconeixement del públic a la bellesa de l'obra. En aquella estrena, i com a mostra que Brahms havia tingut en compte la música dels mestres antics, va interpretar-se l'ària per a soprano que inicia la tercera de les parts de l'oratori *El Messies* (1741) de G. F. Händel (1685-1759): *I know that my Redeemer liveth*. Abans de l'estrena definitiva de l'obra en la versió que coneixem avui (Leipzig, 18 de febrer de 1869), Brahms va esmerçar-se en la composició d'un número on el concepte de consol diví s'assoleix a través de la bíblica imatge donada per Isaïes (Is 66:13): com el consol que una mare dóna al seu fill.

Siguem o no siguem creients, no és menys cert que al davant d'una actuació de l'*Ein deutsches Requiem* som convidats a escoltar quelcom de poderós i inquietant. Per alguns aquest poder no serà més que la manifestació d'un element poc sospitós de pertànyer a cap confessió religiosa com ho és la bellesa; per als creients, possiblement, l'obra no serà més que una manifestació, dient-ho amb els mots de Brahms, de "*la verdadera inspiració, causada per Déu i que mostra l'enorme importància d'aquella revelació suprema de Jesús: Jo i el pare som u*".

Si com veiem, el *Rèquiem alemany* va implícitament lligat a la memòria de Robert Schumann, la *Música Fúnebre* de Witold Lutoslawski (19913-1994) que acompanyarà l'execució d'avui del *Rèquiem alemany* ho és a la memòria de Béla Bartók (1881-1945). Nou anys després de la mort de Bartók el director orquestral, Jan Krenz, va suggerir la composició d'una obra al compositor polonès en homenatge a Bartók. L'encàrrec no va arribar a materialitzar-se fins el 1958 i en ella Lutoslawski va apostar per una lectura peculiar i íntima de l'anomenat serialisme. Estructurat en quatre seccions (*Pròleg, Metamorfosi, Apogeu i Epíleg*), a ben segur la seva intensitat no exempta de dramatisme esdevindrà un complement perfecte a la serenor del *Requiem* brahmsià.

27È ENCONTRE (NADAL 2004)
BENET CASABLANCAS



27È ENCONTRE (NADAL 2004)

Mahler, G: *Simfonia núm. 2*

“Respectable Sr. Director: Per expressar la inaudita impressió que m’ha produït la seva simfonia, no puc parlar-li de músic a músic, sinó que ho he de fer d’home a home. Perquè he vist la seva ànima despullada, completament despullada. Era al meu davant, com un paisatge misteriós i salvatge amb els seus abismes espantosos i al costat d’això, prats assolats, alegres i plaents, idíl·lics llocs de descans. La vaig sentir com un fenomen de la natura amb els seus terrors i ensurts i a la vegada amb el seu arc de Sant Martí plàcid i radiant. Quina importància té que quan després em varen parlar del seu programa, aquest no semblava coincidir amb les meves impressions? El fet que interpreti bé o malament les emocions que una experiència desperta dins meu no fa al cas. I crec que he sentit la seva simfonia. Vaig experimentar la lluita per les il·lusions, vaig sentir el dolor del desil·lusionat, vaig veure la lluita de les forces del bé i del mal, vaig veure un home angoixat esforçant-se per assolir l’harmonia interior, vaig sentir un home, un drama, una veritat, una veritat sense concessions. He d’expansionar-me, perdoni, però les emocions tèbies no s’avenen amb el meu temperament: o una cosa o l’altra. Amb tota devoció”.

Amb aquestes paraules traduïa un jove Schönberg el profund impacte de l'audició de la *Tercera Simfonia* de Gustav Mahler (1860-1911) en carta adreçada al seu autor el 12 de desembre de 1904. Pocs documents ens apropen amb la vehemència que ho fa aquest a una de les cruïlles més significatives de la història de la música, quan la gran tradició simfònica del romanticisme tardà és a les portes d'esclatar —Kokoschka ens remet a la imatge d'una explosió dins el jardí— per donar pas a la nova música, fortament marcada pel moviment expressionista, i que —amb la suspensió de la tonalitat i l'emancipació de la dissonància— deixaria definitivament enrere aquell “món d'ahir” anterior a la primera gran guerra. Paraules que il·luminen amb singular perspicàcia alguns aspectes centrals de l'univers musical mahlerià, però també el fort ascendent d'aquest en l'afirmació de l'ideari estètic i la visió artística de Schönberg —qui l'any anterior havia enllestit *Pelléas i Mélisande* i que recentment havia acabat les seves *Sis Cançons amb orquestra op. 8*, algunes de les quals foren estrenades per Zemlinsky a Praga el gener d'aquell mateix any—, molt marcada en aquells anys per l'anhel d'espiritualitat i més atenta a l'expressió de la veritat que a l'assoliment de la bellesa, tot i que aquesta categoria no serà pas absent del llegat del compositor de *Gurrelieder* i tantes altres obres cabdals de la modernitat.

Mahler va treballar en la que seria la seva *Segona Simfonia* en diverses etapes durant un dilatat període de temps, entre els anys 1888 —Mahler tenia aleshores 28 anys d'edat— i 1894. La forma simfònica s'eixampla fins a integrar-hi cinc moviments, els dos darrers dels quals donaran entrada a la veu humana per primera vegada en el seu corpus simfònic, sellant la simfonia amb un fresc simfònic-coral de proporcions monumentals. Mahler redactà un detallat programa per a la present obra, que estableix un nexe de continuïtat amb l'heroi de la *Primera Simfonia*, i determinat per idees com la mort, el sofriment, el sarcasme irònic, la bellesa i la felicitat perduda, i per damunt de totes elles la recerca de transcendència que culmina en el darrer temps, basat en l'*Oda a la Resurrecció* de Friedrich Klopstock, origen del sobrenom pel qual es coneix l'obra sencera; obra d'altra banda —com succeïa ja a la simfonia anterior i tornaria a ser així en el futur— estretament lligada al cicle de cançons *Des Knaben Wunderhorn*, veritable cor de la poètica mahleriana. Vessant programàtic que ens apropa a algunes de les intencions de l'autor, però que en cap moment —d'acord amb les sàvies prevencions apuntades per Schönberg— hauria de coartar l'experiència personal i intransferible de l'oient en disposar-se a escoltar l'obra. L'amplitud formal i alè expansiu del conjunt, la riquesa de materials i de registres expressius, fortament contrastats, l'eloqüència de la paleta orquestral i vocal fan plenament justícia a la confessada aspiració de Mahler segons la qual la simfonia havia d'abastar el món sencer.

Aquestes qualitats són ben paleses ja des de l'inici en el primer moviment, veritable nucli germinal de l'obra sencera, i la denominació del qual, *Totenfeier* —Funerals, Festa dels Morts—, explicita perfectament el seu to expressiu, en el qual conviuen

el caràcter greu de la marxa fúnebre, una emoció extàtica i cotes de pronunciada exaltació, i del qual cal subratllar-ne igualment la seva amplitut i abast gairebé tectònic. Quan Mahler l'interpreta al piano per a Hans von Bülow, aquest, aclaparat pel que acabava d'escoltar, no pogué estar-se d'emetre el següent comentari: "Al seu costat, *Tristany* és música de Haydn". El curs del moviment —que només referencialment podem remetre a la forma sonata clàssica— és alimentat per la contraposició de dos complexos temàtics fortament contrastats, i que donaran origen a successives seccions de desenvolupament, oposant al caràcter impulsu i agònic de l'inici, que desplegarà una gran energia rítmica i assolirà cotes de creixent exaltació a mida que progressa el moviment, païssatges estancats i de naturalesa més lírica, exemple de les grans suspensions mahlerianes, categoria aquesta —com ha remarcat Adorno i juntament amb el trencament i l'acompliment— central en Mahler, i que eleva l'oïent a un registre extàtic i contemplatiu. Tot plegat serà servit per una paleta orquestral extraordinàriament acolorida i diversificada, on conviuen els efectes més abrandats i rutilants amb passatges —i això, com en el cas de Wagner, sovint s'oblida— d'una estranya intimitat i refinament tímbric, propers a l'escriptura cambrística, i capaços de clarificar la polifonia, conferint-li uns perfils nítids i ben dibuixats, com sabia copsar prou bé el jove Schönberg.

Ningú que els hagi escoltat podrà oblidar mai més els compassos inicials de la simfonia, amb el colpidor *tremolo* de violins i violes i la vehement entrada de la figura en triple fortíssim de violoncels i contrabaixos. Figura caracteritzada per la seva eloqüència i plasticitat que estableix l'ineluctable to de dol, de lluita i rebel·lia que presidirà tot el moviment i que ens du de forma indeturable al primer dels seus clímax, confirmant el caràcter d'ominosa marxa fúnebre, puntuada pels luctuosos cromatismes del *lamento*, explicitant així la voluntat elegíaca que presideix tota l'obra, maldant per assolir la catarsi final al darrer moviment amb la introducció de l'himne de Klopstock. Si l'inici de l'obra és corprenedor, no ho és menys la manera com Mahler construeix el primer clímax, posant de manifest l'extraordinari ofici amb què el director d'orquestra —un dels més grans del seu temps— assegura els equilibris orquestals per tal de garantir i donar el relleu adient a les diferents idees. L'entrada de flautes, oboès i clarinets a l'uníson, sostinguts pel *tremolo* de la corda i els tresets dels baixos, que el segueix i que determina el principi de la transició ho confirma, tot esdevenint un exemple pregó —amb el relleu que hi assoleix l'interval de quinta— de l'espaiositat de textures i efectes de distància sovint desplegats a la prodigiosa orquestra mahleriana. Segueix immediatament la segona idea en el to allunyat i irreal de Mi major, de caràcter serè i *cantabile* i que anticipa el que més endavant esdevindran les divines suspensions esmentades, confrontant al prevalent to de lluita i dolor seccions d'expressió encalmada i visionària, indicadores del fet que un registre aliè a la realitat és possible, confirmant l'estadi utòpic al qual tot art veritable apunta. La integració motívica dels diferents materials temàtics i la superposició contrapuntística dels mateixos, que proliferen en apretades polifonies, vénen a reforçar el sentit de continuïtat discursiva del conjunt. L'alternança d'aquests

dos grups d'idees articula tot el moviment, essent objecte de dos grans seccions de desenvolupament, puntuats per successius clímax de progressiva potència i intensitat emocional, summament dissonant el darrer d'ells, autèntic cataclisme que condueix el desenvolupament precedent —presidit per la represa del motiu inicial en el terrorífic to de Mi bemoll menor, reminiscències del *Dies Irae*, l'anticipació del tema de la resurrecció del Finale ("Moriré per viure") i una agitació que treu l'alè— a un veritable col·lapse que deixarà pas a la corresponent reexposició, ben allunyada aquí de les connotacions resolutives que aquest terme normalment comporta. El moviment clou —o millor encara, es dissol— però tots els conflictes que en ell s'hi apunten resten oberts.

El segon moviment ens remet al caràcter d'un *Ländler* molt estilitzat, tipologia de dansa d'origen popular que tindrà un pes molt rellevant dins la tradició simfònica austríaca, i que Mahler introdueix aquí sàviament a mode d'anti-clímax per tal d'apaivagar l'enorme tensió emocional generada anteriorment. Estem davant d'un moviment de gran bellesa, la delicadesa extrema del qual contrasta amb l'exuberància vitalista i la rusticitat del *Ländler* que l'autor havia inclòs a la simfonia precedent. El moviment s'estructura com un *lied* desenvolupat en cinc parts. L'exposició de la secció principal, a càrrec de la corda, fa plena justícia, amb la seva sensual elegància —de perfum setcentista i to cavalleresc—, absència de pes i transparència del seu avellutat teixit polifònic, fent cantar esplendoroses totes les parts —el mestratge de Bruckner és aquí ben palés— a la indicació *grazioso* que encapçala el moviment. La segona tornada, amb l'efusiu contracant dels violoncels, elevant-se per damunt del càlid bressol de les cordes i oposant-se al tema principal dels violins amb sordina, és només un petit exemple del refinament de la instrumentació. Les seccions contrastants venen marcades per la profusió crepitant de tresets, sostenint la presentació d'una nova idea en la fusta, de contorn ascendent, tenyida dels nobles accents d'un himne, que creixerà —suplicant— fins assolir en la seva represa per les trompes una expressió urgent i interpelant. L'orquestra sencera s'uneix al procés de desenvolupament i increment de la tensió, puntuat de sobte per amenaçants sobressalts dinàmics, i que coronaran els violins amb els seus expressius *grupetti* (evocats més endavant al quart moviment), tot assolint cotes d'un generós i incisiu lirisme, fins culminar en un nou i punyent *tutti*, la disolució del qual enllaça directament amb l'última reexposició de l'amorós tema inicial. Mahler confia la mateixa a la sonoritat lleu i ingràvida dels *pizzicatti* en pianíssim de tota la corda, acolorida per intervencions puntuals de flautí, flauta i arpa, que conclouen el moviment —el qual representa una mena d'*Intermezzo* en el curs turbulent de l'obra— amb una deliciosa pinzellada d'enjogassada ironia.

Una sèrie d'impactants cops de timbal obre el tercer moviment, a la manera d'una breu però eficaç introducció, de la qual en resten nombrosos esborranys alternatius, molt més prolixes. El moviment, que adopta la disposició d'un *scherzo* diabòlic o dansa infernal, recupera material d'una de les cançons incloses a *Des Knaben*

Wunderhorn, “El sermó als peixos de Sant Antoni de Paula”, per erigir-se en un autèntic *moto perpetuo* inextingible. Disposició aquesta que, juntament amb diversos tipus de marxes i amb la seva circularitat fatalista, esdevé una de las categories centrals del llenguatge mahlerià, en constituir-se en símbol del curs cec del món, de les seves coercions insuportables sobre l’individu a les quals aquest intenta oposar resistència, intent condemnat necessàriament al fracàs.

Convé en aquest punt desmentir categòricament el prejudici relatiu a la suposada vulgaritat d’alguns dels materials mahlerians, sobretot quan aquest fa alusió a tonades d’arrel popular. Allò que s’opera aquí i en molts moments de la seva música és l’exorcisme del dolor mitjançant el grotesc, el sarcasme i el distanciament irònic. Com a la vida mateixa, dolor i joia, pena i alegria, riure i plorar —per emprar el títol de la coneguda cançó de Schubert— sovint s’uneixen d’una manera inseparable, indestriable. Segurament rau aquí un dels aspectes més moderns de l’autor, i que el vincula a una llarga tradició —l’alegria trista típicament vienesa— que traspuja fins i tot en els entusiastes valsos de la nissaga Strauss, per abocar finalment en la generació expressionista. Theodor Reik il·lumina aquesta qüestió i altres aspectes de l’obra que ens ocupa en el seu llibre *Variacions psicoanalítiques sobre un tema de Mahler*, recordant una anècdota viscuda pel nostre autor que el marcaria profundament, en la qual el drama de la mort venia associat fortuïtament en el seu interior al ressò llunyà d’una música de carrer, d’una requincalla artísticament insignificant, experiència que corrobora, sigui dit de passada, el parer de Proust expressat en el seu breu text *Elogi de la mala música*. Tonades populars, valsos desgastats pel sentimentalisme vacu, girs melòdics mutats en ganyotes burlesques, cites deformades de la seva pròpia *Primera Simfonia*, brots esbojarrats de l’orquestra al ple, que per moments s’impregnen d’accents al·lucinatoris i a voltes febrils, que —per dir-ho amb Kafka— congelen la riota en un esglai, se succeeixen sense descans en un dels moviments més brillants de l’autor. És prou significatiu que quan l’any 1968 Berio emprengui la relectura crítica del gènere en la seva emblemàtica *Simfonia*, serà aquest el moviment escollit per sostenir la successió d’un ampli i habilitós enfilall de citacions, confirmant al mateix temps la provocativa actualitat de la present peça.

Si els moviments anteriors conformen una certa unitat de concepte, definida pel seu to luctuós, interpellant i de despit paròdic, és al bloc integrat pels dos darrers moviments que segueixen i que duren la simfonia a la seva conclusió catàrtica, on les grans qüestions formulades per Mahler i els conflictes que romanen irresolts haurien de trobar finalment una resposta, així com l’ànsia de transcendència el seu acompliment: “Què és la vida? Què és la mort? Existeix cap continuació per a nosaltres? És tot això merament un somni o aquesta vida i aquesta mort tenen un significat? I hem de respondre necessàriament aquesta pregunta si volem continuar vivint”. El primer d’ells —i quart de l’obra—, “Urlicht” (Llum primigènia), per a contralto solista i cor, basat una vegada més en textos del *Des Knaben Wunderhorn*, ocupa una posició central dins la simfonia, constituint com un petit recés i alhora una

mena de preparació per al Finale. Ens trobem davant d'un moviment estremidor, que ens conmovi pel seu recolliment extrem i misteri infinit dins el caràcter d'un veritable nocturn. La veu entona amb íntima emoció el text, d'arrel popular, traduïnt amb amantent senzillesa la via iniciàtica descrita en els seus versos, de l'inici: "Petita rosa vermella (...) L'home jeu en el dolor més profund" a la promesa final confortadora: "El bon Déu em donarà la seva llum, em donarà llum fins l'eterna vida celestial". Segueix aleshores el Finale, que irromp amb una violenta explosió —"crit de desesperació", en paraules de Mahler mateix—, per deixar pas a una llarga secció de transició que té l'objectiu d'introduir l'*Oda a la Resurrecció*. Pàgina de grans proporcions que transita per espais sons d'extraordinària amplitud i originalitat tímbrica, fortament deutora dels referents programàtics, fet que redun-da en la seva estructura idiosincràtica i per moments dispersa, però que no és cap impediment perquè poguem afirmar que som davant d'un dels moviments més corprene-dors de l'autor. Hi podem escoltar referències al tema de la resurrecció, visions del judici final, crides de trompes —que reben la seva resposta des de la dis-tància— i altres elements pastorals, sengles corals en el metall, ressons de la marxa fúnebre i del *Dies Irae* i tocs de campana. Tot plegat aboca a un Allegro energico d'enormes proporcions i caràcter impetuós. Mahler afronta en aquest punt el repte més difícil, que rau a preparar l'oient per a l'exposició de l'himne de Klopstock, traduïnt el to elevat del poema i la idea del sublim que se'n desprèn, portant fi-nalment la simfonia a la seva apoteosi. La intervenció inicial del cor: "Resucitaràs, si, resucitaràs", en un gràvid triple pianíssim i succeïnt a una eclosió de sons de la natura i crides des de la distància, constitueix un altre d'aquells moments que no és possible oblidar mai més. Segueix aleshores el desenvolupament musical de la resta del text que dona origen a un immens desplegament simfònicovocal. Text que Mahler va completar lliurement, i que —com ens recorda Reik en la seva pe-netrant indagació— va escollir per a cloure la seva simfonia després d'escoltar-lo en les exèquies de l'esmentat director d'orquestra Hans von Bülow, el 29 de març de 1894. Una darrera referència al tema de la redempció —en el qual hom ha reconegut reminiscències del conegut motiu de *Siegfried* de Wagner— culmina la progressió climàtica i rubrica l'obra sobre un grandios acord perfecte de Mi bemoll major, majestuosament sostingut per l'orgue.

De la música de Mahler se'n desprèn, per damunt de qualsevol altre aspecte, un insubornable sentiment de veritat artística, encara que aquesta sovint no resulti del nostre grat. La intenció afirmativa —com en Schubert i més tard també en Kafka— s'adiu poc amb el temperament i els mitjans de Mahler, en una època marcada per sengles crisis concurrents en camps molt diversos de la vida, la història i l'art. L'eventual fracàs davant del repte d'enfrontar-se a les tasques més difícils i inabastables s'erigeix tal vegada en el més autèntic i entranyable de la seva persona-litat i del seu extraordinari llegat. Mahler fou santificat pels seus hereus vienesos, essent elevat a la categoria de model ètic i artístic. La seva postrema impotència esdevé reflex fidel de la seva radical autenticitat com a creador, d'una manera com

pocs músics —potser només Schubert— no havien gosat deixar entreveure amb anterioritat. Els responsables de la JONC no podien escollir una obra millor i més emblemàtica per cloure les celebracions del desè aniversari de l'orquestra. Aquesta música eternament adolescent troba en els seus membres i en la seva privilegiada amalgama de joventut, entusiasme, agosament i incipient mestria, els seus intèrprets més adients. La present obra esdevé així mateix iniciàtica, tant pel que fa a l'immens edifici simfònic del romanticisme tardà, com pel que representa la gran música en la seva dimensió i sentit més elevats: un missatge de rebel·lia i alhora d'esperança, expressió del sofriment, però també de compassió i de joia. La música de Mahler —com tot l'art més gran— no resta aliena al dolor de la vida, però tampoc renuncia a cantar l'utopia. Hem d'agrair a aquest gran col·lectiu de joves músics que ens ho recordin i vulguin celebrar i compartir amb tots nosaltres aquest poder d'enaltiment que sacseja i corpen els nostres esperits. Gràcies i per molts anys, amics!



28È ENCONTRE (ESTIU 2005)
VÍCTOR ESTAPÉ



28È ENCONTRE (ESTIU 2005)

Stravinsky, I: *El cant del rossinyol*

Knussen, O: *The Way to Castle Yonder*

Messiaen, O: *L'Ascension*

*“A la Xina, com ja sabeu, l’Emperador és xinès, i
tots els que l’envolten són xinesos també. La
història que ara us explicaré va passar fa molts
anys, per tant està bé sentir-la ara, abans no
s’hagi oblidat.”*

H. C. Andersen, *El rossinyol*

Igor Stravinsky va començar a compondre la seva primera òpera poc després de la mort del seu mestre Rimski-Kórsakov. El llibret d’*El rossinyol*, basat en el conte del

mateix nom de Hans Christian Andersen (del qual se celebra aquest any el segon centenari del naixement), va ser obra de Stepan Mitusov, en estreta col·laboració amb el compositor, i sota la influència de Vladimir Belsky, autor del text per a *El gall d'or*. Aquesta darrera dada és rellevant perquè situa *El rossinyol* en la línia de les òperes sobre contes fantàstics de Rimski-Kórsakov, no sols en el seu tema, sinó també en la concepció de la seva substància musical, en la qual una luxosa orquestració, reforçada per l'harmonia plena de color, hi té un paper fonamental.

Però aquell any 1908 Stravinsky sols va poder acabar el primer acte. El primer encàrrec que va rebre de Diàguilev, l'orquestració de diverses peces de Chopin per al ballet *Les sylphides*, va representar un canvi decisiu en la carrera del compositor. No sols va haver d'interrompre el seu treball en *El rossinyol*, sinó que va entrar a formar part de l'entorn de l'empresari dels *Ballets Russes*, en el qual es professava una gran aversió respecte el gènere operístic. Stravinsky va assumir aquest rebuig amb convicció, com ho demostren les seves declaracions públiques de l'època, entre les quals es poden destacar les seves paraules de 1912 a un diari de Sant Petersburg: "L'òpera és falsedat que pretén ser veritat, mentre que el que jo necessito és falsedat que pretén ser falsedat".

No molt de temps després Stravinsky semblava haver moderat la seva opinió negativa, ja que va acceptar l'oferta del recentment creat Teatre Lliure de Moscou de compondre una òpera per a la seva primera temporada. Sens dubte van tenir el seu pes les bones condicions econòmiques de l'encàrrec, per al qual s'havien de completar els dos actes que mancaven a *El rossinyol*. El problema era ara un altre: amb *L'ocell de foc*, *Petruixka* i *La consagració de la primavera*, les tres primeres obres mestres escrites per a Diàguilev, la tècnica i l'estil de Stravinsky havien evolucionat molt i el seu llenguatge ja no era el del deixeble de Rimski-Kórsakov, sinó el d'un dels principals compositors de l'Avantguarda europea. La diferència d'estil entre la música composta el 1908 i la que ara calia escriure, podria perjudicar l'obra? En un principi Stravinsky va justificar-se considerant que la disparitat tenia de fet un sentit: el primer acte de l'òpera té lloc en plena natura, mentre que el segon i tercer tenen com a escenari la cort de l'Emperador de la Xina, de manera que les novetats instrumentals i harmòniques serien adequades per a la pintura de l'artifici i la magnificència del palau de porcellana i l'extravagant protocol imperial. Però sembla evident que Stravinsky no va quedar del tot tranquil amb aquesta solució.

El Teatre Lliure de Moscou va desfer-se abans que es pogués dur a terme l'estrena i finalment *El rossinyol* va ser representat per primera vegada a París en una producció de Diàguilev: el 26 de maig de 1914, sota la direcció de Pierre Monteux. Dos anys més tard, Diàguilev va proposar a Stravinsky adaptar la música d'*El rossinyol* per a un ballet. El resultat va ser el "poema coreogràfic" *Le chant du rossignol* (*El cant del rossinyol*), acabat el 4 d'abril de 1917. A més d'algun fragment de nova

composició, Stravinsky va usar solament música dels actes segon i tercer de l'òpera, reconeixent així que l'acte primer era massa diferent en estil.

L'estrena d'*El cant del rossinyol* va tenir lloc en un concert simfònic a Ginebra el 6 de desembre de 1919 i no va ser fins el 2 de febrer de l'any següent que es va realitzar la primera interpretació en forma de ballet, amb coreografia de Léonide Massine i amb la concepció escènica a càrrec d'Henri Matisse. En ambdues ocasions l'orquestra fou dirigida per Ernest Ansermet.

Per la renúncia a la música del primer acte, *El cant del rossinyol* comença directament describint les escenes de la cort imperial. Pot recordar-se que, en l'acció prèvia, l'Emperador, orgullós del seu poder i riqueses, s'enutja per no haver sabut abans que en els seus jardins hi ha un ocell prodigiós, un rossinyol que canta de manera tan bella que fa plorar d'emoció tots els que el senten. El malestar del monarca és més gran perquè se n'ha hagut d'assabentar pel seu rival, l'Emperador del Japó. Sota amenaces de mort ha obligat els seus consellers a localitzar aquella au. Després de moltes dificultats, provocades per la seva incapacitat de distingir la veu de les vaques o les granotes de la del rossinyol, els servents han aconseguit invitar l'ocell a una gran festa que se celebrarà a palau.

En l'inici del poema simfònic, els enlluernadors colors orquestrals de Stravinsky descriuen el tràfec del palau, la preparació de la festa i la magnífica pompa que envolta l'Emperador: si bé la música va ser concebuda per ser complementada per l'escena, és impossible que cap representació plàstica pugui suggerir de manera tan viva el món de joguina en què es desenvolupa la història, al mateix temps fantàstica, còmica i terrible. Com era d'esperar, Stravinsky va tenir especial interès en una frase del conte: "Hi havia un gran enrenou i es produïa un corrent d'aire que feia que totes les campanetes sonessin tan fort que no es podia entendre ningú". En la primera secció l'agitació dels temerosos criats sembla, efectivament, provocar remolins d'aire i el *dring* de nombroses campanes. Stravinsky no evita, sinó que fa aparèixer tots els tòpics de la *chinoiserie*, entre els quals destaca allò que coneixem com a escala pentatònica. Però quan més convencional podrien semblar aquests usos, més personal esdevé el resultat sonor: si bé la música pot semblar menys "avançada" que la de *La consagració de la primavera*, la tècnica de composició no és tan diferent. En contrast amb la concepció tradicional de material temàtic, en Stravinsky una idea melòdica forma un tot inseparable amb el timbre concret, donant lloc a blocs sonors que se superposen o se succeeixen en figures *ostinato* d'accents imprevisibles, i que generen el discurs musical oposant-se o complementant-se sota la força gravitatòria dels agregats harmònics.

Una secció més tranquil·la presenta l'esperat cant del rossinyol davant la cort admirada. Seguint una tradició que podria remuntar-se als ocells de la *Simfonia Pastoral*

de Beethoven, la seva veu és representada per la flauta, però en una segona frase, la veu de l'ocell apareix també en els melismes del violí solista.

L'Emperador, emocionat pel refilet del rossinyol, li ofereix quedar-se a viure al palau. Però un dia li arriba un present de l'Emperador del Japó: un rossinyol mecànic adornat amb riques pedres precioses del qual es diu que té una veu tan bonica com la del rossinyol real. La joguina canta i en la fascinant descripció de Stravinsky pot veure's perfectament com, per sota de la seva melodia, se sent el mecanisme que la fa funcionar. Menystingut per la voluble gent del palau, el rossinyol real fuig inadvertidament d'allà i torna al seu bosc. L'escena acaba amb la cançó del pescador, personatge que en l'òpera era l'amic sincer del rossinyol abans que aquest fos rebut a la cort.

En la darrera part del conte, el rossinyol artificial, després d'haver estat la sensació del país, ja no canta perquè el seu mecanisme ha deixat de funcionar. L'Emperador està molt malalt i la Mort ve per endur-se'l. Una marxa fúnebre representa els cortesans que es dirigeixen cap al dormitori imperial segurs que no hi ha res a fer i que trobaran el seu senyor sense vida. Però el rossinyol real canta prop de les finestres del palau i el seu cant és tan seductor que fins i tot captiva la Mort: a canvi de sentir-lo una vegada més renuncia al seu objectiu i l'Emperador recupera la salut. El rossinyol no vol recompenses, en té prou amb provocar llàgrimes d'emoció als seus oients. El poema acaba amb el record de la cançó del pescador, símbol de la llibertat que el rossinyol prefereix abans que els honors de la cort.

Com ha passat amb molts dels més importants compositors francesos, Olivier Messiaen va tenir en la seva activitat com a organista (des de 1930 i durant quaranta anys va ser titular de l'Església de La Trinité de París) un dels principals trets de la seva personalitat musical. *L'Ascension* és una obra especialment reveladora d'aquesta relació perquè existeix en una doble versió, per a orgue i per a orquestra. Ambdues van ser compostes entre 1933 i 1934 i tenen els mateixos drets, són dues concepcions simultànies de la mateixa idea musical en medis sonors diferents, no una l'adaptació de l'altra. El catolicisme de Messiaen, que va inspirar la major part de les seves obres, dotant-les d'una expressió molt personal, se sentia especialment motivat per temes com el de l'Ascensió, en què la divinitat de Crist es manifesta plenament. Els moviments extrems de l'obra són lents i contemplatius, i parteixen de frases del capítol XVII de l'Evangeli segons Sant Joan, dedicat a la pregària prèvia a l'inici de la Passió. Els dos moviments centrals són més moguts i es basen en textos de la Missa de l'Ascensió i el Salm 46 (de la *Vulgata*).

La primera de les quatre peces, *Majesté du Christ demandant sa Gloire à son Père* (*Majestat del Crist demanant la seva Glòria al seu Pare*), comença amb una sèrie d'acords hieràtics confiats exclusivament als instruments de vent, que en les seves repeticions circulars es dirigeixen cap a una vibrant conclusió en un acord per-

fecte major sobre Mi. La segona part, *Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel* (*Al·leluies serens d'una ànima que desitja el cel*) comença amb un *recitativo* a l'uníson del vent, les frases del qual són tancades per una fórmula harmònica recurrent. En la part central es genera un contrapunt entre diferents llenguatges melòdics, entre la cantilena iniciada pel corn anglès i motius que poden recordar els cants d'ocell que tan importants havien de ser en l'estil del compositor. Una variant de la primera secció amb l'afegit d'una incisiva línia dels violins dona pas a una última secció en què els melismes orientalitzants esdevenen per moments quasi lírics. Si alguns moments de la primera peça podien recordar el Debussy de *Le Martyre de Saint Sébastien*, la tercera pot suscitar associacions amb l'altra gran obra mestra orquestral tardana d'aquell compositor, *Jeux*. El seu títol és *Alléluia sur la trompette, alléluia sur la cymbale* (*Al·leluia en la trompeta, al·leluia en els platerets*). Es tracta d'un moviment que en determinats moments pot tenir el caràcter d'un *scherzo*. Després d'una detenció en el moviment incansable de la seva idea principal, la seva part final consisteix en el que es podria considerar una Fuga sense polifonia. L'enèrgica conclusió contrasta amb l'inici de la peça final, que resulta la de més durada per la seva extrema lentitud. La *Prière du Christ montant vers son Père* (*Pregària del Crist ascendint cap al seu Pare*) està escrita sols per a les cordes: a més del grup de primers violins amb sordina, hi ha dotze instruments d'arc, cadascun d'ells amb una part diferent. Aquest moviment es correspon amb el primer, també es troba aquí una fórmula que serà repetida en recerca d'una concentració quasi hipnòtica. El lent deambular de les línies melòdiques paral·leles és sempre ascendent i es detura en moments estàtics abans de la plenitud del *crescendo* sobre el darrer acord, ja anticipat en la primera frase de la peça.

Per a les seves dues òperes, *Where the wild things are* i *Higglety Pigglety Pop!*, Oliver Knussen (Glasgow, 1952) s'ha basat en el món de fantasia de l'escriptor i il·lustrador Maurice Sendak (Nova York, 1928). No es tracta en aquest cas d'una simple relació de llibretista i compositor, sinó que Knussen ha col·laborat activament amb Sendak en la concepció d'ambdues obres. La protagonista de *Higglety Pigglety Pop!* és Jennie, una gossa *sealyham terrier* (inspirada en la mascota de Sendak) que viu una sèrie d'experiències mentre viatja per buscar menjar, ja que es va trobant amb diversos personatges. Un porc li fa saber, per exemple, de l'existència del *World Mother Goose Theatre* (Teatre mundial de la Mare oca) i Jennie fa tot el possible per a esdevenir-ne primera actriu, fins i tot s'enfronta a un lleó per salvar un bebè. En el final de l'òpera es manté l'ambigüitat sobre si Jennie ha mort o és viva: els altres personatges la proclamen primera actriu i es dirigeixen amb ella al *Castle Yonder* (el "castell d'enllà"), on representaran sense interrupció un espectacle que es diu precisament *Higglety Pigglety Pop!* Aquestes paraules provenen d'uns versos infantils (una "nursery rhyme") virtualment intraduïbles: "*Higglety, pigglety, pop! / The dog has eaten the mop; / The pig's in a hurry, / The cat's in a flurry, / Higglety, pigglety, pop!*"

Els anys 1984 i 1985 es van interpretar dues versions provisionals de l'òpera i l'estrena en la seva forma definitiva va tenir lloc el 5 de juny de 1990 a Los Angeles. El 15 de juny de 1988 Knussen havia estrenat al Festival d'Alderburgh una suite formada per la unió de diversos interludis instrumentals de l'òpera, a la qual va donar el títol de *The way to Castle Yonder*, el “camí” cap a aquell lloc que, segons les paraules de Knussen és “el cel teatral dels animals en la imaginació de Sendak”.

Els tres moviments de què es compon *The way to Castle Yonder* se succeeixen sense interrupció. El primer d'ells, *The journey to the Big White House* (*El viatge cap a la Gran Casa Blanca*) es basa en una ària de Jennie. La descripció del seu viatge pujada en el carro de la llet es realitza amb el desenvolupament de fragments melòdics sobre un conjunt *ostinato* elaborat amb molt detall en la percussió. La pintura dels sons del carro és al mateix temps realista i onírica. La segona secció té com a títol *Kleine Trauermusik* (*Petita música de dol*), on hi ha un joc de paraules amb la *Kleine Nachtmusik* (*Petita música nocturna*) mozartiana. Es tracta d'un breu interludi mentre Jennie “somia amb lleons” que enllaça ben aviat amb el passatge final, *The ride to Castle Yonder* (*La cavalcada a Castle Yonder*), cavalcada de Jennie i els seus amics sobre el llom del lleó. Després del frenètic viatge muntats sobre el felí (una intel·ligent paròdia de la *Cavalcada de les Walkíries* de Wagner), l'arribada al destí és assenyalada per una sèrie de campanades. Abans que la música es fongui en el silenci, es recorda breument la *Trauermusik*.

Sols amb aquesta breu joia orquestral n'hi ha prou per entendre el creixent prestigi com a creador de Knussen, que l'ha dut a ser considerat un dels compositors britànics més grans de la seva generació (sense oblidar la seva important carrera com a director). El seu ofici (molt sòlid, com sol ser habitual entre els seus compatriotes) li permet bastir textures instrumentals d'un refinament tan gran que el fan un digne successor dels grans orquestradors del segle XX. Però no es tracta sols d'una infal·lible habilitat tècnica, sinó que aquesta està al servei d'una rica poètica musical en què s'han absorbit influències molt diverses sense que per això degeneri en eclecticisme. En el seu ús de diversos nivells simultanis d'activitat rítmica, en la constant atenció al detall instrumental i en la complexitat de la seva harmonia, que no rebutja les associacions tonals, però que les construeix de maneres sempre renovades, Knussen sap realitzar un permanent homenatge a la gran música del passat, aconseguint ser més original quan més imprescindibles són les referències a aquesta en les seves obres.



30È ENCONTRE (NADAL 2005)
MIQUEL DESCLOT

30È ENCONTRE (NADAL 2005)

Haydn, F. J: *Simfonia núm. 104 “Londres”*

Brahms, J: *Simfonia núm. 4 op. 98*

Entre la darrera simfonia de Haydn, estrenada a Londres el 1795, i la darrera de Brahms, estrenada a Meiningen el 1885, s'escola un lapse de noranta anys, quasi un segle, un període d'una riquesa torbadora d'esdeveniments musicals acumulada a un tempo desalenador: un lapse talment un gran arc estès entre dues columnes bàsiques que podríem caracteritzar com la culminació del pensament simfònic il·lustrat i la culminació del pensament simfònic romàntic. Un arc evolutiu que significava un canvi estètic tan radical que fins avui mateix ha mediatitzat les nostres visió i valoració de tota la música anterior a aquella inflexió dramàtica. Si Haydn portava al punt més alt l'evolució de la simfonia, un gènere netament setcentista conreat per la majoria de compositors europeus de la segona meitat del segle XVIII, els romàntics van maldar durant diverses generacions per emular l'èxit estètic d'aquella forma setcentista, tot i proclamar que després de Beethoven i

Schubert, encara simfonistes “clàssics” de filiació haydniana, la forma sonata havia quedat definitivament esgotada; una bona part de compositors vuitcentistes van esmunyir-se d’aquell cul de sac acudint als estímuls literaris per enginyar noves formes d’organització musical: així va néixer el simfonisme “literari”, o programàtic, d’un Berlioz o un Liszt (o un Wagner, que va conrear el simfonisme a través de l’òpera), el qual s’estendria fins a un Mahler o un Strauss, ja al llindar del segle xx. Tanmateix, una altra part de compositors es va arriscar a escometre amb noves eines la vella forma simfònica, esquivant tota temptació d’academicisme, amb l’esperança de retrobar en un llenguatge nou la felicitat de la forma que el Classicisme vienès havia consagrat com a reina del repertori orquestral. Un Mendelssohn, un Schumann i, més tard, un Bruckner o un Brahms, hi van aconseguir èxits molt remarcables, tot i que això no els va poder estalviar l’estigma de ser considerats poc o molt “pompiers” per part de la crítica de la facció “literaritzant” de l’anomenada Nova Escola Germànica (els penjaments que dedicava Hugo Wolf a tot un Brahms són dels més cèlebres, però ni de bon tros els únics). La darrera simfonia de Haydn i la darrera de Brahms representen, doncs, dos extrems en l’evolució de la simfonia diguem-ne abstracta, construïda sense perceptibles bastides literàries o filosòfiques, entre la fi de la Il·lustració i les darreries del Romanticisme (tot i que després de l’última de Brahms encara s’escriuriu simfonies romàntiques en el mateix sentit, per exemple les dues darreres de Bruckner, les dues darreres de Dvořák o el cicle complet de les de Sibelius).

El triomf de la Nova Escola Alemanya, amb l’espectacular ressò i l’enorme prestigi d’un Wagner o un Liszt, prolongat fins ben entrat el segle xx, va ofuscar durant molts anys la grandesa de compositors com Haydn o Brahms. L’il·lustrat Haydn era vist, sota el condescendent clixé de “Papà Haydn” amb perruca, com un mer precursor simpàtic de Mozart, que al seu torn era tingut com un malaguanyat precursor de Beethoven, l’autèntic referent. No és fins avui, quasi dos segles després de la seva mort, que comencem a posar Haydn al seu lloc i a admirar com es mereix la seva obra extraordinària com una de les més importants de tota la història de la música. A les seves converses amb J. M. Corredor, de 1967, Pau Casals ja advertia que l’hora de Haydn estava encara per arribar: sembla que, per fi, al cap d’una quarantena d’anys, la seva profecia es comença a complir. Al seu torn, la reputació pòstuma de Brahms va haver de sofrir la incomprensió més absurda, fins al punt que encara el 1933, any del centenari del seu naixement, tot un Arnold Schönberg havia de sortir a defensar el caràcter innovador de la seva música! Entre nosaltres, en particular, l’herència wagnerista del Modernisme va fer que la música de Brahms no comencés a ser una presència normal a les nostres programacions fins força després de la guerra civil, gràcies a l’esforç d’Eduard Toldrà des de l’Orquestra Municipal.

En realitat, tanmateix, les dotze últimes simfonies de Haydn, les que va escriure per a l’empresari Johan Peter Salomon de Londres, s’han mantingut amb

una certa regularitat al repertori de les orquestres europees des de finals del segle XVIII, encara que no rebessin la mateixa consideració que les simfonies de Beethoven. Aquesta magna col·lecció simfònica representa, en vida de l'autor, l'eclosió definitiva del seu geni en un context internacional. Fins aleshores, la prodigiosa creativitat del mestre de capella de la família Esterházy s'havia produït en un entorn minúscul, reduït a la residència vienesa d'Eisenstadt i a l'hongaresa d'Esterháza de la poderosa família. Per fortuna, la creixent importància de l'edició musical havia propiciat l'expansió del coneixement de la seva obra per tot Europa, de manera que va arribar un punt en què, sense haver-se mogut dels seus redutes provincians, Haydn ja era considerat el compositor més admirable i respectat d'Europa. I, en conseqüència, els encàrrecs començaven a ploure-li de tot arreu. D'aquesta manera va arribar l'encàrrec de sis simfonies per a la Loge Olympique de París, l'any 1785. Engrescat amb les possibilitats que li oferia una orquestra de dimensions molt superiors a la que dirigia a cals Esterházy, Haydn es llançava a una nova reconsideració del gènere simfònic i en va sortir amb una sèrie renovadora i brillant que triomfaria a la capital francesa, tanmateix sense que l'autor, reclòs al reduït dels seus deures de mestre de capella, en pogués rebre l'aplaudiment. El panorama va canviar a la mort del príncep Nicolau d'Esterházy, l'any 1790, quan el seu successor va decidir dissoldre l'orquestra, però alhora mantenir el salari a Haydn, que així esdevenia lliure per instal·lar-se a Viena pel seu compte. És l'ocasió que va aprofitar el violinista i empresari Salomon per contractar-lo i endur-se'l a Londres, on el gran mestre va passar un any i mig entre 1791 i 1792, festejat per l'aristocràcia i per la ja important burgesia de la capital britànica. Per a aquell públic entès i entusiasta, i per a la competent orquestra de Salomon, Haydn va escriure una primera sèrie de sis simfonies, estrenades amb un èxit esclatant. Després d'aquest succés, Salomon li va encarregar encara sis noves simfonies, que s'estrenarien durant una nova estada triomfal a Londres, també d'un any i mig, entre 1794 i 1795. Les dues sèries constitueixen el conjunt de les dotze simfonies de Londres, culminació de la seva extensa i variada investigació simfònica, i alhora del desenvolupament de la simfonia clàssica europea. Amb una intel·ligència agudíssima i amb una imaginació aparentment inexhaurible, Haydn hi construeix un món simfònic perfectament adaptat al nou públic bigarrat i cosmopolita que coneix a la ciutat, tan diferent del públic selecte però reduït que tenia a cals Esterházy. L'orquestra és tímbricament molt més rica (com, de fet, ja ho era a la sèrie parisenca), el teixit orquestral ha esdevingut molt més dens (probablement per influència de les tres darreres simfonies del seu amic Mozart), la varietat de caràcter i de procediments arquitectònics resulta tan astoradora com sempre, l'elegància s'hi alia magistralment amb el seu proverbial enginy, els desenvolupaments hi adquireixen una importància cabdal (a Haydn li repugnava qualsevol encarcament de la forma i doncs les repeticions rutinàries), l'equilibri entre la saviesa constructiva i l'accessibilitat immediata és admirable (com potser no ho tornarà a ser mai més en la història de la música posterior).

La *Simfonia número 104 en Re major*, coneguda amb el sobrenom “Londres”, que en realitat escauria a qualsevol de les dotze, és la darrera que va escriure, i es va estrenar el 4 de maig de 1795, durant una vetllada a benefici del Doctor Haydn (llavors ja era Doctor en Música per la Universitat d'Oxford). És escrita per a cordes, parelles de fustes, trompetes, trompes i timbales. El primer moviment s'obre, com quasi totes les simfonies de la sèrie, amb una introducció lenta, a manera de preparació del conflicte dramàtic de la forma sonata. L'Adagio inicial d'aquesta, en Re menor, és d'una gravetat particular. L'aparició rutilant del primer tema, ara sí en Re major, il·lumina el panorama; en acabat, el tema reapareix en La major per revelar-se com a segon tema de la contesa sonatística! El segon moviment, *andante*, en forma ternària molt lliure (com sempre en el mercurial Haydn), comença amb una atmosfera lírica que serà desmentida de seguida a la secció central en menor i a la represa, molt més tempestuoses i inquietants. El lleuger Minuet és ple de sorpreses, com ara els silencis inesperats o la modulació al final del Trio. El Final, bastit sobre la dualitat de la sonata, s'obre amb un bordó abans de deixar pas a un vigorós tema de dansa, manllevat a la tradició popular croata (però que s'insereix en l'estructura de la simfonia amb tota naturalitat, sense cap mena de detonació). El segon tema que hi contrasta és ample i serè.

A diferència de Haydn, un home sociable que tota la vida es va moure amb una comoditat excepcional en el llenguatge simfònic, Brahms era essencialment un pianista solitari que si buscava companyia musical era més aviat per fer música de cambra entre pocs. L'orquestra era per a ell un instrument llunyà que li va costar molts esforços d'abordar amb garanties (i no ho va fer fins que no va tenir l'oportunitat de treballar assíduament amb una orquestra, la de Detmold). El primer assaig, que va desembocar finalment en el *Primer concert per a piano*, estrenat el 1859, va ser un experiment ardu i turmentador. La consciència de les dificultats que li posava el medi simfònic va dur el compositor a treballar simultàniament en les dues serenates, dues obres de forma bastant més lliure que li permetien explorar l'orquestra sense tanta pressió. Però després d'això va abandonar l'instrument d'instruments i no va tornar a presentar una obra orquestral fins al cap de catorze anys. Mentrestant, la *Primera simfonia* s'anava gestant lentament, enmig de dubtes i de reconsideracions. De fet, la inseguretat de l'autor es manifestava encara quan l'obra estava ja molt avançada: l'any 1873 va aturar la dedicació a la *Primera simfonia* i es va entretenir en una digressió preparatòria, les magnífiques *Variacions sobre un tema de Haydn* (avui sabem, però, que el tema no és pas de Haydn) per a orquestra, on va poder experimentar imaginativament en la transformació del material temàtic, un procediment molt més avingut amb el seu caràcter que no pas l'oposició dramàtica del dualisme sonatístic. Després d'aquest estudi, Brahms es va sentir molt més segur per enllestir la seva primera simfonia, que finalment va poder veure la llum a les darreries del 1876, quan l'autor tenia quaranta-tres anys. Després de l'exemple de Beethoven, heroi i espill de tots els romàntics, Brahms era molt conscient de la seva responsabilitat a l'hora de resoldre el problema de la cohesió formal d'una gran

estructura simfònica i, per tant, no es va arriscar a donar per bona la seva primera provatura fins que no la va sentir del tot madurada. D'altra banda, calia tenir en compte que estava a punt d'oferir una mena d'obra que el públic del seu temps, acostumat als colors i a les fantasies del simfonisme programàtic de la Nova Escola, podia rebutjar amb escarafalls. El seu simfonisme sintètic, en canvi, resolent amb una instrumentació clàssica, deliberadament austera, no feia cap concessió a la facilitat sensual, malgrat la innegable intensitat de la càrrega emocional que el generava. El compositor necessitava estar molt segur del que havia fet.

El simfonisme brahmsià, doncs, havia estat de gestació lenta i complexa, però ara ja era una conquesta consolidada. Només uns mesos després de l'estrena de la *Primera simfonia*, Brahms emprenia sense dificultats la composició de la *Segona*, que s'estrenaria a finals de 1877. Després de no gaires anys de parèntesi simfònic, l'autor tornaria al gènere, de nou amb dues obres complementàries: la *Tercera* s'estrenava l'any 1883 i la *Quarta*, el 1885 (també Beethoven havia treballat sovint les simfonies de dues en dues, amb un cert disseny d'intercomplementarietat). En acabat, amb l'excepció del *Doble concert*, Brahms es refugiaria fins a la mort en la intimitat desolada del piano i en la música de cambra (pel que fa a la música instrumental).

La *Quarta simfonia en Mi menor*, segueix com les anteriors l'esquema clàssic en quatre moviments. Però si ja les tres primeres ho feien d'una manera molt personal, a la quarta encara es fa més evident la singularitat de Brahms, sobretot per la recuperació de procediments arquitectònics pràcticament arraconats des dels temps del Barroc musical. Cal tenir en compte que Brahms era un compositor excepcionalment conscient de la història de la música (cap altre gran compositor del segle XIX no s'hi hauria pogut comparar, en aquest sentit), fins al punt de convertir-lo sovint en editor d'obres oblidades del passat. En arribar, doncs, al final de la darrera simfonia, Brahms es recorda de l'estès costum barroc d'acabar les obres d'una certa entitat amb una gran xacona i n'emprèn una de grans dimensions sobre un tema que manlleua al baix obstinat del cor final de la *Cantata BWV 150* de Bach, "*Nach dir, Herr, verlangst mich*". La xacona, com la seva germana *passacaglia*, és una forma constituïda per una sèrie de variacions sobre un cantus firmus, un baix obstinat, de quatre compassos. Brahms hi trobava, doncs, una magnífica sortida a la seva preferència per la metamorfosi temàtica. Va alterar una mica el tema original, allargant-lo a vuit compassos i afegint-hi un semitò per accentuar-ne el potencial dramàtic, i hi va elaborar una successió d'una trentena de variacions, resolta amb una sofisticació tan extrema que l'auditor arriba a perdre la consciència que tot aquell material descansa sobre un baix obstinat. La troballa de Brahms, que devia sonar tan extemporània a la majoria de les orelles del seu temps, va esdevenir una lliçó per a molts compositors del segle XX, alguns d'ells tan allunyats de la tradició germànica com Britten o Xostakóvitx.

34È ENCONTRE (NADAL 2006)
VÍCTOR ESTAPÉ



34È ENCONTRE (NADAL 2006)

Toldrà, E: *Camperola*

Garreta, J: *Juny*

Toldrà, E: *La filla del marxant*

Serra, Jq: *Impressions camperoles*

Gerhard, R: *Soirées de Barcelone*

Garreta, J: *Suite Empordanesa*

“Aquesta és la més entranyable dansa nostra, i ja hem convingut en què és la més bella, de totes les que es fan i es desfan. Si jo gosés fer alguna addició a coses que, per estar escrites en vers, deuen ser intangibles, afegiria a la definició aquella —n’és una—, que la bellesa de la Sardana ve precisament de que es fa, i no es desfà. Tota sardana és una composició.”

Eugeni D’Ors

“La sardana tal com és concebuda a l’Empordà, és el plaer mateix. És el que s’acosta més a la definició clàssica del plaer. És l’entrada en l’inconscient implícita en tota dansa, controlada, ara, però, per una numeració, per la presència de la lucidesa d’uns números. La manifestació més lluminosa de la consciència no és potser pensar, ni tan sols recordar, sinó comptar. Comptar és comprendre.”

Josep Pla

“M’ha agradat molt més el ball popular de Catalunya, la sardana, acompanyada de la tenora. Jo també vaig ballar. Tots es donen la mà i es balla en cercle, a la plaça plena de gent. És encantador, és humà.”

Thomas Mann a La muntanya màgica

La sardana és una extraordinària barreja d’elements d’origen popular i culte, que ha estat adoptada com a música i dansa nacional catalana en un procés de construcció en el qual tan important va ser la visió romàntica, necessitada d’expressions del Volksgeist català, com el seny noucentista, que es va trobar prou còmode amb el caràcter mesurat i honest de la seva música i del ball com satisfet pel suposat origen panmediterrani de la “mòbil, magnífica anella” que va glossar Maragall. La sardana ha passat de la pràctica a l’aire lliure als auditoris, en forma de sardanes de concert, per a la cobla original o en versions orquestrals. I ha aparegut en la música de cambra, orquestral o teatral podent recordar-se, per exemple, i esmentant solament peces pianístiques, el *Capricho catalán* d’Albéniz, la vuitena *Danza española* de Granados o la tercera *Cançó i dansa* de Mompou, les quals contenen clares al·lusions al llenguatge de la sardana. El present programa mostra un recorregut per l’obra d’alguns dels més grans compositors catalans de la primera meitat del segle xx, tot il·lustrant les maneres en què van usar o evocar la sardana en les seves obres orquestrals.

Juli Garreta va néixer a Sant Feliu de Guíxols l’any 1875. El seu pare tenia una rellotgeria a la Rambla Vidal d’aquella població empordanesa i era el director de la cobla La vella de Sant Feliu. Garreta va aprendre l’ofici del seu pare i va treballar tota la vida com a rellotger, però també va ser músic autodidacta, intèrpret de fiscorn i compositor de sardanes. Segons Josep Pla, que va escriure una commovedora semblança del músic guixolenc, aquest donava “la impressió d’ésser un home assossegat i tranquil, però el denunciava la mirada, suspesa en vaguetat i somni, la boca molt àvida sensual un deix fatigat i escèptic en tot el cos”. Tal com Garreta va dir a Pla, pensava en la seva música mentre treballava en el seu minuciós ofici i no veia un destorb en la seva feina, sinó una necessitat. Pla va posar en la boca del seu amic aquestes paraules, sense dubte adaptades lliurement a la magnífica prosa de l’escriptor de Llofriu: “La música, en estat de gestació interna, se’m presenta com un món imprecís. Extreure d’aquesta vaguetat flotant una línia melòdica, una for-

ma simfònica, és un treball superior a les meves forces. Jo sóc un intuïtiu. Així i tot aquest esforç em fatiga. Els rellotges, en canvi, tan concrets, amb les seves petites peces de precisió tan fines, tan exactes, tan divinament dibuixades, han estat per mi un refugi, un repòs, en la inaferrable vaguetat de la música. Els monjos, que només pensen en Déu, han d'exercir un ofici. Altrament, es destruirien. Tots els artistes en realitat, haurien de tenir un ofici“.

Intèrpret de fiscorn, violinista en orquestres de ball, els interessos musicals de Garreta no es van limitar al món de la cobla o de la música lleugera. Va conèixer i estudiar la música de Wagner i Strauss i, si bé ara les sardanes de Garreta són de les més populars i estimades, en el seu moment foren considerades difícils i complexes. L'amistat amb Pau Casals, el qual admirava sense reserves el talent de Garreta, va tenir una gran importància, ja que fou el gran violoncel·lista qui el va animar a eixamplar les seves ambicions artístiques i escriure obres orquestrals i de cambra, entre elles una Sonata per a violoncel que havia d'estrenar el mateix Casals. Aquest estava convençut que el talent de Garreta hauria pogut donar lloc a l'aparició d'un compositor d'alcada internacional si l'hagués desenvolupat en un context més favorable.

La sardana més popular escrita per Garreta és amb tota seguretat *Juny* (la versió orquestral de la qual és obra d'Enric Casals). L'any 1920 fou premiada en el 1r Concurs Eusebi Patxot i Llagostera i des de llavors ha estat una de les obres més conegudes i imitades del gènere. L'elogi més sorprenent és el que va recollir *La Publicitat*: segons aquest diari, quan Stravinsky va ser invitat per l'Ateneu Barcelonès a un concert de sardanes l'any 1924, el compositor rus va quedar especialment impressionat per *Juny* i va demanar escoltar més música de Garreta. Segons el mateix testimoni, Stravinsky va arribar a dir que li enviessin algunes sardanes a París per estudiar-les, tot afegint “envieu-me també algunes melodies populars, després us enviaré una sardana escrita per mi”. D'aquella possible sardana (composta per Stravinsky!) no n'hi ha, com és obvi, més notícies, però si la crònica de *La Publicitat* no és potser versemblant del tot, no hi ha motiu per dubtar de la impressió que la música del rellotger de Sant Feliu va causar en el compositor rus. Cal recordar que, segons explicava Casals, el gran musicòleg, compositor i director britànic Donald Franeis Tovey va arribar a programar la *Pastoral* de Garreta en els concerts de la seva orquestra a Edinburg.

La fanfàrria inicial de *Juny* (amb la seva tendència modal, tècnicament mixolídia) suggereix l'exitació davant de la natura primaveral que expressen els primers versos de la versó coral de la sardana: “ Oh sol brunzent,/oh mar blava remorejant/ que dansa amb el vent;/ harmonia del Juny cremant,/ que la terra i el cel/ fon en un anhel”. La peça es desenvolupa amb una permanent coherència melòdica, amb sòlides harmonies i enèrgiques melodies que transmeten sempre un vibrant i net entusiasme.

L'any 1920 Garreta va rebre un altre gran premi, el de la Festa de la Música Catalana. L'obra guardonada era la seva *Suite en Sol per a orquestra*, més coneguda com a *Suite Empordanesa*. En el present programa hi figuren les tres darreres peces d'aquesta *Suite*. La *Dansa* que alterna els tons de Sol major i menor porta la indicació de "sardana" i en la seva secció central destaquen les intervencions de les tenores, integrades en l'orquestra simfònica. L'*Scherzo* que segueix s'inspira en models clàssics i està animat pel joc rítmic amb accents imprevistos i els interessants passatges solistes dels instruments de vent. El brillant *Final*, amb Tempo di sardana, fa ús d'una de les melodies més conegudes de Garreta, la de la sardana *Llicorella*. L'alegre melodia d'aquesta peça, composta uns deu anys abans, dóna lloc a una enèrgica conclusió per a una de les obres més ambicioses d'un compositor que, malgrat les humils circumstàncies en què va transcórrer la seva carrera, té un lloc d'honor en la música catalana.

Cal considerar Eduard Toldrà com un dels músics més importants de Catalunya en els darrers 100 anys, i com un dels talents musicals més grans sorgits en el país. No pot obviar-se la importància de la seva tasca com a violinista, fundador del Quartet Renaixement (amb el qual sent encara un adolescent va interpretar per primera vegada la integral dels *Quartets* de Beethoven a Barcelona) o com a primer director de l'Orquestra Municipal de Barcelona (l'actual OBC). Sols pot lamentar-se que la dedicació amb què es va entregar a la direcció hagi impedit que el catàleg de les seves composicions sigui més ample. Toldrà és un dels més grans compositors catalans de cançons, i el seu repertori en aquest camp mereix ser conegut en l'àmbit internacional. Les seves obres de cambra no són molt nombroses, però inclouen dues joies de primeríssima importància, *Vistes al mar* i els *Sis sonets*. Toldrà no va ser un dels compositors sardanístics més prolífics, però va enriquir el gènere amb unes tres desenes de peces que, com no podia ser d'altra manera, són de les més refinades i musicalment riques del repertori.

Camperola va ser escrita per a cobla l'any 1923 i n'existeix una versió orquestral deguda a Joan Alfonso. L'entrada a la manera de fanfàrria en els curts i la melodia expressiva en els llargs es corresponen bé amb els models habituals del gènere, però en el cas de Toldrà la complexitat harmònica és molt alta. Molts dels millors efectes de la primera secció s'aconsegueixen amb la juxtaposició de variants del motiu inicial en nivells tonals allunyats.

Toldrà és l'autor d'una de les més importants òperes catalanes, l'encantadora, fascinant *Ei Giravolt de Maig* (amb llibret de Josep Carner), però la seva música escènica no acaba aquí, ja que va compondre algunes peces per acompanyar representacions teatrals. La seva contribució més destacada al gènere de la música incidental és la música que va escriure per *Lionor o La filla del marxant*, un drama en tres actes que Adrià Gual va escriure inspirant-se en la coneguda cançó popular. De fet, l'obra es va estrenar com a suite simfònica en un dels concerts de l'Orquestra Pau Casals,

el 26 d'octubre de 1934 al Palau de la Música Catalana, sota la direcció de Toldrà (no consten representacions del drama de Gual, que es manté inèdit). La trama se situa a Alexandria al segle XVIII i la primera secció de la suite, *Introducció i escena*, vol descriure l'ambient del port, amb un poderós motiu d'intenció oriental. La presència d'un grup de viatgers anglesos és assenyalada amb un aire de minuet. La visita d'aquests al basar i la multitud formada per gent molt diversa representa la tornada del motiu inicial. L'espectacle ofert per una caravana porta a la *Dansa*, en la qual una ballarina núbia balla acompanyada per una melodia nostàlgica exòtica. El moviment central de la suite és el monòleg de la protagonista. Amb la forma d'un melodrama, l'orquestra acompanyaria, en la versió teatral, les tristes paraules de Lionor, la qual ha perdut tota esperança de recobrar la felicitat. La melodia de *La filla del marxant* no és usada de manera evident, però la substància temàtica del monòleg és impregnada de detalls motivics que provenen de la cançó. L'*Interludi* que segueix és un magnífic scherzo en què queda palesa la familiaritat de Toldrà amb el gran repertori clàssic. La referència principal és Beethoven i el compositor català juga amb alternances d'agrupacions de tres i quatre compassos de manera que pot recordar la *Simfonia Coral*. La secció central, molt més tranquil·la i delicada, presenta també algun motiu derivat de *La filla del marxant*. El moviment final, *Les ballades*, representa una festa popular. La tercera secció adopta un aire de contrapàs, antecendent de la sardana. En el suposat ambient africà es fa present la dansa catalana.

La vida de Joaquim Serra va durar, com la de Garreta, exactament mig segle. En aquests malauradament escassos anys, va desenvolupar una carrera de compositor que no es va limitar al medi de la sardana, de la qual va ser un mestre indiscutible, sinó que, també com Garreta, va tenir prou ambició artística com per dedicar-se a altres gèneres, de cambra, orquestrals o lírics. De fet, la seva música per a cobla té una dimensió que podria dir-se simfònica amb una freqüència superior a la de la majoria dels seus contemporanis. *Impressions camperoles* va ser en realitat composta per a cobla i va ser guardonada, en aquesta primera versió, als Premis Sant Jordi del Foment de la Sardana. Deu anys després Serra va transcriure l'obra per a orquestra simfònica, forma en què fou interpretada per primera vegada el 8 de gener de 1938 a Barcelona. Amb ella el compositor nascut a Peralada es revela com un dels més hàbils coneixedors de l'art de l'orquestració entre els músics catalans d'aquell moment. En passar al medi simfònic, *Impressions comperoles* adopta una sonoritat que palesa la influència centreuropea, acostant-se sols de passada a l'impressionisme francès per cercar una riquesa nítida afí amb l'elegància straussiana. Les peces aquí seleccionades són *Albada*, *La vall dels ecos* i *Mainada jugant*. La primera d'elles evoca la sortida del sol, el despertar gradual de la natura amb un tapís sonor en el qual es perfilen les melodies dels solistes com sons del camp i del bosc. La segona desenvolupa un encantador i convincent joc d'ecos amb repeticions melòdiques i tímbriques que usen les sordines de manera molt intel·ligent. I la darrera presenta motius i ritmes propers a la sardana per descriure l'ambient ple de vivacitat dels jocs a l'aire lliure.

Com és prou sabut, Robert Gerhard es va comprometre activament amb la potítica cultural de la Generatitat republicana, cosa que el va obligar a marxar a l'exili quan va acabar la Guerra Civil. Gerhard va ser un home de confiança del Conseller de Cultura Ventura Gassol i va formar part del Consell de la Música. L'any 1936 el Coronel Vassili de Basil, fundador dels Ballets russos de Montecarlo va dirigir-se a Gerhard per encarregar-li la música per a un ballet. De Basil i el gran coreògraf Massine es van reunir amb Gerhard a la casa barcelonina d'aquest i a la trobada també hi va ser present el Conseller Gassol, ja que aquest havia d'escriure el llibret per a aquell projecte. En un primer moment la coreografia havia d'inspirar-se en les festes catalanes de Sant Joan (el títol inicial era *Les Feux de la Saint Jean*). El treball en aquesta composició es va endarrerir i quan el febrer de 1938 la companyia es va dissoldre, Gerhard no havia encara acabat la música. El gener de l'any següent el compositor va deixar la capital catalana per a anar a la reunió de la Societat Internacional de Música Contemporània a Varsòvia. Quan va caure Barcelona, Gerhard es trobava a França i va instal·lar-se provisionalment a París. Allà va continuar treballant en el ballet, que ara tenia el títol de *Soirées de Barcelone* (*Vespres de Barcelona*) i que, com a homenatge a la cultura popular catalana prenia, per a un exiliat de l'Espanya de Franco, un nou significat reivindicatiu. En els mesos que va passar a França el compositor va intentar interessar altres companyies de ballet en les *Soirées*, però els drets que encara posseïa De Basil van fer impossible un acord per representar-les. *Soirées de Barcelone* va quedar sense acabar. Gerhard en va realitzar una versió pianística d'alguna de les parts. L'any 1972 el director David Atherton va presentar una suite formada per quatre seccions de les *Soirées*. Fa només 10 anys el musicòleg Calum MacDonald va realitzar una reconstrucció del ballet que va permetre interpretar-lo el setembre de 1996 en la forma final propera a la que suposadament volia donar-li Gerhard.

La Foule (*La Gentada*) és la primera part de la suite de les *Soirées*. La seva primera part, de caràcter *scherzando*, és seguida per una marxa anomenada *Cortège* i per una *Dansa des nains* (*Dansa dels nans*) que pinta escenes prou conegudes per a tot aquell que tingui familiaritat amb les festes majors a Catalunya. La tornada a la primera secció tanca la peça. *La dansa de les "Majorales"* continua aquesta sèrie d'imatges festives que aporten l'aire de la sardana. *Les couples et les vieux* (*Les parelles i els vells*) i la *Dansa dels "Fallaires"* completen aquest ballet, ple d'al·lusions a la música popular catalana. El compositor, de camí cap a un exili que havia de ser definitiu, va voler recordar la música del país que deixava, en una mirada que hi troba tota la seva plenitud, color i riquesa.



36È ENCONTRE (ESTIU 2007)
VÍCTOR ESTAPÉ

36È ENCONTRE (ESTIU 2007)

Ravel, M: *Bolero*

Stravinsky, I: *L'ocell de foc*

Beethoven, L. v: *Simfonia núm. 5 op. 67*

“Només el vull informar que la seva simfonia fa temps que està a punt, i ara li enviaré amb el proper correu (...). El darrer moviment de la simfonia és amb tres trombons i piccolo, si bé no amb tres timbales, però faran més soroll que sis timbales, i un soroll millor.”

Ludwig van Beethoven, carta al Comte Oppersdorff, març de 1808

“Pot haver-hi cap obra de Beethoven que confirmi tot això en un grau tan alt com ho fa la seva indescriptiblement profunda, magnífica Simfonia en Do menor? De quina manera aquesta meravellosa composició, en una ascensió que s'eleva més i més, porta l'oient imperiosament endavant cap al món espiritual de l'infinit! (...) L'estructura interna dels moviments, la seva realització, la seva instrumentació, la manera en què l'un segueix l'altre, tot contribueix a un sol objectiu; per sobre de tot hi ha l'íntima relació entre els

temes, la qual engendra aquesta unitat que té, ella sola, el poder de mantenir l'oient fermament en un únic estat d'ànim.”

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Musik*

“[Quan escoltem] la Cinquena Simfonia de Beethoven, de vegades, és difícil dir si estem escoltant l'obra o la seva reputació, la nostra imatge col·lectiva d'ella.”

Charles Rosen, *The Classical Style*

El 22 de desembre de 1808 va tenir lloc al Theater an der Wien de la capital austríaca una *Akademie* en la qual Beethoven presentava una sèrie de peces, “totes compostes per ell, completament noves i encara no escoltades en públic”, segons afirmava un anunci aparegut en la premsa. Avui en dia no pot deixar de causar astorament saber que en aquell concert va ser interpretat per primera vegada a Viena el *Quart concert per a piano* i van ser estrenats no solament la *Fantasia Coral op. 80* i l'*Escena i ària Ah! Perfido op. 65*, a més d'alguns passatges de la *Missa en Do major*, sinó que s'hi van sentir per primera vegada les simfonies *Cinquena* i *Sisena* del compositor (curiosament amb el número d'ordre intercanviat en l'esmentat anunci). Amb dues simfonies tan extraordinàriament diferents (les quals solament tenen en comú els trets propis del gènere i la manera tan exacta en què cadascuna d'elles desenvolupa la seva estructura individual), el compositor presentava en tota la seva riquesa l'àmbit de la seva poètica, la qual ha estat massa sovint limitada a la lluita heroica de la *Cinquena*, oblidant la delicadesa poètica, el lirisme i l'humorisme, que són igualment característics de Beethoven.

La *Simfonia en Do menor op. 67* és, efectivament, una de les obres del compositor que més han contribuït a formar la imatge que s'ha tingut d'ell. Una de les icones més identificables, no solament de l'obra de Beethoven, sinó de tota la música clàssica, la *Cinquena simfonia*, i molt especialment el seu inoblidable inici, és una de les obres més conegudes del repertori i, com a tal, ha estat imitada i citada moltíssimes vegades (Falla, Rossini, etc.), i ha estat sotmesa a paròdies (no sempre amables) i, fins i tot, objecte de versions *pop*. Tot això no fa més que confirmar la popularitat d'una peça que corre paradoxalment el perill de semblar massa coneguda: “A força d'escoltar la *Cinquena simfonia* ja no sento res”, deia cap a 1970 el filòsof Olivier Revault de Vallonnes en conversa amb el compositor Iannis Xenakis. La rutina en l'escolta pot portar a la incomprensió. Pel contrari, tornar a escoltar una obra com aquesta amb la veritable atenció que mereix revela una composició que sempre és molt millor del que recordàvem, permet gaudir de detalls fins aleshores no prou observats i veure una perfecció en la seva arquitectura (i en la relació d'aquesta amb les seves parts constituents) que potser es donava per suposada, però que causa sorpresa i genera una admiració sempre renovada.

Per als músics del Segle XIX, la *Cinquena* de Beethoven va esdevenir un model digne d'imitació (la *Quarta* de Schumann o la *Primera* de Brahms poden ser dos exem-

ples d'aquests intents d'emulació): la narrativa del tipus *per aspera ad astra* (per les dificultats cap a les estrelles) té en aquesta simfonia *Sturm und Drang* una de les referències més òbvies, però és molt especialment la unitat assolida per Beethoven amb el seu op. 67 allò en què més es van fixar els seguidors del compositor. El sentiment que totes les parts de l'obra contribueixen a una mateixa finalitat expressiva es deriva no solament de la sòlida estructura, sinó també de la gran concentració temàtica. La sensació que el famós motiu inicial (que Beethoven va descriure suposadament com la trucada a la porta del Destí) impregna tota la música del primer moviment i d'altres parts de l'obra és el resultat d'una de les manifestacions més impressionants del treball motívic propi dels clàssics vienesos. Tovey feia notar però que, malgrat que l'obra sembli feta a base de petites unitats motíviques, més aviat destaca per les frases de gran extensió.

L'Allegro con brio inicial presenta en pràcticament tots els moments derivacions del motiu inicial, organitzades en un discurs d'una gran intensitat dramàtica. La part final de la recapitulació suggereix el repòs amb l'ús del mode major, però la *coda* (tan extensa com qualsevol altra de les grans seccions) impedeix una reconciliació massa fàcil. El segon moviment, Andante con moto en La bemoll major, té una estructura de variacions dobles a la manera de Haydn. El primer element és una expressiva melodia dels violoncels i les violes i el segon conté ja una colossal afirmació de Do major que presagia el Finale. El tercer moviment, en Do menor, no porta el títol Scherzo, sinó que solament porta la indicació Allegro, però representa de manera tant o més clara que els d'altres simfonies el tipus de Scherzo beethovenià. La *Simfonia en Do menor* és una peça misteriosa i plena de serietat, en la qual una variant del motiu de quatre notes del primer moviment té un paper preponderant, en un antecedent del principi cíclic tan apreciat per alguns compositors del segle XIX. El *Trio en Do major* és una fuga de magnífic humorisme (però també de passatges lírics), la qual cosa demostra més que mai la incomparable capacitat de Beethoven per establir contrastos enormes i al mateix temps plenament lògics. Una de les més impressionants novetats d'aquesta obra és la transició a l'Allegro final. La recapitulació de l'Scherzo no es limita a una repetició *da capo*, sinó que, en una de les pàgines orquestrals més memorables de Beethoven, la música es transfigura en so llunyà i fantàstic, en un record que pal·lipita contingut, per això mateix més aterrador. De la resolució incompleta i sobre l'*ostinato* de la timbala s'eleva un lent però gegantí *crescendo* que porta a l'entrada, sense interrupció, del monumental Finale. Aquest moviment, en forma de sonata, utilitza instruments nous en la composició simfònica: el *piccolo*, el contrafagot i tres trombons, fins aleshores propis de l'orquestra operística. Amb la seva conclusió (culminada per una vibrant *stretta*) Beethoven tanca un organisme simfònic que va contribuir a crear la imatge del gènere com a vehicle per a les concepcions més sublimes. El geni de Beethoven fa que la força de la seva idea no s'hagi perdut ni una mica. Les oïdes atentes tindran sempre la recompensa d'una de les més grans vivències musicals possibles.

“Mireu-lo bé: és un home en la vigília d’esdevenir una celebritat.”

Sergei Diàguilev sobre Stravinsky, en els assaigs previs
a l’estrena de *L’ocell de foc*.

“Algun temps després, assegut al costat [de Debussy] en la seva llotja en una representació de Pelléas et Mélisande, li vaig preguntar què havia pensat realment de L’ocell de foc, i ell em va contestar “Què vol que li digui, calia que comencés per alguna cosa”. Honest, però no extremadament afalagador.”

Igor Stravinsky, *Memories and Commentaries*

Com és prou sabut, la relació de Stravinsky amb els *Ballets Russes* de Sergei Diàguilev va ser decisiva en el desenvolupament artístic del compositor. L’empresari rus fou un personatge irrepetible, amb coneixements musicals limitats, però dotat d’un olfacte infal·libre per trobar on era el geni, i com estimular els seus artistes perquè els seus espectacles assolissin l’èxit, atractius per al gran públic sense renunciar a algunes de les més importants propostes de l’Avantguarda. Sabent que l’exotisme rus era molt del gust del públic de París, Diàguilev havia ideat un ballet basat en un conte tradicional de la seva terra, *L’ocell de foc*. La música fou encarregada a Txerepnin, el qual va perdre aviat l’interès en el tema. Anatol Liadov fou llavors l’escollit. Però aquest gran compositor era conegut per la seva indolència i la seva incapacitat per sotmetre’s a una disciplina de treball regular. A finals de 1909, veient amb molta preocupació que Liadov ni tan sols havia començat a treballar en el seu ballet, Diàguilev va decidir buscar una alternativa. És possible que fos Txerepnin qui li suggerís el nom d’un brillant deixeble de Rimski-Kórsakov encara desconegut. És d’aquesta manera que Stravinsky va iniciar la seva primera col·laboració amb els *Ballets Russes*. El maig de 1910 la partitura estava acabada i l’estrena va tenir lloc el 25 de juny següent al Théâtre National de l’Opéra de París. Amb coreografia de Michel Fokine, els principals personatges eren a càrrec de Tamara Karsavina (l’ocell), Vera Fokina (la Tsarevna), Alexander Bulgakov (Katxei l’immortal) i el mateix Fokine, que va ballar el paper d’Ivan Tsarévix.

Si bé més endavant Stravinsky es mostrava crític amb la seva música per a *L’ocell de foc*, no pot haver-hi dubte que hi va treballar amb totes les seves energies, ja que en un termini de temps molt breu va aconseguir una indiscutible obra mestra, en la qual es fan tan evidents el mestratge de Rimski-Kórsakov i la influència de Txaikovski com la poderosa individualitat del jove compositor. *L’ocell de foc*, tal com preveia Diàguilev, va representar per a Stravinsky assolir la fama de manera immediata i va ser una de les seves obres que més vegades va dirigir en la seva vida. Com passa amb els altres grans ballets de Stravinsky, *L’ocell de foc*, malgrat la seva inspiració programàtica, té prou entitat sense el suport de l’escena. Ja l’any 1911 el compositor va extreure’n una suite simfònica. El 1919 va compondre una segona suite, aquesta vegada per a una formació més reduïda. Malgrat que existeix encara una tercera suite, de 1945, és la de 1919 la més interpretada.

L'argument del ballet és la història d'Ivan Tsarévix, un jove príncep que troba en un bosc un meravellós ocell de foc, el qual aconsegueix capturar. Accepta però alliberar-lo a canvi que l'au li doni una de les seves plomes. Més endavant Ivan arriba a un jardí on hi ha tretze princeses, d'una de les quals, la bella Tsarevna, que s'assembla estranyament a l'ocell de foc, s'enamora. Descobreix llavors que les noies estan sota l'encanteri de Katxei l'immortal. Quan durant la nit vol salvar-les de la seva captivitat, és fet presoner pels monstres que vigilen el castell. El seu destí és ser transformat en estàtua de pedra, com ha passat amb altres cavallers que s'han aventurat en els dominis de Katxei. Però Ivan recorda la ploma que guarda i, tirant-la a l'aire, aconsegueix que l'ocell de foc aparegui per ajudar-lo. Serà l'ocell qui li reveli el secret de la immortalitat del maligne Katxei: la seva ànima no és en el seu cos, per tant no pot ser mort. Però l'ocell sap que l'ànima és en un ou amagat sota un arbre. En ser trencat l'ou, mor l'enemic d'Ivan i tant les donzelles com els cavallers petrificats tornen a ser lliures. El conte acabarà feliçment amb el prometatge d'Ivan i Tsarevna.

D'acord amb la gran tradició russa del Segle XIX que Stravinsky havia conegut directament de Rimski-Kórsakov, la música de *L'ocell de foc* desenvolupa una inescotable fantasia en l'escriptura orquestral, plena de detalls fascinants i amb una infal·lible certesa en l'equilibre sonor i la bellesa dels efectes més variats. També en línia amb les òperes i els poemes simfònics del Grup dels Cinc, Stravinsky distingeix els personatges humans i els fantàstics donant als primers música clarament diatònica, sovint derivada de les melodies populars, i il·lustrant la presència dels segons amb una complexa harmonia cromàtica.

La suite de 1919 comença amb la introducció al ballet, plena de misteri i suggerint que l'indret on s'està Katxei és a prop. Segueix la dansa de l'ocell de foc, amb el seu moviment que descriu de manera tan plàstica les evolucions de l'au que fugí d'Ivan mentre desplega el seu encisador plomatge i mostra la seva bellesa. La segona part de la composició és formada pel *Khorovod* (Ball rodó) de les princeses, caracteritzada per la txaikovskiana melodia de l'oboè (tan atractiva que va ser transformada en una cançó d'èxit als Estats Units amb el títol de *Summer Moon*, ben a desgrat de Stravinsky). En la suite enllaça amb la *Dansa infernal de Katxei*, la qual té com a tema principal una idea inquietant, no molt allunyada de la música amb la qual Rimski-Kórsakov o Borodin descriurien els temibles pobles d'Àsia central. La malenconiosa *Cançó de bressol de l'ocell de foc* és la música amb què aquest adorm les perilloses criatures de Katxei després d'haver-les forçat a dansar amb la seva màgia fins a caure esgotades. Com en tot conte que acabi bé, la música del final expressa l'alegria general dels cavallers i les princeses. Stravinsky deia que aquest passatge anticipava la irregularitat mètrica pròpia del seu llenguatge més personal. Per a qualsevol oient és tota la música de *L'ocell de foc* la que fa evident l'aparició d'un gran compositor, el qual pot ser observat en el moment irrepetible en què és encara el fidel i més legítim seguidor d'una tradició i, al mateix temps, ha assolit

ja una veu pròpia i única que no deixarà de reconèixer-se en la fascinant evolució artística que tot just està començant.

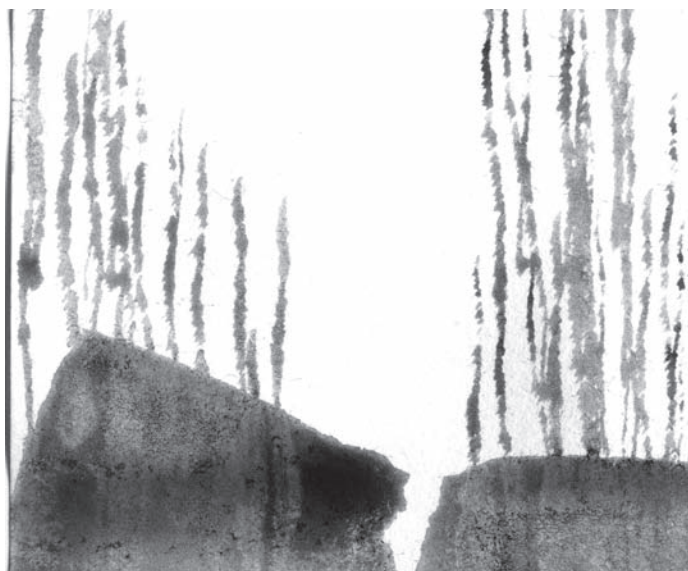
“He escrit una peça que dura disset minuts i que consisteix solament en teixit orquestral sense música, en un crescendo llarg i molt gradual. No hi ha contrastos i no hi ha pràcticament invenció, excepte en el pla i la manera d’executar-lo.”

Maurice Ravel, en carta al crític Michel-Dimitri Calvocoressi sobre el seu *Bolero*.

L’ús de la repetició com a recurs musical molt efectiu pot veure’s demostrat en obres de grans compositors de tots els temps, com Monteverdi, Beethoven o Stravinsky, però potser no hi ha cap obra que faci servir la repetició literal d’una manera tan original i eficaç com el *Bolero* de Ravel. L’interès del compositor per la música espanyola (els pares del qual es van conèixer a Castella) va propiciar obres com la *Rapsodie espagnole*, la *Alborada del gracioso*, l’òpera *L’heure espagnole* o les cançons de *Don Quichotte à Dulcinée*. Quan Ida Rubinstein va fer a Ravel l’encàrrec d’una peça d’ambient “espanyol” per a un ballet, la seva primera intenció va ser orquestrar alguna de las peces de la *Iberia* d’Albéniz, però el director i compositor Enrique Fernández Arbós havia aconseguit els drets exclusius, la qual cosa ens ha privat del que hauria estat sense dubte un interessantíssim treball d’instrumentació. Ravel va haver d’escriure per tant música original. En la seva primera concepció la nova obra s’havia d’anomenar *Fandango*, però finalment Ravel va usar el títol que coneixem, el qual no té la connotació pròpia de la cançó de mitjan segle xx. El bolero en què es basa Ravel és un aire de dansa de ritme ternari l’existència del qual està ja documentada des del segle XVIII. El seu moviment moderat i les seves figures rítmiques característiques apareixen en nombroses obres clàssiques i romàntiques: alguns arranjaments de cançons populars de Beethoven o el *Bolero op. 19* de Chopin poden servir com a exemples.

El *Bolero* de Ravel fou estrenat a l’Òpera de París el 22 de novembre de 1928, amb coreografia de Nijinska. Com és prou conegut, l’obra és concebuda com un gran *crescendo* orquestral que es desenvolupa sobre les repeticions alternades de dues frases que romanen inalterables en el seu aspecte melòdic. Amb el ritme *ostinato* del tambor sobre el *pizzicato* de les cordes, la flauta presenta la primera de les dues melodies, repetida immediatament pel clarinet. Es tracta d’una idea en Do major, clara i perfectament diatònica, enganyosament senzilla sota el seu aspecte de caràcter popular. La segona frase, presentada pel fagot i assumida a continuació pel clarinet en Mi bemoll, ve a ser una versió enfosquida de l’anterior: el seu caràcter oscil·la entre allò oriental i allò jazzístic. Entretant, el fons rítmic i harmònic s’ha mantingut immutable, però la sonoritat s’ha enriquit amb les contribucions de diversos instruments. Les dues frases se succeiran segons aquest model d’alternància tres vegades més, amb novetats sonores a cada repetició. Els timbres purs de l’origen seran substituïts per mixtures cada vegada més complexes i sofisticades: els instruments de cada combinació toquen al mateix temps la melodia, no necessàriament amb les

mateixes notes, sinó que en molts casos ho fan en intervals paral·lels. El resultat, perfectament mesurat per la saviesa instrumental de Ravel, és més fascinant amb cada repetició: sota l'encanteri de la luxosa i hipnòtica sonoritat, l'excitació creix sense parar, la música, sempre idèntica, però cada vegada més poderosa, avança de forma imparable. Després d'una repetició més de cadascuna de les dues frases, el compositor introdueix un gir inesperat: quan semblava impossible anar més enllà, un sobtat canvi al to de Mi major aconsegueix incrementar la gran tensió creada. La tornada a Do major és assenyalada pels *glissandi* dels trombons, que semblen amenaçadors, però que també poden insinuar que tot era una broma. El final tanca amb contundència una de les més genials obres del segle xx. Malgrat que Ravel va dir que el seu *Bolero* era una peça "sense música", en veritat no és així: el que fa palès aquesta obra és que les possibilitats tècniques i expressives de la música estaven creixent en direccions noves. La invenció musical no estava ja solament en la melodia o l'harmonia, sinó que també es desenvolupava, cada vegada més, en el so.



40È ENCONTRE (ESTIU 2008)
EUSTAQUIO BARJAU



40È ENCONTRE (ESTIU 2008)

Schönberg, A: *Gurrelieder*

El fet que, amb interrupcions, la composició dels *Gurrelieder* hagi ocupat al seu autor una mica més dels deu primers anys de la passada centúria confereix a aquestes cançons, quasi bé de manera simbòlica, la condició d'obra de frontera. I no només entre dos segles sinó també entre dues maneres d'entendre la música i la sintaxi sonora a la qual l'art dels sons s'havia sotmès fins aleshores. L'obra que avui escoltem ha estat anomenada el comiat del Romanticisme musical. Deixant a part el major o menor encert d'una tan rotunda asseveració, d'una cosa no hi ha dubte: en aquesta mena d'oratori gegantí encara hi ressonen l'òpera de Wagner, les simfonies "amb text" de Gustav Mahler i quelcom de l'obra de Richard Strauss, per exemple els poemes simfònics. Una música, la d'aquests autors i la dels *Gurrelieder*, en estreta connexió amb la literatura, "música figurativa" —que no és el mateix que música "de programa"—, es podria dir, a llegües de distància de la música com a mera construcció sonora, "música abstracta", si es vol (pensem, per exemple, en *El clave ben*

temperat de J. S. Bach o en el *Ludus tonalis* de Paul Hindemith), per seguir amb la terminologia que s'aplica a la pintura. Un moviment musical que potser comença amb el Beethoven “literari” —no només el de *Fidelio* sinó també el de les obertures i les sonates i simfonies “amb argument”, o inclús “amb missatge”—, que troba llur desenvolupament en el Romanticisme musical —i aquí hem de pensar més en Liszt i en Berlioz que en Brahms o en Chopin— i viu la culminació, o si es vol llur esgotament, en els compositors que abans hem senyalat com a possibles precedents dels *Gurrelieder*. En aquest punt d'inflexió de la història de la música és on s'hauria de situar l'obra que avui escoltem.

Però és més, aquesta composició representa també un punt d'inflexió en la producció musical de l'autor. Ell mateix va dir que a aquesta obra se la pot veure com la clau de tota la seva evolució musical, que aquestes cançons mostren una faceta d'ell en què ja no es mostrarà més o que el mostren des d'unes bases completament diferents. En efecte, no oblidem que en els anys en què Arnold Schönberg tenia sobre la taula els *Gurrelieder* el compositor estava ocupat també en l'establiment d'un nou sistema sonor, el dodecafonisme serial, que hauria de canviar radicalment la manera de compondre música, d'escoltar-la i fins i tot d'entendre l'art dels sons. La *Harmonielehre* (*Doctrina de l'harmonia*) apareix l'any 1911, justament el mateix any en què el compositor acaba els *Gurrelieder*: es tracta ni més ni menys que del llibre en el qual es codifica el moviment musical inaugurat per Schönberg i que ve a tancar una època que, simbòlicament, tingué el referent teòric quasi dos-cents anys abans amb el *Tractat d'harmonia* de J. Ph. Rameau, aparegut el 1722. Les noves bases de què parla Schönberg i des de les quals es mostrarà en les seves obres posteriors a les *Cançons de Gurre* tenen a veure sens dubte amb el gir Rameau-Schönberg que es documenta en aquests dos llibres: una polèmica, que encara dura, en què està en joc la qüestió relativa a si l'art del sons ha de seguir una sintaxis basada en lleis de la naturalesa o en convencions culturals.

La primera motivació per a la composició dels *Gurrelieder* fou un concurs convocat per el “Tonkünstler-Verein” (“Associació de Compositors”) de Viena per premiar el millor cicle de cançons amb acompanyament de piano. Pensant en aquesta convocatòria, el Schönberg encara en els vint-i-tants compongué un petita sèrie de cançons, amb acompanyament de piano, sobre textos del poeta danès Jens Peter Jacobsen (1847-1885). No obstant, molt aviat, i també per consell del seu mestre Alexander Zemlinski, Schönberg desistí d'optar al premi que oferia aquella associació i pensà en la realització d'una obra de major envergadura.

En la composició dels *Gurrelieder* hem de senyalar aquestes etapes: entre març de 1900 i març de 1901 Schönberg s'ocupa fonamentalment de la composició de les cançons; a l'agost de 1901 comença amb la instrumentació de la part orquestral, un treball que dura fins l'any 1902. Per exigències materials de la vida de l'autor i de la seva família, l'obra queda interrompuda entre 1903 i 1910. L'autor la re-

prèn el juliol de 1910 i l'acaba el 1911. L'obra, sota la direcció de Franz Schreker, s'estrenà el 23 de febrer de 1913, a la sala gran del Musikverein de Viena, amb un èxit clamorós com no obtingué mai el seu autor amb cap de les seves altres obres.

Entre els primers admiradors, defensors i promotors dels *Gurrelieder* s'hi troben els companys del compositor en l'anomenada “Segona Escola de Viena”, Alban Berg i Anton von Webern, els quals escrigueren versions reduïdes d'aquesta obra, cosa que feu també el mateix Schönberg, i que van ser presentades en cercles semiprivats i obtingueren una acceptació que feia preveure aquell èxit. Un altre dels defensors d'aquesta obra fou el pianista Arthur Schnabel, deixeble de Schönberg, que el 1912, i per a una projectada estrena que no pogué celebrar-se, obtingué del banquer i mecenes Eduard Anhold una subvenció de 1000 marcs.

El text en què estan basats els *Gurrelieder* remunta a una llegenda medieval que forma part del patrimoni èpic de Dinamarca: els amors del rey Waldemar per Tove Lille (“petita coloma”) i la gelosia de la reina Helvig, que aconsegueix matar Tove. Aquest argument, en diverses versions al llarg de l'Edat Mitjana, quedà localitzat el 1375 al castell de Gurre, en el qual morí la persona real de Waldemar IV Atterdag. La versió de Jacobsen, que és la que en traducció del filòleg i crític Robert Franz Arnold utilitza Schönberg, es troba en la novel·la del poeta danès titulada *En cactus springer ud* (*Un cactus floreix*): cinc joves es reuneixen a casa d'un general a esperar com a la nit s'obrirà la flor d'un cactus; per entretenir l'espera li llegeixen al general i a la seva filla aquesta versió de la llegenda de Waldemar i Tove. En ella, a part d'aquests dos personatges, figuren també “el colom del bosc”, un camperol, un bufó, un narrador, el cor dels vassalls del rei i un cor mixte. Es pot dir també que en els *Gurrelieder*, com passa també a l'òpera de Wagner, l'orquestra —en aquest cas d'enormes proporcions— és un personatge més: no sols actua de decorat sonor del que va succeint sinó que, quasi como un darrer eco del cor de la tragèdia grega, comenta el que diuen els personatges que actuen a l'escena.

Al llarg de les quasi dues hores que dura aquesta obra, el compositor, donant vida sonora als versos de Jacobsen, ens porta pels més diversos climes sentimentals i estats afectius: l'encisament dels protagonistes enfront de la naturalesa, que en aquesta composició té un especial protagonisme; la felicitat de Waldemar prop de Tove; aquesta declarant-li el seu amor al rei infidel; la nit dels amants; l'acabament de la nit, amb noves expressions de felicitat per part de Waldemar; l'orquestra creant l'atmosfera sonora en què “el colom del bosc” anunciarà la terrible notícia; Waldemar maleint al Déu que li ha pres la seva estimada (més endavant, a la tercera part, li anunciarà la venjança per la fi dels temps); el rei atiant els seus vassalls a conquerir el castell de Gurre; la presència *post mortem* de Tove a la naturalesa; la intervenció del bufó Klaus distanciant-se de la situació i veient-la des d'una altra perspectiva. I per últim, en el melodrama “La caça salvatge del vent d'estiu”, la secció de l'obra en la qual el compositor s'allunya més de Wagner, el triomf definitiu de la natura-

lesa: el narrador, en un discurs parlat rítmic, acompanyat per l'orquestra, presenta a l'oient l'esplendor de la vida a l'estiu, un parlament seguit del gloriós cor final de l'obra, la victòria definitiva de la naturalesa sobre l'amor infortunat de Waldemar i Tove: la sortida del sol.

Amb la sortida del sol acaba també la novel·la de Jacobsen en què el poeta danès inclogué aquestes cançons. Un fenomen natural que, en aquest context, s'associa inevitablement a una anècdota de la vida del compositor: la primavera de l'any 1900, és a dir, quan Schönberg ja tenia sobre la taula el projecte dels *Gurrelieder*, després d'un concert d'un cor de treballadors en el qual ell havia actuat de director, per celebrar l'èxit obtingut el compositor pujà amb els components de l'agrupació coral al Anningerberg i tots ells esperaren la sortida del sol.

Un repertori de sentiments i estats de l'esperit, el que ens presenta Schönberg en aquesta obra, conegut pels oients de la tradició romàntica i post romàntica i amb el qual aquests es poden identificar fàcilment. També en aquest sentit es pot veure aquesta composició com un final d'etapa. Després, amb la dissolució de la tonalitat i el nou sistema sonor inventat pel creador del dodecafonisme serial, la música intentarà rupturar, estructurar i expressar un món afectiu molt diferent. Des d'aquest angle també podem entendre que el seu autor, que mai no renegà d'aquesta obra, hagi dit que en els *Gurrelieder* s'ha mostrat en aspectes en els quals ja no es mostrarà més.

Nota:

El concert celebrat arrel d'aquest encontre, sota la direcció de Josep Pons, el dia 27 de juliol de 2008 a l'Auditori de Barcelona —conjuntament amb la Joven Orquesta Nacional de España— va ser enregistrat en vídeo per l'equip dirigit per Ígor Cortadellas i editat en DVD per Deutsche Gramophon (Ref: 0044007627891, 2011).



42È ENCONTRE (SETMANA SANTA 2009)
ALBERT FERRER FLAMARICH



42È ENCONTRE (SETMANA SANTA 2009)

Humet, R: *Sol de Primavera*

Strauss, R: *Quatre últimes cançons*

Mahler, G: *Simfonia núm. 4*

Correspondències: Mahler i Strauss, el *lied* com a essència

Malgrat que un equivalent de les *Quatre últimes cançons* de Strauss és *El cant de la terra* de Mahler, la *Quarta simfonia* d'aquest últim comparteix el cant al dolor i a l'amor de la vida des de la subjectivitat del veritable viatger tal com ho entenia Baudelaire: la de la persona que parteix per no tornar. D'alguna manera, un vincle entre elles podria ser aquest: «En el meu principi resideix ja el meu final; en el meu final resideix ja el meu principi». Mahler i Strauss van ser dos *postwagnerians* que van portar el llenguatge tonal on va assenyalar el *Tristany i Isolda*: el tempteig de l'atonalitat, l'ambigüitat tonal i la tonalitat evolutiva. Ho van fer seguint camins diferents però amb objectius

convergens. Com va dir Mahler: «Strauss i jo cavem túnels per vessants diferents d'una mateixa muntanya. Ja ens trobarem». Per aquest motiu tots dos autors —sobretot Strauss, que va viure fins al 1949— es convertiren en incòmodes relíquies d'un romanticisme revaloritzat per la sensibilitat postmoderna, enfrontada al rebuig, considerat aleshores com a «modern», de l'emoció i la melodia de les avantguardes.

Tant Strauss com Mahler catalitzaren una fusió de diversos gèneres musicals i van edificar la seva obra a partir del *lied* romàntic, transformant-lo en poema simfònic (Strauss) i en simfonia (Mahler), entesos com a complexos sonors en els quals tot podia tenir cabuda. Des d'angles oposats, els dos compositors van participar en el ja antic debat sobre si la música instrumental havia de crear el seu propi text o si, per contra, havia d'estar al seu servei. Una dicotomia aquesta que tots dos exemplifiquen a la perfecció: Strauss va ser un creador totpoderós que armava els seus textos segons la seva conveniència on, per contra, el poema portava a Mahler a descobrir una essència musical latent. Així ho demostren *Les quatre últimes cançons*, que neixen d'un text i que són fruit d'una agrupació fortuïta, mentre que la *Quarta simfonia* és la creació orgànica d'un text que busca la seva música.

Ambdues obres van molt més allà i aporten reflexions filosòfiques i teològiques. En el cas de Mahler, cal recordar que en el judaisme no existeix una recompensa per l'acompliment de la llei de Déu, és a dir, no existeix un paradís sinó només el seu amor. D'aquí neix la preocupació per una resurrecció sense judici en la *Segona simfonia* i la visió celestial d'aquesta *Quarta simfonia*, entesa com una revelació contra la cultura de la promesa. Per això, un crític jueu va recomanar escoltar aquesta simfonia com si d'un text hebreu es tractés, és a dir, en adreça invertida, començant pel final cap a l'inici. Aquest fet ens situa en la gènesi de la *Cinquena simfonia* en trobar-nos amb el tema de quatre notes del destí i una prefiguració del Rondó en el primer moviment de la *Quarta*.

A partir d'*El cavaller de la rosa* apareix en Strauss tot un univers neoclassicista, que, en el cas de Mahler, només es vehicula en la *Quarta*. Aquesta pot, per tant, entendre's com una retractació de la cosmogonia expressada en les simfonies anteriors, mentre que els *lieder* straussians són un adéu vital al *lied* romàntic. En ambdues obres es dona la culminació d'una etapa que justifica la nostàlgia que desprenen: els *lieder* participen d'una visió idíl·lica; la simfonia, d'una visió idealista. A més, ambdues obres ens remetent a l'extinció en un tot universal que desmaterialitza fragàncies que entrellacen naturalesa i ànima, llum i fosc. Ambdues obres reflexionen sobre la mort i sobre el deixar de ser: els *lieder* ho plantegen com un alliberament de la vida de manera similar al *Cant de la Terra* de Mahler, mentre que a la *Quarta* ho fa des de la injustícia i amb sarcasme, ja que neix d'una realitat opressora i busca donar un gir existencial que es resoldrà a la *Cinquena simfonia*.

Tant Mahler com Strauss van ser compositors atrevits i meticulosos en les seves combinacions tímbriques fruit de la seva tasca com a directors d'orquestra i bons coneixedors de l'obra de Berlioz. Curiosament les obres del programa prescindeixen dels trombons i la tuba (a excepció dels dos últims *lieder*), tenen intervencions del primer violí solista i es basen en el lirisme i el refinament. Més encara, a totes dues, la veu femenina està present com una projecció de l'etern femení, com una encarnació d'una realitat metafísica.

Strauss va ser un mestre dels idil·lis musicals i aquest és l'esperit que domina el cicle inspirat en tres poemes de Hermann Hesse i un de Joseph von Eichendorff. Existeix un reposicionament esperançat que converteix en serenitat el que en *Mort i transfiguració* era rebel·lia, i converteix en resignació el que en les *Metamorfosis* era dolor profund. Predominen les frases extenses, els ritmes lents, les modulacions abundants i un entramat polifònic equilibrat entre la veu i l'orquestra. *Frühling* expressa el retrobament amorós mitjançant les coloracions melismàtiques i el gaudi constant de l'orquestra, que capta amb brillantor la creixent inquietud i l'energia de la primavera. L'evocatiu *September* juga amb ritmes diferents i es vertebrava amb tres motius musicals vinculats a tres idees clau del poema expressades abans del quart vers: el caure de les fulles —tresets descendents en notes agudes— la freda pluja —frase descendent la primera nota de la qual és llarga— i el final de l'estiu —petita ornamentació a la paraula *Sommer*. *Bein Schlafgehen* comparteix l'estètica decadent d'òperes com *El cavaller de la rosa* i *Ariadne auf Naxos*, mentre que *Im Abendrot* és la més densa pel que fa a textures, anterior a les altres i afegida per l'editor Ernst Roth. Malgrat el títol, no són els últims *lieder* compostos per Strauss, encara que sí els més importants.

La *Quarta simfonia* està tan emparentada amb la *Tercera* com allunyada dels seus conceptes i de la seva construcció. Aquesta complementarietat la trobem al poema *Correspondències de Baudelaire*, que comparteix elements en clau decadent amb el cicle *Des Knaben Wunderhorn*, d'on procedeix el lied *Das himmlische Leben* de l'últim moviment. Finalitzat el 1892, havia de ser el setè moviment de la *Tercera simfonia* i presenta reminiscències de música lleugera amb cert aire de barcarola estilitzada. Al primer moviment, els cascavells tenen una doble finalitat: l'expressiva, en remetre al món infantil i la formal, en indicar l'estructura sonetista (exposició, repetició variada, desenvolupament i reexposició). Al segon moviment, un *ländler* amb dos tríos lírics, el violí solista juga amb l'*scordatura* —afinació més aguda que crea un xoc harmònic— suggerint una dansa de la mort típica d'antigues pintures germàniques. El tercer moviment, l'Adagio, és un rondó excels amb variacions la coda de les quals és una explosió en fortíssim que obre les portes del paradís i anuncia la melodia del lied. Finalment, les estrenes van ser també rebudes de maneres diferents. Els *lieder* de Strauss es van estrenar el 22 de maig de 1950 al Royal Albert Hall amb la gran soprano Kirsten Flagstad i l'orquestra Philharmonia dirigida pel mític Wilhelm Furtwängler, en una memorable sessió localitzable en CD. En canvi la *Quarta*, dirigida

per Mahler el 25 de novembre de 1901 a Munic, no va ser entesa i va tenir un mal acolliment general. Malgrat tot, juntament amb la *Primera simfonia*, l'Adagietto de la *Cinquena* i *El cant de la terra*, la *Quarta simfonia* va mantenir mínimament viu el nom de Gustav Mahler fins al *boom* dels anys seixanta del passat segle.

... i Humet, també, com a fusió de natura i mort

Sol de primavera és la sisena obra orquestral de Ramon Humet i la més generosa en mitjans. Comparteix els preceptes conceptuals exposats en Strauss i Mahler, i, com a *Vent transparent* del mateix Humet, s'inspira en un breu poema escrit pel monjo zen Daido Ichi'i abans de morir. Per això és una reflexió que presenta la mort com una il·luminació espiritual.

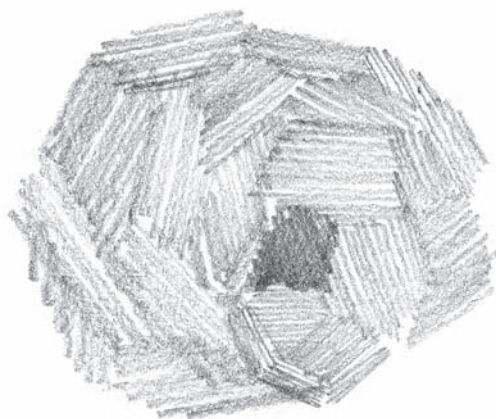
L'obra evoluciona en un continuum que sorgeix d'una energia inconscient, a partir de la qual s'emula un origen i una extinció, exposats com un flux vital schopenhaurià que s'associa al motiu generador de l'obra (La, Si, Do, Fa, Mi bemoll). Si el tractament harmònic s'apropa a l'espectralisme, el de l'orquestra s'emparenta a l'inici amb Strauss (grans masses sonores i coloristes) i a l'extinció amb Mahler (en el detallisme i la fisonomia cambrística). És una obra amb un component dramàtic i enginy rítmic que cerca jocs de ressonàncies. Per això recrea un concepte escènic desenvolupat orgànicament on hi ha molts elements autònoms que interaccionen i amb una escriptura plena d'efectes d'una estètica que recorda a la de Messiaen, Takemitsu, Ligeti o Adams.

Sol de primavera pertany al cicle simfònic *Música del no ésser*. Tot i figurar com a primer moviment va ser compost en segon lloc, després de *Vent transparent*, i es va estrenar de manera autònoma el 3 de maig de 2009. Per la seva part, *Blancor de neu* i *Núvols brillants*, tercer i quart moviments, van ser escrits posteriorment en ocasió de l'encàrrec de l'OBC i la Fundació Autor. La mateixa orquestra i el seu director titular, Pablo González, van donar a conèixer aquests moviments a l'Auditori de Barcelona el 24 de setembre de 2010 dins el primer concert de la temporada 2010-11. L'obra compta amb l'edició discogràfica del segell català Tritó.

Nota:

Sol de primavera de Ramon Humet és fruit d'un encàrrec de la JONC, que la va estrenar el 3 de maig de 2009 a l'Auditorio Nacional de Madrid. Per a l'edició d'aquest llibre, Albert Ferrer Flamarich, autor de l'article, ha ampliat la informació que es va publicar aquell dia.

43È ENCONTRE (ESTIU 2009)
MIQUEL DESCLOT



43È ENCONTRE (ESTIU 2009)

Txaikovski, P: *La dama de Neu. Suite*

Stravinsky, I: *El bes de la fada. Suite*

Txaikovski, P: *Romeu i Julieta. Obertura fantasia*

Xostakóvitx, D: *Katerina Ismailova. Suite*

El paper de l'herència de la tradició oral en la història de la cultura russa és excepcional dins el context europeu. Des del segle x fins a les portes del XVIII, la llengua escrita (sota la forma del vell eslavònic, o eslau d'església) va ser patrimoni pràcticament exclusiu de l'església russa i de l'estament religiós, que en feia un ús ritual i culte equiparable al del llatí per part de l'església catòlica. Aquella barrera, naturalment, no tan sols no va aturar el desenvolupament d'una literatura de transmissió oral, sinó que molt probablement fins i tot la va estimular. Durant segles, doncs, la literatura en llengua russa va ser aquella que l'estament popular, a pagès o a ciutat, va saber conservar a la memòria col·lectiva per al propi ús. La mitologia russa tradicional es va mantenir inusualment viva, així, gràcies al fet mateix que cap

evolució culta no l'havia sepultada a l'arxiu de la literatura escrita. Les nombroses *bilini*, o cançons èpiques, les balades, les cançons, les rondalles i les llegendes van constituir el gruix de la literatura russa, sense interferències importants, fins als primers indicis d'europèització, al segle XVII. I, de fet, aquest gruix va continuar sent el principal sistema de referència col·lectiva, fins i tot després de l'aparició estel·lar d'Aleksandr Puixkin (1799-1837), autèntic pare de la literatura russa moderna. A partir de 1853, Aleksandr Afanàssiev (1826-1871) va començar a publicar un aplec de rondalles tradicionals que havia de superar de llarg l'astoradora xifra de 600 contes, amb l'afany de contraposar l'herència popular russa a l'afrancesament desrussificador de l'aristocràcia local. El seu riquíssim recull, amb pocs paral·lels a les literatures europees, va convertir Afanàssiev en la contrapart eslava dels germans Grimm alemanys. En ple segle XX, la feina d'Afanàssiev va servir com a punt de partida per a alguna de les investigacions més innovadores de les ciències humanes: la influent *Morfologia de la rondalla* (1928), de Vladímir Propp (1895-1970), redactada sobre l'estudi dels materials d'Afanàssiev, es va convertir en la primera gran conquesta d'aquell corrent crític que després s'havia de batejar com a mètode estructuralista.

Quan els compositors russos del segle XIX, des de Mikhaïl Glinka (1804-1857) fins a Piotr Txaikovski (1840-1893), passant pels nacionalistes del Grup dels Cinc, comencen a construir una tradició autòctona de música culta, no tan sols buscaran inspiració —i, per descomptat, temes— en el llegat de la música tradicional, conservada pel poble paral·lelament a la literatura, sinó que buscaran la major part de les referències nacionals en aquell corpus de literatura i mitologia popular conservat per la memòria de tota una nació amb la tradició escrita segrestada. En tal context, no és gens estrany que la rondalla, o conte tradicional, adquirís en la música russa, com a font d'inspiració, una posició de privilegi que no ha tingut en cap altra cultura musical europea (el cas de la presència omnímoda de la mitologia del *Kalevala* en la música fina s'hi podria assemblar, però el *Kalevala* no és pròpiament un recull de rondalles, sinó un aplec de cicles poètics tradicionals). Ja Glinka, el 1842, va estrenar una òpera sobre el conte de Puixkin *Ruslan i Liudmila*, que en realitat no és sinó una recreació culta dels temes de la rondallística popular. A partir d'ell, els exemples són incomputables, sobretot en el camp de la música escènica: l'òpera i el ballet. El ballet que primer vindria al cap de qualsevol és *La bella dorment* (1889) de Txaikovski, tot i que en aquest cas el compositor es va servir en realitat de la versió de Perrault. Però l'impuls encara era ben viu en compositors d'avantguarda del segle XX com Igor Stravinsky (1882-1971), que va compondre, per al públic de París, diversos ballets sobre temes de la rondallística tradicional russa: *L'ocell de foc* (1910) i *Petruixka* (1911); o Serguei Prokófiev (1891-1953): *El bufó* (1915). En el món de l'òpera, trobaríem òperes de Nikolai Rimski-Kórsakov (1844-1908) com *Kastxei, l'immortal* (1902), o òperes de butxaca com *Renard* (1915) o *Història del soldat* (1918), de Stravinsky. I si als temes de la rondalla hi afegíssim encara els de la *bilina* (la poesia èpica tradicional), també hi comptaríem l'òpera *Sadko* (1896),

de Rimski, o la titànica simfonia programàtica *Ilià Muromets* (1911), de Reinhold Glière (1875-1956).

El gust per la rondalla tradicional, com era lògic, també va comportar el gust per altres obres d'autor, concebudes lliurement en l'esperit d'aquell gènere popular. Txaikovski, per exemple, es va servir dels contes d'E. T. A. Hoffmann al ballet *Trencanous* (1892). L'obra d'Aleksandr Ostrovski (1823-1886) *La noia de neu* va suscitar una música incidental de Txaikovski l'any 1873; i encara una òpera de Rimski el 1881. Stravinsky va recórrer en dues ocasions als contes de Hans Christian Andersen: *El rossinyol* (1908-14) i *El petó de la fada* (1918). Prokófiev va compondre una òpera sobre *L'amor de les tres taronges* (1921), de Carlo Gozzi.

Evidentment, el recurs a la rondalla o a la *bilina* era, per als compositors russos del penúltim tombant de segle, tan important per reforçar el seu sentiment nacional com el recurs als temes i els herois de la història russa: mitologia i història, sempre juntes al centre del sentiment de pertinença col·lectiva. Igual com a l'òpera naixent del segle XVII, igual com a la tragèdia grega. El fet, previsible, que la mitologia popular no gaudeixi del mateix grau d'elaboració que la sofisticada mitologia clàssica no en canvia aquest sentit ni una mica.

El programa d'avui, dedicat íntegrament a la música russa, es descabdella a l'ombra del conte. No pas de la rondalla tradicional, exactament, sinó del conte d'autor escrit a la manera de la rondalla tradicional. Si més no, pel que fa a la primera part del programa.

La noia de neu és una obra atípica del dramaturg Aleksandr Ostrovski, una falla dramàtica escrita sota la influència de les del venecià Carlo Gozzi, d'una banda, i del Shakespeare del *Somni d'una nit d'estiu*, de l'altra, que es va estrenar a Sant Petersburg l'any 1872. Però, per a l'estrena moscovita, al teatre Bolxoi, l'any següent, el director dels Teatres Imperials va encarregar d'urgència una música incidental per a l'obra a Txaikovski, que en tres setmanes va haver d'escriure tota la partitura. Però pocs anys més tard, el 1881, Rimski-Kórsakov es va enamorar de la peça d'Ostrovski i en va compondre una òpera que va fer oblidar la no gens desdenyable música incidental de Txaikovski.

Filla del rei Glaç i de la fada Primavera, Snegúrotxka, la noia de neu, té el cor de neu, que el sol no pot fondre-li. Un dia, des del fons del bosc on viu, sent els cants de Lel, el pastor. I, encisada per aquella veu i pel que canta, Snegúrotxka demana llicència als seus pares per anar a viure entre els homes. Un cop allà, l'adopten una parella de pagesos i la noia comença a viure com ells. En una ocasió en què escoltava les cançons de Lel, el pastor li demana un petó en paga, però ella li dona només una flor. Aleshores Lel fuig amb tot d'altres noies que el reclamen i Snegúrotxka és consolada per Kupava, la noia que és a punt de casar-se amb el pastor Misguir. Però

quan apareix aquest darrer, resulta que s'enamora perdudament de Snegúrotxka. Llavors, l'abandonada Kupava recorre a la justícia del bon tsar Berendei, que és festejat pels seus músics i cortesans, els quals es queixen del fred que no deixa de fer. El tsar ordena la preparació d'una gran cerimònia nupcial i ofereix un premi a qui sigui capaç d'enamorar Snegúrotxka, sabedor que el fred no cessarà fins que el cor de neu de la noia s'arribi a fondre. Durant la festa, Lel torna a cantar i en acabat li és concedit com a premi un petó de la noia que ell esculli. Però Lel tria Kupava, contra les esperances de Snegúrotxka. Aleshores, la noia de neu reclama l'ajuda de la seva mare, que finalment li concedeix el do d'estimar qui l'estimi. Snegúrotxka dona el seu amor a Misguir, però això no fa sinó que la noia acabi fonent-se finalment, escalfada pel sol de l'amor. Mentre Misguir es llança al riu, desesperat, el tsar i tota la seva cort celebren amb una gran festa la tornada del sol.

Sobre el seu ballet *El petó de la fada*, el vell Stravinsky escrivia: “L'any 1928, Ida Rubinstein em va encarregar de compondre tot un ballet. Aquell any era el trenta-cinquè aniversari de la mort de Txaiovski (a les esglésies russes de París se celebrava el dia exacte), i en conseqüència vaig concebre el meu compatriòtic homenatge com una peça d'aniversari. Vaig escollir *La noia de gel* d'Andersen perquè semblava que suggerís una al·legoria de la figura mateixa de Txaiovski. El petó de la fada al taló del nen és també la musa marcant Txaiovski al punt del naixement (encara que la musa no va reclamar el compositor a l'hora del casament, com el noi del ballet, sinó al punt culminant de la seva carrera). *El petó de la fada* es va compondre a Talloires, entre l'abril i l'octubre del 1928. L'únic precepte que em vaig imposar va ser que cap de les peces de Txaiovski escollides no l'hagués orquestrada ell mateix; és a dir, la meua selecció havia de sortir de les peces per a piano i les cançons. Jo ja coneixia ben bé la meitat de la música que havia de fer servir; la resta, en canvi, eren descobertes. A hores d'ara, ja només recordo vagament quina música és de Txaiovski i quina meua...”

En efecte, la ballarina Ida Rubinstein, antiga integrant dels *Ballets Russes* de Serguei Diàguilev, havia fundat una companyia pròpia i havia encarregat una obra nova a Stravinsky i a Alexandre Benois, que n'havia de dissenyar l'escenografia i els figurins. A suggeriment d'aquest darrer, la música havia de ser extreta de l'obra de Txaiovski, com ja havia fet Stravinsky uns anys abans amb la música de Pergolesi per al ballet *Pulcinella*. En aquella avinentesa, però, Stravinsky no es va limitar a instrumentar músiques esparses disposades en moviments successius, que és com havia procedit amb l'obra anterior, sinó que va refondre els materials manllevats a Txaiovski tot integrant-los en un disseny superior, amb un complex “farciment” relligador escrit a la manera de Txaiovski, talment que al cap dels anys el compositor mateix ja no sabia recordar què era de l'un i què de l'altre.

En una primera escena, o pròleg, se'ns presenta una mare perduda amb el seu fill enmig d'una tempesta que acaba separant-los. L'infant es troba llavors amb la

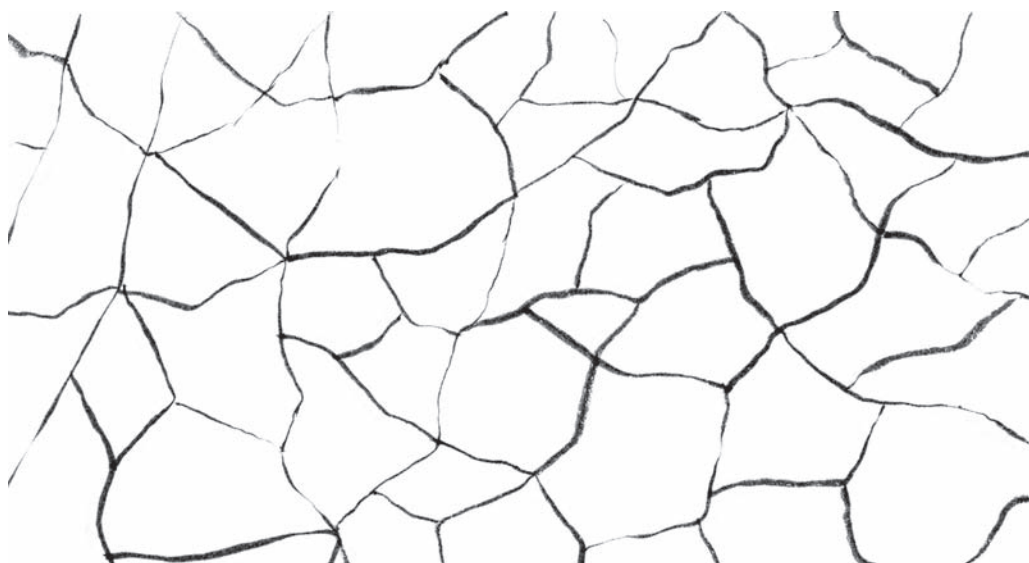
fada, que li fa un petó i desapareix tot seguit. Però el petó confereix al noi poders especials que l'ajuden a sobreviure, de manera que quan la gent del poble el troben comproven que està sa i estalvi. La segona escena, una festa de poble, presenta un jove amb la seva promesa al capdavant del ball col·lectiu. En acabar-se el ball, el noi es queda sol. És aleshores que se li apareix la fada, disfressada de gitana, per executar una dansa que deixa el jove en estat de trànsit, mentre ella li prediu un futur de felicitat. La tercera escena, al molí, presenta la fada conduint el jove a la seva promesa, que està jugant i ballant amb les seves amigues al molí. Aleshores la fada desapareix i la noia se'n va a posar-se els guarniments de núvia. El noi es queda sol de nou, però de seguida reapareix la seva xicota coberta amb el vel de núvia. Quan ell l'abraça, la noia es lleva el vel i es descobreix que en realitat no era ella, sinó la fada, que s'havia vestit de núvia. El jove s'adona que no hi pot fer res i es deixa endur per la dona màgica a una terra llunyana, on ella li farà el petó que ha de segellar el seu destí. A l'escena final, en una terra enllà del temps i l'espai, els follets ballen una dansa lenta i reposada, fins que reapareix la fada amb el noi; mentre sona la seva cançó de bressol, la fada estampa el petó fatal als llavis del jove.

Podria semblar abusiu presentar *Romeu i Julieta* com un conte tradicional. En efecte, tothom sap que *Romeu i Julieta* és una de les tragèdies més commovedores de Shakespeare. I, de fet, és arran d'aquesta obra que Txaiovski va escriure la seva fantasia simfònica, l'any 1870, en resposta a un suggeriment del capper del Grup dels Cinc, Mili Balakírev. Però la veritat és que Shakespeare ja s'havia trobat aquella història perfectament definida i elaborada, a partir de la novel·leta inicial de Masuccio Salernitano, passant per les recreacions de Matteo Bandello o Arthur Brooke, com una llegenda de la ciutat italiana de Verona. La qual, al seu torn, sembla una derivació molt clara d'un dels contes que el poeta llatí Ovidi narra a les seves *Metamorfosis*: concretament, la història de *Píram i Tísbe*, que apareix al començament del quart llibre. Des de la presentació de l'amor d'una parella de joves, fills de famílies veïnes enemistades, fins al suïcidi, per un malentès, dels dos amants, l'argument de la vella història ja proveeix l'esquelet essencial de la de *Romeu i Julieta*. Fet i comptat, doncs, no és cap disbarat incloure la fantasia de Txaiovski en un programa protagonitzat pel conte d'arrel tradicional. Val a dir que en aquesta fantasia-obertura, Txaiovski no pretenia narrar-hi la tràgica història dels malaurats amants, sinó copsar-ne l'essència a través d'una forma sonata clàssica: el greu tema introductori en forma de coral, evocador de fra Llorenç, desencadenant involuntari de la tragèdia, deixa pas a un violent tema simbolitzador de l'odi entre Capulets i Montaguts, que serà contrarrestat al seu torn per l'encantador tema de l'amor entre Romeu i Julieta. Després d'una estrena a Moscou poc memorable, el 4 de març del 1870, Txaiovski va revisar l'obra en un parell d'ocasions fins a donar-li la forma que l'ha feta popular.

La darrera obra del programa, la suite de temes de *Katerina Ismailova* de Dmitri Xostakóvitx (1906-1975), és la que més clarament s'aparta de la tònica general

de la proposta d'avui. La novel·leta de Nikolai Leskov (1831-1895) que va servir a Xostakóvitx per al llibret de la seva segona òpera, titulada inicialment com l'obra literària, *Lady Macbeth del districte de Mzensk*, no té res a veure amb el conte tradicional ni, encara menys, amb cap forma de conte màgic. Tot el contrari, es tracta d'una obra realista, fins i tot naturalista, que acostava l'òpera de Xostakóvitx al verisme més cru i descarnat. Una sòrdida història de tedi provincial, amb un adulteri que agermana Katerina Ismailova amb madame Bovary i un assassinat que l'equipara obertament amb la lady Macbeth shakespeariana. Un jove Xostakóvitx de vint-i-set anys va estrenar la seva òpera amb gran èxit de públic i crítica el 22 de gener de l'any 1934, a Leningrad. Però pel gener del 1936, quan l'obra ja sumava, només a Leningrad, vuitanta-tres representacions amb el teatre ple, el dictador Iósif Stalin va assistir a la representació moscovita de l'òpera, i en va sortir absolutament enfurismat pel que havia vist i, sobretot, pel que havia sentit. El dia 29 d'aquell mes, el diari *Pravda* va aparèixer amb un editorial, sembla que escrit per Stalin mateix, sota el títol "Caos en comptes de música", en el qual s'atacava demolidorament la música de Xostakóvitx com a producte d'una estètica burgesa degradada. L'òpera es va haver de retirar del cartell, prohibida pel règim, i el compositor es va haver de replantejar la manera d'escriure música per al gran públic, si volia sobreviure en aquella societat paranoica propiciada per l'estalinisme. Anys després de la mort de Stalin, el compositor va revisar l'òpera infortunada i la va presentar sota el nom de la protagonista, *Katerina Ismailova*, el 26 de desembre de l'any 1962, a Moscou.

51È ENCONTRE (ESTIU 2011)
MIQUEL DESCLOT



51 È ENCONTRE (ESTIU 2011)

Liszt, F: *Marxa dels tres reis*

Dvořák, A: *Simfonia núm. 9 “Del nou món”*

Ravel, M: *Dafnis i Cloe. Suite núm. 2*

Franz (o Ferenc, en hongarès) Liszt va néixer ara fa dos segles exactes. Pertany, doncs, a la gran generació del Romanticisme musical, la d'Hector Berlioz, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Frédéric (o Fryderyk) Chopin, Richard Wagner i Giuseppe Verdi. El fet que inicialment triomfés com un virtuós llegendari del seu instrument, el piano, va provocar que durant molt de temps després de la seva mort se'n tingués encara una visió esbiaixada per aquesta circumstància. Avui, però, dos-cents anys després que nasqués, sabem sense ombra de dubte que Liszt no tan sols va ser un pianista virtuós admirat universalment, sinó un dels compositors més imaginatius, versàtils, fecunds i innovadors d'aquella gran generació enlluernadora. Més i tot: un veritable paradigma de l'artista romàntic, amb totes les seves grans-eses i les seves contradiccions.

Com la majoria de compositors esmentats, Liszt es va consagrar amb afany a l'empresa de dotar la Nova Música d'unes formes que poguessin substituir amb eficàcia les venerables, però ja esgotades, del Classicisme vienès (cristallitzades entorn de l'anomenada forma sonata). Entre les seves múltiples aportacions cal remarcar el principi de la transformació temàtica com a instrument aglutinador, que li va permetre, per exemple, construir amb una coherència tan impecable com les dels precursors vienesos la seva monumental sonata per a piano. Alhora, va mostrar una audàcia harmònica que, singularment els últims anys, el va empènyer fins a solucions que anunciaven evolucions molt més tardanes. I, en particular, Liszt va llegar a la posteritat el nou gènere del poema simfònic, en el qual la música s'organitza d'acord amb les necessitats d'un relat extramusical, obertament literari (en podem dir així fins i tot quan obeeix a estímuls pictòrics o paisatgístics), cosa que no té res a veure amb un descriptivisme musical anecdòtic, d'arrels més antigues. Ja Berlioz, a la seva *Simfonia fantàstica* de l'any 1830, havia fet una proposta prou convincent en aquest sentit, però va ser Liszt qui havia de desenvolupar tot un ventall de solucions intrínsecament musicals que al capdavant van servir de model a molts altres compositors. Ja en els seus anys de virtuós errant havia experimentat en aquesta direcció en obres tan personals com *Harmonies poétiques et religieuses*, de 1834, o *Album d'un voyageur*, de 1835-6, però el concepte de poema simfònic no va aparèixer fins més tard, en una altra etapa de la seva trajectòria.

En instal·lar-se a Weimar, el 1848, per dirigir la vida musical del principat, abandonada ja la carrera de pianista i decidit a concentrar-se en la composició, Liszt no tenia gaire experiència amb l'orquestra. Al principi, doncs, va haver de recórrer a l'ajut de col·legues com August Conradi o Joachim Raff per instrumentar les seves pròpies obres, però molt aviat va esdevenir un orquestrador expert i innovador que no tan sols va deixar molt enrere els seus "mestres", sinó que es va situar de dret a l'avantguarda de la música orquestral del seu temps. Entre 1848 i 1858, doncs, va poder compondre els dotze poemes simfònics que constitueixen la sèrie de Weimar. I no tan sols això, sinó que va produir encara obres de l'envergadura de la *Simfonia Faust* i la *Simfonia Dante*, escrites segons els mateixos principis.

És en aquestes coordenades que cal considerar l'obra de Liszt que se'ns proposa al programa d'avui. La *Marxa dels Tres Reis* no pertany, en rigor, a la sèrie ni a l'època dels dotze poemes simfònics, però n'és una conseqüència ben evident. En realitat, no deixa de ser un poema simfònic més, escrit per a un context més ampli i complex: constitueix el darrer moviment d'un oratori de Nadal, que al seu torn constitueix la primera part del gran oratori *Christus*, per a solistes, cor i orquestra. Després dels anys de maduració a Weimar, el compositor s'havia traslladat a Roma l'any 1861, on havia de reorientar la seva producció cap a la música de base religiosa (Liszt és el músic més prolífic de la seva generació en aquest camp). Ja el 1862, es va posar a treballar en l'ambiciós projecte que havia concebut durant el període

anterior, i s'hi va consagrar, de manera intermitent, durant els quatre anys següents. El resultat va ser una vasta obra, de vora tres hores de durada, en tres parts: un "Oratori de Nadal", un "Després de l'Epifania" i una "Passió i Resurrecció". Es tracta previsiblement d'un oratori *sui generis*, sobre textos bíblics o litúrgics, sense gaires connexions amb l'oratori barroc o el clàssic: els números són molt extensos (conté un "Stabat mater" de prop de quaranta minuts), i uns quants són només per a orquestra sola (a la primera part, sense anar més lluny, hi ha força més música orquestral que no pas vocal).

La *Marxa dels Tres Reis* que clou la primera part presenta l'arribada dels Reis a Betlem. La peça comença efectivament com a marxa força viva, però noble, amb tocs orientals que Liszt manlleua a la música *verbunkos* (de recrutament) de la seva Hongria natal; a continuació, un nou tema, simbolitzant el progrés lent de l'estrella, hi estableix un contrast net; finalment, un tercer tema, majestàtic, ve a cloure el quadre de l'adoració. Però els tres temes, interrelacionats per la prominència de l'interval de quinta, no es limiten a succeir-se seqüencialment, sinó que al final es desenvolupen de manera brillant per conduir els Tres Reis de tornada, després d'assistir a la gran meravella.

Antonin Dvořák pertany a una generació posterior (va néixer trenta anys després que Liszt). Tot i haver vist la llum al si del mateix imperi austrohongarès en què havia nascut Liszt, la carrera de Dvořák va seguir un camí molt diferent: tot el que els inicis de l'hongarès van tenir de cosmopolita, els de Dvořák ho van tenir de provincial. Al principi, el jove músic va caure sota l'aleshores inevitable fascinació de Wagner, però posteriorment el contacte amb Bedřich Smetana (ell mateix admirador de Liszt i de Wagner) el va fer girar cap a les potencialitats de la música popular eslava que li era natural; més tard encara, l'amistat amb Johannes Brahms, que només era vuit anys més gran que ell, va actuar de catalitzador d'una síntesi feliç entre l'herència clàssica i la música nova. És en aquesta fase de maduresa, entorn dels seus quaranta anys, que la música de Dvořák va començar a travessar les fronteres i a interessar en llocs tan diferents com Anglaterra, Rússia i finalment Nord-amèrica.

Un any després que Piotr I. Txaiovski triomfés a Nova York, la ciutat americana va invitar també Antonin Dvořák, però no pas per a un simple cicle de concerts, sinó per a una empresa molt més rellevant: la filantròpica Jeanette Thurber, fundadora del Conservatori Nacional de Nova York, el va contractar per dirigir la seva institució, amb l'esperança que l'aleshores cèlebre compositor renovés i elevés el nivell de la música americana. Dvořák, doncs, es va instal·lar a la ciutat amb la seva família, i hi va exercir durant tres cursos, fent classes, dirigint i component. Durant aquest temps, la seva curiositat natural —i l'interès insistent de la senyora Thurber— el va dur a conèixer les músiques populars d'aquell nou continent, en particular la música dels negres i la dels indis aborígens, i a escriure sobre les possibilitats

de desenvolupament culte d'aquella música. Pocs mesos després d'establir-se a la ciutat, Dvořák ja va començar a escriure una simfonia amb la idea d'explotar els estímuls que li desvetllava no tan sols la música, sinó la terra i la vida americanes. La senyora Thurber s'hauria estimat més una òpera de tema americà, però hem de creure que no devia quedar insatisfeta amb una simfonia perfectament abstracta que duia el títol de *Simfonia del Nou Món*. És veritat que la simfonia no cita melodies realment populars, però molts dels temes són escrits en una escala pentatònica, com les cançons que Dvořák havia sentit als negres i als indis locals, cosa que ja dona un caràcter especial a tota l'obra. El mateix autor ho va afirmar sense embuts: "No he fet servir ni una sola melodia ja existent. He escrit senzillament temes originals que incorporen característiques de la música índia, i basant-me en aquests temes els he desenvolupat mitjançant tots els recursos dels ritmes, l'harmonització, el contrapunt i el color orquestral moderns." Amèrica, doncs, havia proveït nous estímuls, però el compositor era el mateix que hi havia arribat uns mesos abans, i els havia digerit com qualssevol altres. El període americà, encara que breu i ple de feina, va ser força fecund (a més de la simfonia, cal comptar-hi un famós quartet de corda, un quintet, el *Concert per a violoncel*, i la *Sonatina per a violí i piano*, entre altres coses), però la música no sembla pas més americana o menys dvorakiana que la resta de la seva obra.

Tot i que encara havia de viure onze anys més, Dvořák no va escriure cap més simfonia. La *Simfonia del Nou Món* és, per tant, la culminació del seu llegat simfònic. Avui la coneixem com la seva novena simfonia, però durant molts anys va ser tinguda per la cinquena, atès que l'autor no va voler reconèixer quatre de les seves primeres "provatures". Modernament, però, tothom ha acceptat les nou com una sèrie canònica i venerable.

Així, quan Dvořák es va posar a treballar en la seva simfonia americana ja tenia una provada experiència en el gènere, que l'havia fet triomfar universalment amb dues obres mestres com les números 7 i 8. En la *Novena* van coincidir, doncs, la saviesa d'un compositor madur i la ingenuïtat de l'artista que descobria un món ben nou per a ell, i d'aquesta conjunció en va sorgir una obra d'una felicitat tan arravatada que es va convertir de seguida en una peça excepcionalment popular (cosa que, com era esperable, li ha valgut sovint les suspicàcies —ben gratuïtes, si val a dir la veritat— dels llepafils de nas arrufat). Més d'un segle després, no ha perdut ni un bri de fascinació (tant per a llocs com per a entesos).

Formalment, la simfonia se sotmet amb naturalitat a l'estructura clàssica, sense els experiments que havien distingit les dues simfonies anteriors. Tanmateix, allò que en un compositor menor hauria semblat perfectament acadèmic, apareix en Dvořák com la construcció idònia per sostenir una inspiració al roig viu. Si en el segon moviment, Largo, trobem un dels punts àlgids del melodisme seràfic, quasi schubertià, del txec, en el darrer moviment, Allegro con fuoco, desemoquem en

una ambiciosa i brillant construcció de recapitulació de tot el que ha passat al llarg de la simfonia: la inspiració i la intel·ligència donant-se la mà a les altures.

Curiosament, després d'aquest triomf esclatant de la música abstracta, Dvořák es va concentrar, ja tornat a Europa, en la composició de poemes simfònics (de base literària, doncs) i d'òperes. Contemporàniament, un altre txec de naixement, Gustav Mahler, estava escrivint algunes de les més grans simfonies de contingut "literari".

Els *Ballets Russes* de Serguei Diàguilev van triomfar a París per la primavera de l'any 1909, i en conseqüència allò que havia de ser una visita temporal es va convertir de seguida en una residència habitual. En poc temps, els *Ballets Russes* van esdevenir un focus cultural de primera magnitud que va implicar tota la vida intel·lectual i artística d'aquell París de privilegi. El mateix 1909, l'emprenedor Diàghilev ja va encarregar la composició d'un ballet a Maurice Ravel, que en aquell moment era, després de Debussy, el representant més conspicu de l'avantguarda musical francesa del moment.

Diàguilev va suggerir el tema dels amors de Dafnis i Cloe, segons l'antiga novel·leta grega, sobre la qual el coreògraf de la companyia, Mikhaïl Fokin (conegut des de llavors com a Michel Fokine), tenia ja algunes idees. Ravel va acceptar la proposta, amb la condició de poder decidir els detalls del llibret amb el mateix Fokine (cosa que no va resultar senzilla, perquè el rus pensava en les escenes de dansa dels antics vasos grecs, i Ravel imaginava més aviat una Grècia somiada a través de la pintura francesa del segle XVIII).

Ravel hi va treballar fins l'any 1912, pels mateixos temps en què el seu nou amic Igor Stravinsky, arribat a París per col·laborar amb Diàguilev, componia els seus ballets *Petruixka* i *La consagració de la primavera*. El resultat va ser una extensa partitura per a gran orquestra i cor (sense text), sens dubte l'obra orquestral més ambiciosa i important de tota la producció raveliana. L'autor en va dir "simfonia coreogràfica en tres parts", tot i que aquest ens pugui semblar a nosaltres un ús molt balder de la paraula "simfonia", sobretot si tenim presents models com el de la simfonia de Dvořák, només anterior de dinou anys. El 1928, el mateix Ravel en parlava en aquests termes: "La meva intenció, en escriure *Daphnis et Chloé*, va ser la de compondre un vast fresc musical, menys tocat d'arcaïsmes que de fidelitat a la Grècia dels meus somnis, que s'emparenta de bon grat amb la que van imaginar els artistes francesos de finals del segle XVIII. L'obra és construïda, d'acord amb un pla estricte de seqüències tonals, sobre un petit nombre de temes, el desenvolupament dels quals assegura l'homogeneïtat de l'obra." Aquest fresc, en efecte, queda unificat per una tonalitat bàsica (La major), i per una sèrie de motius (autèntics *leitmotifs*) que es van desenvolupant al llarg de la partitura. Una concepció simfònica, doncs, més que laxa, que va permetre al compositor una aproximació sense

entrebancs a la barbàrie primigènia del tot insòlita en la seva trajectòria, i força propera a la de *La consagració de la primavera* del seu nou amic rus.

Les dimensions de l'obra i el gruix dels efectius requerits feien preveure un futur difícil per al ballet. No és gens habitual, en efecte, veure muntatges coreogràfics de *Daphnis et Chloé*, però la qualitat universalment admirada de la música i l'atractiu irresistible d'una escriptura orquestral plena d'efectes sorprenents l'han fet perviure en el repertori simfònic. Així i tot, el mateix autor, conscient de les dificultats de muntar una obra d'aquesta envergadura, ja en va preparar d'entrada dues suites per a les sales de concert, la més popular de les quals és la segona, la que se'n proposa al programa d'avui.

La segona suite de concert de *Daphnis et Chloé* es basa en la tercera part, o escena, del ballet. Si la primera presenta el festeig dels protagonistes i la rivalitat del pastor Dòrcon, resolta en una contesa coreogràfica entre ell i Dafnis (a favor d'aquest darrer), i la segona ofereix la irrupció dels pirates i el segrest de Cloe, la tercera part se centra en el retrobament dels enamorats i en l'alegria general que se'n deriva. Concretament, aquesta tercera part, i doncs la segona suite de concert, consta de tres moviments: *L'Albada* (un dels números més justament celebrats de l'obra), la *Pantomima* (en què Dafnis i Cloe representen la història dels amors de Pan i Sírinx, tal com la va cantant Lamó) i la *Dansa general*, en què les bacants desfermen la seva orgia de goig i alegria.

**52È ENCONTRE (NADAL 2011)
DAVID PUERTAS**

52È ENCONTRE (NADAL 2011)

Lamote de Grignon, R: *Tres sonates del Pare A. Soler*

Ferrer, R: *Concert per a violí i orquestra*

Brahms, J: *Simfonia núm. 3 op. 90*

Hi havia una vegada, en un temps llunyà —però no tant—, un país on els músics, per guanyar-se la vida, no en tenien prou de tocar el violí o el piano o el trombó. Per poder-se assegurar el plat a taula també havien de donar classes, havien de compondre obres i fer arranjaments, tocar al matí amb una orquestra, a la tarda amb un grup de cambra i al vespre amb una orquestrina de cabaret. També havien de dirigir orquestres i corals, buscar actuacions, contractar altres músics per als seus projectes i fins i tot copiar les partitures a mà i muntar i desmuntar els faristols. Els músics, en aquell temps, havien de tocar totes les tecles. Alguns, a més, les tocaven molt bé, tant les blanques com les negres: és el cas dels dos autors que conformen la primera part del programa d'avui.

Això que heu llegit no és l'inici d'un conte de Nadal: és un retrat de la realitat musical que els va tocar de viure a la majoria de músics del nostre país durant bona part del segle xx. L'especialització actual a vegades ens fa oblidar que els músics de fa cinquanta anys havien de ser destres en totes les facetes esmentades perquè viure de la música a casa nostra era molt complicat.

Ricard Lamote de Grignon i Ribas (Barcelona, 1899-1962) va gaudir del mestratge d'un dels músics més prestigiosos de la Barcelona dels primers anys del segle xx: el seu pare, Joan Lamote de Grignon i Bocquet (1872-1949). Aquest fet el va ajudar en el seu aprenentatge musical, però també el va obligar a treballar de valent per guanyar-se el respecte dels músics i del públic català i per silenciar els quatre envejosos que el qualificaven de "protegit" per ser fill de qui era. Joan i Ricard van destacar com a directors i compositors, van patir la persecució ideològica de la postguerra i van estar durant molts anys apartats dels podis de direcció i les seves obres vetades als programes. El pare, Joan Lamote de Grignon, va destacar com a compositor i director: va fundar l'Orquestra Simfònica de Barcelona (1910-1925) i l'Orquestra Municipal de València (1942), va dirigir el Conservatori del Liceu i va estar durant 25 anys al capdavant de la Banda Municipal de Barcelona (1914-1939). El fill (que va ser batejat amb el nom de Ricard en honor de Richard Wagner) va ser director de l'Orquestra Simfònica de Girona, sotsdirector (i més tard director) de la Banda Municipal de Barcelona i de l'Orquestra Municipal de València i, finalment, sotsdirector de l'Orquestra Municipal de Barcelona on va col·laborar estretament amb qui seria el seu successor a la batuta: Rafael Ferrer. Com a compositor, Ricard Lamote de Grignon es va apropar gairebé a tots els gèneres: música d'escena (òperes, ballets), música per al cinema, obres simfòniques (orquestra, cor i orquestra, veu i orquestra), música de cambra, sardanes, cançons i nombroses transcripcions de música simfònica per a banda, a més d'un tractat titulat *Síntesis de técnica musical* (Barcelona, 1948).

Les *Tres sonates del Pare Antoni Soler* van ser estrenades per l'Orquestra Municipal de Barcelona (antecessora de l'actual OBC) el 24 de març de 1957 al Palau de la Música Catalana sota la direcció del propi autor. Es tracta d'una instrumentació de tres sonates escrites originalment per a clavicèmbal pel més gran compositor català del període que uneix el barroc amb el classicisme: el monjo jerònim Antoni Soler (Olot, 1729-El Escorial, 1783). Aquest autor va estudiar al Monestir de Montserrat i va passar els darrers 30 anys de la seva vida al Monestir de El Escorial. Va escriure diferents tractats de música i moltes obres religioses. A més, va destacar per les obres dedicades als instruments de tecla (clavicèmbal i orgue, principalment). Ricard Lamote ja havia treballat sobre música barroca en escriure l'obra titulada *Suite a l'antiga* (1926), però en aquesta ocasió el repte era molt més agosarat. La instrumentació per a orquestra simfònica d'obres originals per a clave requeria una dossificació dels timbres que només podia ser a l'abast d'un instrumentador de

primer nivell. Ricard Lamote de Grignon se'n va sortir perfectament i va concloure l'obra el novembre de l'any 1949.

Rafel Ferrer i Fitó (Sant Celoni, 1911-Barcelona, 1988) també va ser un músic integral: violinista, director, compositor, arranjador, divulgador i pedagog. Un dels primers documents en què apareix el seu nom és una carta adreçada a l'Ajuntament de Barcelona l'any 1935 on diverses personalitats vinculades al Conservatori Municipal de Barcelona demanen la continuïtat del mestre Enric Morera que havia de plegar per jubilació: al costat de la signatura de Rafael Ferrer apareixen noms com els de Pau Casals, Lamote de Grignon, Joan Manén, Xavier Montsalvatge, Jaume Pahissa o Joaquim Serra. Poc després ja formava part de ple dret del grup de compositors que han rebut el nom de "promoció de la Guerra Civil", integrada per autors com Joaquim Homs, Joan Pich i Santasusana, Lluís Benejam, Miquel Querol, Joaquim Nin-Culmell o Carles Suriñach. Després dels seus inicis musicals en el món de la cobla a Sant Celoni, va estudiar a Barcelona amb Toldrà, Morera i Millet, i als 18 anys va guanyar el Premi Parramon per a joves violinistes. Com a intèrpret d'aquest instrument va formar part de totes les orquestres catalanes de l'època (la de Pau Casals, la de Ràdio Associació, la Simfònica de Barcelona, la Municipal, la de Ràdio Nacional, etcètera). En algunes d'elles també va assumir la direcció, però el càrrec més rellevant al podi el va tenir quan va substituir Ricard Lamote de Grignon com a sotsdirector de l'orquestra Municipal de Barcelona i, poc després, quan va esdevenir director principal en funcions amb la retirada de Toldrà. En el camp de la pedagogia, va ser professor de violí i de música de cambra al Conservatori Superior Municipal de Música de la ciutat, on va arribar a ocupar una càtedra. També són destacables els programes musicals divulgatius que va dirigir tant a la ràdio com a la televisió. En el camp de la composició, malgrat que la seva obra no és molt extensa (una cinquantena de títols, sobretot per a cobla, algunes obres simfòniques i algunes corals), va dedicar molta feina als arranjaments i instrumentacions per a enregistraments discogràfics ocasionals o per a bandes sonores cinematogràfiques. Entre les instrumentacions per a orquestra més rellevants que va signar hi ha les *Danses espanyoles* d'Enric Granados. La necrològica que va publicar *La Vanguardia* l'endemà de la seva mort estava signada per Xavier Montsalvatge i deia així: "Ferrer era un músico íntegro y un hombre limpio y cordial, que vivió siempre interesado por su arte como intérprete, creador y oyente fiel de todos los conciertos. Le recordaremos siempre como un artista de singular talento, honesto e ilusionado por la música, que nos deja una meritoria obra de compositor sincero, enraizado en las mejores tradiciones catalanas".

El *Concert per a violí i orquestra* és una obra escrita l'any 1949, guardonada l'any següent amb el Premi Extraordinari del Conservatori Superior de Música de Barcelona i estrenada pel mateix autor a la part solista i Eduard Toldrà a la direcció el 19 d'octubre de 1951 al Palau de la Música Catalana. En la crítica que Urbano Fernández Zanni va publicar a *La Vanguardia* es llegia: "No es obra de puro vir-

tuosismo, aunque siendo el autor violinista es natural que aquél tenga importante participación. La obra revela un conocimiento preciso, no sólo del violín, sino también de los recursos orquestales, y pone igualmente de manifiesto la habilidad del compositor para aunar las formas clásicas con las de la escritura actual. El *Concierto* dejó una impresión que asegura su perdurabilidad en los repertorios sinfónicos, y el autor fue ovacionado como tal y como insuperable intérprete solista”. La “perdurabilidad en los repertorios” sí que s’ha produït, com ho demostra el fet que l’obra encara ara s’interpreta, seixanta anys després de la seva estrena, però també cal dir que s’ha pogut escoltar als escenaris en molt poques ocasions. Una altra frase d’aquella crítica que podem subscriure perfectament és la que fa referència al llenguatge de Ferrer que beu directament de les formes clàssiques, però que no defuig recursos més moderns. Així i tot no cal buscar en el seu llenguatge res de trencador: Ferrer sempre va voler que la seva música fos suggerent, amable i comprensible. El primer moviment conté dos temes principals i estableix un diàleg entre solista i orquestra, amb un final virtuosístic. El segon moviment és molt líric, com marquen els cànons del concert, amb un *crescendo* que porta a un passatge intens amb dobles cordes abans de tornar a la placidesa inicial. El tercer moviment, més rítmic, acull una llarga cadència que assegura el protagonisme del solista.

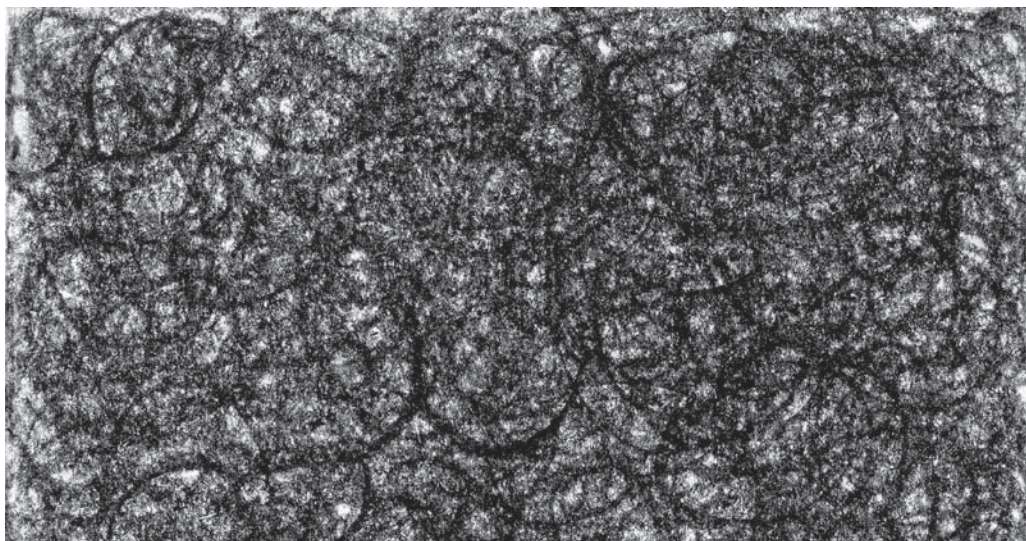
Johannes Brahms (Hamburg, 1833-Viena, 1897) és considerat pels alemanys com “la tercera B”, després de Bach i Beethoven. És a dir: un dels millors compositors de tots els temps. Va començar la seva carrera com a pianista, però aviat va afegir a les seves prestacions musicals la de compositor i director. Va gaudir del suport inicial de Robert Schumann i, després de la mort d’aquest, sempre va mantenir una estreta amistat amb la seva vídua, Clara. És autor d’unes 200 obres, incloses quatre simfonies, tres concerts, un rèquiem i una de les obres més interpretades encara ara arreu del món: les *Danses hongareses*.

La *Simfonia núm. 3* Op. 90 va esdevenir cèlebre per culpa del gran director Hans Richter. Concretament, en paraules del mateix Brahms, “desgraciadament, massa cèlebre”. Per a l’autor, el fet que el públic demanés arreu d’escoltar aquesta obra i que cada audició fos acollida amb fervorosos aplaudiments era la mostra evident que la gent no havia entès res de res. Aquesta popularitat de la seva *Simfonia núm. 3* demostrava —sempre segons Brahms— una apreciació únicament superficial de la música i una ignorància de la subtileza amb què era tractat el discurs i l’elaboració profunda de l’obra. D’altra banda, les “culpes” a Richter són prou fonamentades ja que l’esmentat director va sotstituir l’obra com a “Heroica” i les interpretacions que en feia (que van crear escola) eren atentes a aquest caràcter. Avui, però, les lectures de l’obra tornen a veure-la com un dels millors fruits del lirisme intimista i subtil de Brahms. Així, si bé a finals del segle passat aquesta era la simfonia més programada de les quatre escrites per Brahms, als nostres dies és, de lluny, la menys interpretada. Potser, com apuntava l’enyorat Oriol Martorell, els directors actuals prefereixen les obres més espectaculars de Brahms, les que provoquen aplaudi-

ments immediats i defugen d'enfrontar-se a obres com aquesta que, amb un final plàcid, càlid, íntim, deliciós i exquisit, fan que l'esclat (si es produeix) sigui de caire més "espiritual".

Un dels trets més destacats de l'obra és, sense dubte, la riquesa de material temàtic. Fins a 15 temes diferents se succeeixen, es combinen i se superposen uns amb els altres creant una obra perfectament estructurada segons els postulats de la forma clàssica de la simfonia (recordem que Brahms va ser un dels autors romàntics amb més formació acadèmica, gran coneixedor de la música de Bach, Haydn, Mozart i Beethoven). El comentari escrit per Clara Schumann sobre aquesta obra és inequívoc: "Quina harmoniosa unitat impregna el conjunt: sembla feta d'una sola peça!". Aquest sentit unitari també ve donat pel tema inicial, present ja als tres primers acords, format per la cèl·lula melòdica Fa-La bemoll-Fa. Aquests tres sons, en la notació alfabètica alemanya, es tradueixen en les lletres F-Ab-F, que és l'acrònim d'un dels motius preferits de Brahms: "*frei aber froh*" (lliure però feliç). Aquestes tres notes són recurrents al llarg de la simfonia i apareixen, fins i tot, als darrers compassos de l'obra. L'obra va ser enllestida l'estiu de 1883 al lluminós estudi que Brahms tenia a la ciutat de Wiesbaden. L'estrena se celebrà el dia 2 de desembre d'aquell mateix any a Viena sota la direcció de l'esmentat Hans Richter.

27È ENCONTRE ALEVINS (NADAL 2011)
DAVID PUERTAS



27È ENCONTRE ALEVINS (NADAL 2011)

Rameau, J. Ph: *Les Boréades. Suite*

Haydn, F. J: *Simfonia núm. 101 “El rellotge”*

Fa molts i molts anys —encara que potser no tants— les orquestres eren petites. Amb una vintena d'instruments ja en tenien ben bé prou. Els palaus dels nobles acollien les seves actuacions i el seu so omplia de música aquelles sales altes i carregades de tapissos i làmpares d'espelma. Però el públic del carrer també volia sentir concerts i, sobretot, òpera. Així que, poc a poc, per tot Europa es van anar obrint teatres i sales de concerts. El so de les orquestres de palau va quedar petit: ara, per omplir de música aquells teatres, calia créixer. Així que, poc a poc, les orquestres van anar afegint més instruments de corda, més instruments de vent i més instruments de percussió. Les orquestres es van fer més grosses i els compositors van estar encantats de la vida! Més varietat d'instruments volia dir més possibilitats a l'hora d'escriure música: noves sonoritats, noves estructures, obres més llargues... Entre els anys 1800 i 1900 els canvis al món de la música van ser espectaculars: creació de nous instruments, modificació tècnica de molts dels instruments tradicionals, ampliació desmesurada de les orquestres (fins a la *Simfonia núm. 8* de

Gustav Mahler, estrenada amb 1.000 intèrprets dalt l'escenari), ampliació de la durada de les obres (la *Novena* de Beethoven ja va durar més d'una hora), noves formes musicals, etcètera.

El programa d'avui ens ofereix dues obres escrites a finals del segle XVIII, justament a l'inici d'aquest procés de canvi, a l'inici d'aquest moment de creixement orquestral, anys abans que esclatés l'autèntica bogeria simfònica del segle XIX. Les dues són obres de maduresa, escrites cap al final de la vida de cadascun dels seus autors, quan ja portaven al darrere centenars d'obres. Jean-Phillipe Rameau va viure 80 anys i bona part de les seves obres responen a les característiques del Barroc (va morir el 1764), però aquesta que sentim avui ja presenta molts dels trets del Classicisme: varietat de color orquestral, estructures clares, molta melodia acompanyada i menys contrapunt... Per entendre'ns: comença a sonar més a Mozart que no pas a Händel. En el cas de Joseph Haydn, ja emmarcat plenament en el Classicisme, escoltem una de les últimes simfonies que va compondre, d'una grandiositat que servirà de referent a tots els compositors que vindran després, i ja molt allunyada de les dotzenes de simfonies "petites" que havia escrit anteriorment.

Valorar la importància de Jean Phillip Rameau en la història de la música és molt fàcil: es tracta d'un dels millors compositors francesos de tots els temps. A França ho tenen clar: els seus grans autors entre els segles XVII i XVIII són Jean Baptiste Lully (Barroc inicial), François Couperin (Barroc mitjà) i Jean Phillippe Rameau (Barroc tardà). Quan Rameau va néixer, Lully encara componia les seves darreres obres. Segueix sent l'autor operístic de referència, però l'estil ja havia anat canviant i Couperin li havia pres el lloc, sobretot pel que fa a les obres per a clavicèmbal. Rameau va agafar el relleu de tots dos i va convertir-se en el nou referent tant pel que fa a l'obra per a teclat com pel que fa a l'obra operística, en la qual va destacar especialment amb una trentena de títols. Així i tot, la música de Rameau era considerada per alguns com a massa moderna i va haver de viure intensos enfrontaments entre els qui preferien la seva música i els qui seguien defensant que l'òpera s'havia d'escriure com ho feia Lully. De batalles musicals, però, en va viure per tots els fronts: també n'hi va haver que, malgrat tot, el consideraven massa antiquat amb la seriositat de les seves obres (l'enciclopedista Rousseau va ser-ne un crític ferotge) i que era molt millor l'òpera italiana desenfadada (*opera buffa*), més espontània i directa. Ell, tossut, va seguir escrivint amb el seu estil que l'ha portat a ocupar una pàgina brillant en la història de la música.

Les Boreades és l'última de les òperes que va compondre (ja tenia 80 anys) i, malgrat que els assaigs van començar l'any 1763, l'obra no es va arribar a representar. Rameau va morir l'any següent i l'òpera va quedar oblidada en un calaix. Excepte algunes obres per a clavicèmbal, la major part de l'obra de Rameau va deixar d'interpretar-se durant els segles XVIII i XIX, i no ha estat fins ben entrat el segle XX, amb el moviment de recuperació de la música antiga, que s'han tornat a interpre-

tar. *Les Boreades* va ser recuperada d'aquell calaix i per fi es va estrenar en una producció escènica dirigida per John Eliot Gardiner a Aix-en-Provence el 1982, uns 220 anys després d'haver estat escrita. Aquesta "Tragèdia en música en cinc actes" explica la història d'Alphise, reina de Bactria, que ha de casar-se per força amb un membre de la família de Bóreas, déu del Vent del Nord. Ella, però, està enamorada del jove Abaris i abdica del tron. Boréas s'enfada i la rapta. Abaris emprèn el rescat amb l'ajut d'Apol·lo. Finalment, Apol·lo revela que Abaris és fill seu i d'una nimfa de la família de Bóreas. No hi ha cap impediment, doncs, perquè se celebrin les noces entre Alphise i Abaris. Aquest argument (generosament retallat: l'obra completa dura més de tres hores) inclou, com sempre en les òperes de Rameau, molts espais per al ballet, cosa que permet interpretar una suite orquestral com la d'avui, amb els fragments instrumentals més rellevants de l'obra.

Joseph Haydn va entrar a treballar al palau dels prínceps d'Esterházy quan tenia 29 anys i en va sortir als 58. Després de trenta anys de servei, Haydn va acceptar la proposta d'un violinista i empresari establert a Londres (Johann Peter Salomon) i va viatjar a aquesta ciutat (1791), on va viure els èxits més espectaculars de la seva vida. La gent omplia a vessar els concerts i va arribar a guanyar més diners en un sol concert que en tot un any al servei de la noblesa. Tres anys després va tornar-hi per fer una segona gira (1794). Si durant el primer viatge havia tingut èxit, aquest segon va ser espectacular. Va completar el cicle de les conegudes com a "12 simfonies londinenques" o "simfonies Salomon", i va rebre les millors crítiques i els aplaudiments més càlids i entusiastes que mai hagués pogut somniar.

La *Simfonia núm. 101 "El relloatge"* és la segona que va estrenar en el seu segon viatge a Londres. Segurament va ser composta a Viena el 1793 —quan donava lliçons a un jove Beethoven—, malgrat que a la data de finalització escrita la partitura hi consta Londres, on es va estrenar poc després: el 3 de març de 1794. La grandiositat d'aquesta obra fa oblidar les simfonies que havia compost al palau dels Esterházy: el primer moviment s'emmarca plenament en els recursos que el romanticisme farà seus i anticipa obres que més tard faran història, com l'*Heroica* de Beethoven: comença amb un minut i mig misteriós i harmònicament agosarat, però de seguida apareix el tema principal, rítmic i elegant. El segon moviment és el que dona nom a l'obra: una melodia delicada, gairebé mozartiana (de qui Haydn era gran amic) i carregada de bon humor per la repetició rítmica que recorda el pèndol d'un relloatge. El tercer moviment és un clàssic minuet de dimensions notables i el darrer moviment exigeix al màxim els intèrprets, amb passatges d'autèntic virtuosisme orquestral. Al llibre *El humor en la música* de Benet Casablanca, l'autor esmenta aquesta obra en quatre apartats diferents, per exemplificar com es poden utilitzar diferents recursos musicals per tal de crear efectes divertits, sorprenents o irònics en una música, suposadament, seriosa: en això Haydn també va ser un mestre.



54È ENCONTRE (ESTIU 2012)
MIQUEL DESCLOT

54È ENCONTRE (ESTIU 2012)

Prokófiev, S: *Simfonia núm. 1*

Grieg, E: *Peer Gynt*

Falla, M. de: *Noches en los jardines de España*

Serguei S. Prokófiev (1891-1953) va arribar a escriure set remarcables simfonies al llarg de la seva vida (quasi tantes com Schumann i Brahms junts), però així i tot no es pot pas dir que fos un simfonista nat com en canvi ho va ser el seu conterrani Dmitri D. Xostakóvitx, quinze anys més jove. En efecte, melodista nat com era, Prokófiev es va produir sempre molt més còmodament en els gèneres dramàtics (ballet, òpera o cinema) que no pas en els de desenvolupament simfònic. Però la seva versatilitat i els seus enormes recursos li van permetre d'assajar amb solvència totes les formes i tots els gèneres del seu temps.

Quan Prokófiev va escometre el gènere simfònic per primera vegada, l'any 1917, era relativament jove, però ja tenia una remarcable experiència com a compositor.

I el més interessant d'aquell primer intent és que va ser una mostra molt conscient de rebel·lió estètica, perquè es va apartar del model simfònic, encara poc o molt vigent, del tardoromanticisme (només feia sis anys que Mahler havia mort tot just als cinquanta-un), i va adoptar com a model la simfonia clàssica abans de la inflació romàntica, és a dir la simfonia tal com la va conformar Haydn al llarg del darrer terç del segle XVIII. No es tractava, naturalment, de cap extravagància de jove amb ganes d'*épater le bourgeois*, sinó d'una afirmació de la consciència que la simfonia gegantina heretada de la tradició germànica, amb tota la seva càrrega literària i filosòfica, havia tocat fons i ja no podia oferir cap via de futur (només cal recordar que tot just cinc anys abans, el compositor rus Reinhold Glière havia estrenat a Moscou la seva mastodòntica simfonia *Ilià Murometz*, sobre l'heroi de rondalla del mateix nom).

Tant els excessos del tardoromanticisme com els de l'avantguarda més agosarada (per no parlar dels trasbalsadors canvis polítics i socials) van propiciar que, després de la primera Guerra Mundial, molts artistes europeus de primera fila sentissin la necessitat de recuperar un cert sentit d'ordre i de direcció en un retorn més o menys durador als models clàssics del passat. Potser els dos noms més insignes que ens vénen a la memòria en parlar d'aquest neoclassicisme dels anys vint del segle passat són els de Pablo Picasso i Igor Stravinsky, que no per atzar van ser amics i col·laboradors al París enlluernador de l'època. En el camp de la música, en particular, se sol citar com a inici de la reacció neoclàssica la composició del ballet *Pulcinella*, que Stravinsky va escriure l'any 1920 a requeriment de Serguei P. Diàguilev, sobre temes de Giovanni Battista Pergolesi (alguns d'aquests, per cert, erròniament atribuïts al compositor de l'escola napolitana). A partir d'aquell punt, el gust per revisitar el passat a la recerca d'idees renovadores va ser una constant en l'obra de maduresa de Stravinsky. I pels mateixos anys, no ho oblidem, el cappare de l'escola vienesa, Arnold Schönberg, que començava a formular el seu mètode dodecatònic, es va girar també cap a les formes del passat per organitzar la nova música.

Amb la seva primera simfonia, la *Simfonia Clàssica*, del 1917, Prokófiev es mostrava, doncs, com un precursor del gir neoclàssic de l'art europeu dels anys vint, o senzillament com el seu primer senyaler. En el cas del jove compositor, la simfonia no va obrir dins la seva obra un període de reconsideració dels clàssics, però sí que va actuar com una declaració de principis en el sentit que la seva música trencava definitivament amb l'evolució del darrer Romanticisme.

El més interessant de la *Simfonia Clàssica* és que Prokófiev, a diferència de Stravinsky amb *Pulcinella*, no cita mai la música del seu model. Prokófiev, al contrari, afirmava que escrivia la seva simfonia com l'hauria pogut compondre Haydn si hagués nascut un segle i mig més tard. Ni tan sols es va cenyir estrictament als recursos dels temps de Haydn: Prokófiev va escriure amb els seus propis recursos, sense renunciar a la modernitat, però amb la voluntat d'equilibri, d'economia i

de transparència que admirava en el model haydnià. Com ho hauria pogut fer, efectivament, el mateix Haydn si hagués estat contemporani seu. Amb una orquestra clàssica com la dels últims anys del segle XVIII, i explotant de nou tant les possibilitats de la forma sonata com l'equilibri entre els quatre moviments clàssics, el modernista Prokófiev va aconseguir una simfonia inequívocament personal, que encara avui és la més interpretada del seu catàleg. La *Simfonia Clàssica*, en Re major, es va estrenar, sota la direcció de l'autor, el dia 21 d'abril del 1918, a Sant Petersburg (aleshores anomenada Petrograd).

Edvard Grieg (1843-1907) va escriure *Peer Gynt* per encàrrec de l'autor de l'obra literària, Henrik Ibsen, entre els anys 1874 i 1876. Grieg en tenia aleshores poc més de trenta i no era pas encara la gran figura nacional que havia d'arribar a ser, però ja s'havia fet remarcar per algun èxit tan important com el seu després famós *Concert per a piano*. El poeta i dramaturg Henrik Ibsen, també noruec com ell, era quinze anys més gran i ja era considerat una figura molt respectable, tot i que aleshores ja feia temps que vivia a Itàlia, fastiguejat de la vida provinciana de la seva Noruega natal.

Peer Gynt no és, segurament, l'obra més característica de l'Ibsen que amb el temps es va guanyar la consideració de ser un dels dramaturgs més importants després de Shakespeare. Però sí que deu ser la seva obra més original i singular. En realitat, ni tan sols sembla una obra pensada per al teatre (si més no, per a les convencions teatrals del seu temps). Es va publicar l'any 1867 en forma de poema dramàtic en cinc actes, i va despertar força expectació, tot i que també molta incomprensió. Ibsen es va defensar de les crítiques remarcant que en definitiva es tractava d'una obra de poesia, però la veritat és que al cap de pocs anys va encarregar-ne la música incidental a Grieg per poder-la muntar dalt de l'escenari.

El *Peer Gynt* d'Ibsen, la seva darrera peça dramàtica en vers, és una obra de vastes dimensions (el muntatge que en va fer Ingmar Bergman l'any 1957 durava cinc hores), en la línia de les obres totalitzadores dels artistes més inquiets de l'època (l'obra d'art total de Wagner n'és l'exemple més conegut, però ni de bon tros l'únic). Ibsen es va basar en una rondalla tradicional noruega, *Per Gynt*, sobre les gestes del caçador Per Gynt, recollida pels folkloristes Asbjørnsen i Moe una vintena d'anys abans. Ibsen, tot i que creia en la historicitat de l'heroi popular, es va servir del material folklòric d'una manera del tot idiosincràtica, i el va reelaborar segons les seves necessitats, fins al punt de construir els personatges d'acord amb la seva experiència personal (els comentaristes hi van identificar els trets dels seus propis pares i els d'ell mateix). Per descomptat, les quaranta escenes de l'obra no respecten en absolut les unitats aristotèliques, ans al contrari: el passat es combina amb el present, l'acció té lloc en els espais més diversos i distants entre ells, la fantasia de la rondalla màgica va de bracet amb el realisme més cru, la ingenuïtat lírica fa costat a la sàtira social més descarnada, el món de l'inconscient hi és tan present com el de la consciència.

cia (s'ha pogut dir que en molts moments anuncia el surrealisme), etcètera. En aquest context integrador de forces tan diverses, la presència de la música no té res a veure amb una decoració ocasional de l'obra literària, sinó que esdevé un dels múltiples elements essencials que es fonen entre ells per aconseguir un efecte total. Si Ibsen n'hagués estat capaç, sens dubte hauria escrit ell mateix la música per a la seva obra. Davant la impossibilitat de fer-ho tot sol, però, va contractar els serveis de l'emergent Grieg i li va demanar amb molta concreció el que volia per a cada moment de l'obra. El compositor es va sentir engavanyat sovint per aquella manca de llibertat que li imposaven els desitjos de l'escriptor, però així i tot va aconseguir completar el fresc musical més extens de tota la seva carrera (el conjunt sencer de la música que el miniaturista Grieg va escriure per a la peça d'Ibsen dura una hora i mitja!). L'obra es va estrenar finalment el 24 de febrer de l'any 1876, a Christiania (l'actual Oslo).

El que havia ideat la poderosa imaginació d'Ibsen, fent esclatar els límits de les possibilitats materials del teatre del seu temps, era en realitat una prefiguració visionària de l'art cinematogràfic. I el cinema, en efecte, s'ha ocupat diverses vegades de *Peer Gynt*, tot i que no n'ha donat encara una versió de les que fan història.

De tota la música que va escriure per a l'ocasió, Grieg en va triar els números que més el satisfien i en va compilar dues suites de quatre moviments cadascuna per a la sala de concerts. És d'aquesta manera que l'esforç de Grieg s'ha preservat, perquè els altres números han quedat sempre en una relativa obscuritat, fins i tot en l'era de la fonografia (de fet, el mateix compositor no va arribar mai a publicar la partitura completa). El més irònic del cas és que aquella música que Grieg va escriure una bona mica per compromís, i de vegades fins i tot de mal grat, es va convertir de seguida en una de les seves creacions més populars, al costat del damunt dit *Concert per a piano en la menor*.

Manuel de Falla (1876-1946) va decidir que havia de dedicar la seva vida a la música després d'assistir, l'any 1893, a Cadis, a un concert en què justament s'havien interpretat obres de Grieg. No és una simple anècdota sense importància. L'obra de Grieg va tenir un ressò remarcable a la resta d'Europa, i en podem trobar rastres en compositors tan diferents com Claude Debussy, a França, o Béla Bartók, a Hongria. L'explicació és que Edvard Grieg, com Ferenc Liszt, ofería als compositors europeus la constatació d'una via alternativa al Romanticisme germànic, i en particular a l'omnipresent influència wagneriana, que per la seva mateixa universalitat s'havia convertit en un llast per a qualsevol evolució posterior.

L'any 1907, Falla es va instal·lar a París. Ja tenia trenta-un anys i era un compositor del tot format, i fins amb alguna obra important al seu catàleg, com ara *La vida breve* (1904). Però l'efervescència cultural i artística de la capital francesa en aquells anys crucials va sotragar la creativitat del músic andalús, i literalment hi va donar

un impuls del tot nou. En particular, la música de Debussy, que es trobava en un moment de màxima glòria i reconeixement, i l'amistat amb el gran pianista lleidatà Ricard Vinyes, campió de la música nova que es feia a París, van marcar profundament la producció de Falla d'aquells anys.

Falla escriu, dos anys després d'instal·lar-se a París, *Noches en los jardines de España*, per a piano i orquestra. I és la primera de les seves obres on es percep clarament la influència del descobriment enlluernat de la música de Debussy i de l'amistat amb Vinyes, a qui l'obra és dedicada. Inicialment, l'obra havia de ser una sèrie de quatre nocturns per a piano sol, però aviat l'amplificació sonora de l'orquestra es va imposar, d'una banda, i el quart nocturn no va arribar mai a port, de l'altra.

L'obra resultant, doncs, és un tríptic de quadres (impressions simfòniques, segons el mateix autor) per a orquestra i piano, evocadors de tres jardins espanyols en la nit (el Generalife, a l'Alhambra de Granada; un jardí sense nom des d'on se sent una dansa en la llunyania; i un jardí de la serra de Còrdova, on se celebra una festa gitana de Corpus), segurament escrit sota l'estímul del recent tríptic debussista d'estampes marineres (*La Mer* és del 1905), més que no pas dels més antics *Nocturns* del francès, que eren escrits sobre quadres pictòrics. Tot i que és cert que en l'evocació dels jardins d'Espanya de Falla hi va jugar un paper molt important la carpeta d'estampes que el seu amic Santiago Rusiñol havia publicat l'any 1903 sota el títol de *Jardines de España* (sembla que Falla es va fer enviar la carpeta a París, per tenir-la present mentre componia el seu tríptic).

Com en les estampes marines de Debussy, Falla va esquivar conscienciosament qualsevol temptació descriptiva. La música evoca atmosferes, fins i tot amb el recurs a la imitació del "cante jondo" de la seva Andalusia natal, però mai no cau en la temptació pictorialista ni tampoc, tret d'alguna excepció, en la cita folklòrica estricta. El compositor també va esquivar amb la mateixa cura qualsevol temptació virtuosística: no es tractava d'escriure un concert per a piano i orquestra, on piano i orquestra s'haurien enfrontat dialècticament, sinó unes estampes per a piano amb orquestra, on les dues parts actuen conjuntament sense contraposició dramàtica. *Noches en los jardines de España* és la primera obra orquestral important de Falla, i sembla en perspectiva una resposta conscient de l'andalús a les "interpretacions espanyoles" dels seus amics Debussy i Ravel, de les quals no desmereix gens ni mica.

Falla va enllestir l'obra l'estiu de l'any 1915, a Sitges, i finalment el tríptic es va estrenar el 9 d'abril de l'any següent al Teatro Real de Madrid, amb José Cubiles al piano (el dedicatari, Ricard Vinyes, no se'n va poder fer càrrec per problemes d'agenda), sota la direcció d'Enrique Fernández Arbós.

28È ENCONTRE ALEVINS (ESTIU 2012)
MIQUEL DESCLOT



28È ENCONTRE ALEVINS (ESTIU 2012)

Mendelssohn, F: *El somni d'una nit d'estiu. Suite*
Saint-Saëns, C: *Concert per a violoncel i orquestra*

La música de l'alemany Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) i la del francès Camille Saint-Saëns (1835-1921) comparteixen l'estrany destí d'haver sobreviscut amb dificultat a l'èxit que van conèixer en vida dels compositors. En efecte, la posteritat ha tractat Mendelssohn i Saint-Saëns amb una severitat francament injusta, més filla dels vaivens dels corrents i les modes que no pas de cap valoració objectiva. A tots dos se'ls ha retret la seva reticència emocional, cosa que en realitat no és cap valoració estètica, sinó un simple prejudici d'herència romàntica. I a tots dos se'ls ha acusat de conservadors, pel seu gust per les formes clàssiques, com si la distància respecte de la punta de llança de l'avantguarda fos una mesura vàlida d'èxit estètic. Mendelssohn ha hagut de patir, a més, la violència repugnant de l'antisemitisme (Richard Wagner ja el va atacar durament en el famós article "El judaisme en música", l'any 1850, i posteriorment els nazis en van bandejar la música de tota

programació pública, seguint de bon grat la paranoia wagneriana). Tots sabem, però, que les estrebades d'aquesta mena de pèndol no ajuden gaire a fer-se una idea objectiva de la història. Les dues obres del programa d'avui són prou eloqüents en elles mateixes.

Camille Saint-Saëns va conrear amb especial felicitat els gèneres instrumentals heretats del Classicisme vienès (també en això és comparable a Mendelssohn), fins al punt que Charles Gounod va poder dir amb evident admiració que Saint-Saëns era el Beethoven francès. Però això no vol dir tanmateix que Saint-Saëns se cenyís exclusivament als gèneres tradicionals, sinó ben al contrari: els va conrear tots, inclosos els més moderns, com el poema simfònic (val a dir que va ser bon amic de Liszt, campió justament de la nova música).

Entre les obres de Saint-Saëns que s'han mantigut al repertori, malgrat les ganyotes de les modes, hi figuren alguns dels seus concerts: en va compondre cinc per a piano, tres per a violí i dos per a violoncel.

El primer *Concert per a violoncel i orquestra en la menor op. 33*, escrit l'any 1872, obre el període més afortunat de la carrera del compositor, que havia de culminar en títols com l'òpera *Samson et Dalila* (1877) o la *Tercera simfonia*, amb orgue (1886). Com per desmentir la fama d'autor neoclàssic, Saint-Saëns va concebre aquest concert en un sol moviment continu que engloba tres episodis equivalents als tres moviments d'un concert convencional (un procediment d'aglutinació que sens dubte havia après del seu amic Liszt, que ja l'havia assajat en diverses obres, com ara la quasi-sonata per a piano *Després d'una lectura de Dante*). Amb la particularitat que el concert prescindeix de la introducció tradicional a càrrec de l'orquestra i de la recurrència canònica dels *ritornelli*, i que el descabdellament dels diferents episodis no desemboca mai en un veritable moviment lent, sinó tot just en un Allegretto con moto central.

El concert es va estrenar a París, el 19 de gener del 1873, amb el belga Auguste Tolbecque de solista, i des de llavors ha tingut una vida particularment afortunada com un dels concerts preferits dels violoncel·listes, començant per Pau Casals mateix.

Felix Mendelssohn va viure una infantesa privilegiada, en el si d'una família rica, culta i refinada, on la música, la literatura, la pintura i el teatre formaven part de la vida domèstica quotidiana. Entre les lectures familiars, William Shakespeare hi ocupava un lloc important (el traductor alemany del bard anglès, August Wilhelm Schlegel, havia emparentat amb la família Mendelssohn pel casament del seu germà Friedrich amb la tia de Felix, Dorothea). L'adolescent Felix de seguida es va sentir particularment fascinat per la comèdia màgica *El somni d'una nit d'estiu*, i l'any 1826, a disset anys, va compondre una obertura de concert sobre l'obra, que encara

avui és considerada una obra mestra absoluta, amb la seva irresistible evocació del món meravellós de la nit màgica de Sant Joan de Shakespeare.

L'obra original pertany a la primera maduresa del gran poeta anglès, i és pràcticament contemporània de la seva primera tragèdia, *Romeu i Julieta* (1595). El *Somni* és una complexa construcció teatral, amb tres nivells d'acció —corresponents a tres nivells socials diferents— que es van entrecreuant al llarg de la trama, amb els embolics més fantàstics i enrevessats del món, en el marc de la nit més màgica de tot l'any: d'una banda, hi ha els desamors entre els reis de les fades, Oberó i Titània; de l'altra, la cerimònia nupcial de Teseu d'Atenes i Hipòlita, reina de les amazones; i finalment, la representació de l'amor tràgic de Píram i Tisbe, a càrrec d'un grup de rústics del poble menut. El jove més jove Mendelssohn ja va ser capaç de captar tota aquesta bigarrada complexitat amb la seva obertura, on són minuciosament representades totes aquestes facetes.

Però l'impacte de l'obra devia marcar el compositor per a sempre. Així, a començament dels anys quaranta, Mendelssohn va començar a compondre, per al rei Frederic Guillem IV de Prússia, tot un seguit de números de música incidental per a la representació de l'obra sencera. Naturalment, va recuperar aquella gloriosa obertura de joventut per encapçalar tot el conjunt. A continuació va compondre música per als entreactes, però també per a moments culminants de la trama. Sens dubte, la més coneguda és la marxa nupcial que va compondre per al casament reial, que amb els anys ha esdevingut tan antonomàstica que molta gent la coneix al món sense ni imaginar que l'escriu Mendelssohn per acompanyar una obra de Shakespeare. L'obra completa es va estrenar el 14 d'octubre de l'any 1843 a la cort prussiana, al palau de Potsdam, sota la direcció del mateix autor.

La música incidental de Mendelssohn té més sentit, és clar, si la podem escoltar en el context dramàtic per al qual va ser concebuda, però les seves qualitats musicals intrínseques són prou autònomes respecte dels detalls argumentals perquè la puguem escoltar per ella mateixa en versió de concert.

LLISTAT D'OBRES COMENTADES

Bach, J. C: <i>Simfonia op. 6 núm. 6</i>	65
Bach, J. S: <i>Concert de Brandenburg núm. 1 BWV1046</i>	55
Bartók, B: <i>Danses romaneses</i>	37
Beethoven, L. v: <i>Coriolà op. 62. Obertura</i>	27
Beethoven, L. v: <i>Simfonia núm. 5 op. 67</i>	117
Beethoven, L. v: <i>Simfonia núm. 7 op. 92</i>	19
Boulez, P: <i>Mémoriale</i>	47
Brahms, J: <i>Rèquiem alemany</i>	77
Brahms, J: <i>Simfonia núm. 3 op. 90</i>	155
Brahms, J: <i>Simfonia núm. 4 op. 98</i>	101
Debussy, C: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	37
Dvořák, A: <i>Simfonia núm. 8 op. 88</i>	27
Dvořák, A: <i>Simfonia núm. 9 "Del nou món"</i>	147
Falla, M. de: <i>Noches en los jardines de España</i>	169
Falla, M. de: <i>El sombrero de tres picos. Suite núm. 2</i>	37
Ferrer, R: <i>Concert per a violí i orquestra</i>	155
Garreta, J: <i>Juny</i>	109
Garreta, J: <i>Suite Empordanesa</i>	109
Gerhard, R: <i>Soirées de Barcelone</i>	109
Grieg, E: <i>Peer Gynt</i>	169
Guinjoan, J: <i>Pantonal</i>	47
Händel, G. F: <i>Música pels Reials Focs Artificials</i>	55
Harvey, J: <i>Tranquil Abiding</i>	47
Haydn, F. J: <i>Simfonia núm. 99</i>	65
Haydn, F. J: <i>Simfonia núm. 101 "El rellotge"</i>	163
Haydn, F. J: <i>Simfonia núm. 104 "Londres"</i>	101
Humet, R: <i>Sol de Primavera</i>	133
Ives, Ch: <i>Central Park in the Dark</i>	47
Knussen, O: <i>The Way to Castle Yonder</i>	93
Lamote de Grignon, R: <i>Tres sonates del Pare A. Soler</i>	155
Ligeti, G: <i>Atmosphères</i>	47
Liszt, F: <i>Marxa dels tres reis</i>	147
Lutoslawski, W: <i>Música fúnebre</i>	77
Mahler, G: <i>Simfonia núm. 2</i>	83
Mahler, G: <i>Simfonia núm. 4</i>	133
Mendelssohn, F: <i>Concert per a violí i orquestra op. 64</i>	19
Mendelssohn, F: <i>El somni d'una nit d'estiu. Suite</i>	177
Messiaen, O: <i>L'Ascension</i>	93
Mozart, W. A: <i>Concert per a clarinet i orquestra KV622</i>	65
Mozart, W. A: <i>Requiem KV626</i>	65

Mozart, W. A: <i>Serenata Posthorn KV320</i>	65
Prokófiev, S: <i>Simfonia núm. 1</i>	169
Rameau, J. Ph: <i>Les Boréades</i> . Suite	163
Ravel, M: <i>Bolero</i>	117
Ravel, M: <i>Dafnis i Cloe</i> . Suite núm. 2	147
Rebel, J-F: <i>Els Elements</i>	55
Rossini, G: <i>Il Signor Bruschino</i> . Obertura	19
Saint-Saëns, C: <i>Concert per a violoncel i orquestra</i>	177
Schönberg, A: <i>Gurrelieder</i>	127
Serra, Jq: <i>Impressions camperoles</i>	109
Strauss, R: <i>Quatre últimes cançons</i>	133
Stravinsky, I: <i>El bes de la fada</i> . Suite	139
Stravinsky, I: <i>El cant del rossinyol</i>	93
Stravinsky, I: <i>L'ocell de foc</i>	117
Stravinsky, I: <i>Suites 1 i 2</i>	37
Toldrà, E: <i>Camperola</i>	109
Toldrà, E: <i>La filla del marxant</i>	109
Txaikovski, P: <i>La dama de Neu</i> . Suite	139
Txaikovski, P: <i>Romeu i Julieta</i> . Obertura fantasia	139
Vivaldi, A: <i>Concert per a violí i orquestra "a due cori"</i>	55
Wagner, R: <i>Wesendonk Lieder</i>	27
Webern, A: <i>Sis peces op. 6</i>	37
Xostakóvitx, D: <i>Katerina Ismailova</i> . Suite	139

ÍNDICE ONOMÀSTIC

- Abel, C. F: 69
Abell, A. M: 79
Adams, J: 136
Adorno, Th: 85
Afanàssiev, A: 140
Alarcón, P. A: 42
Albéniz, I: 42, 110, 122
Alfonso, J: 112
Andersen, H. C: 93, 94, 141, 142
Anhold, E: 129
Ansermet, E: 42, 95
Arnold, R. F: 129
Asbjørnsen, P. Ch: 171
Atherton, D: 114
Bach, C. Ph. E: 69
Bach, J. C: 65, 69, 70
Bach, J. S: 14, 20, 21, 41, 55, 56, 58, 59, 61, 69, 78, 79, 105, 128, 158, 159
Balakírev, M: 143
Bandello, M: 143
Barjau, E: 125
Bartók, B: 37, 40, 80, 172
Basil, V. de: 114
Beauregard, L: 50
Beethoven, L. v: 19-24, 27-29, 31, 43, 56, 68, 96, 101-105, 112, 113, 117-119,
122, 128, 158, 159, 164, 165, 178
Belsky, V: 94
Benejam, L: 157
Benois, A: 142
Berg, A: 129
Bergman, I: 171
Berio, L: 87
Berlioz, H: 20, 24, 102, 128, 135, 147, 148
Blake, W: 79
Bloch, E: 30
Borodin, A: 121
Boulez, P: 47, 48, 50
Boyer, J: 28
Brahms, J: 14, 31, 32, 77-80, 101-105, 118, 128, 149, 155, 158, 159, 169
Brandenburg, Ch. L de: 59
Britten, B: 105

Brooke, A: 143
 Bruckner, A: 56, 86, 102
 Bulgakov, A: 120
 Bülow, H. v: 85, 88
 Byrd, W: 78
 Caeyers, J: 15
 Calvocoressi, M-D: 122
 Carner, J: 112
 Casablancas, B: 11, 17, 25, 35, 81, 165
 Casals, E: 111
 Casals, P: 102, 111, 112, 157, 178
 Chopin, F: 38, 39, 48, 94, 122, 128, 147
 Cimarosa, D: 21
 Collin, H. v: 27
 Colomer, E: 15
 Conradi, A: 148
 Corredor, J. M: 102
 Cortadellas, I: 130
 Couperin, F: 56, 164
 Cubiles, J: 173
 Daido Ich'i: 136
 Desclot, M: 99, 137, 145, 167, 175
 Diàguilev, S: 38, 40, 94, 120, 142, 151, 170
 Doret, G: 38
 Debussy, C: 37-39, 42, 43, 48, 97, 120, 151, 172, 173
 Dukas, P: 42
 Dvořák, A: 14, 27, 31-33, 102, 147, 149-151
 Eichendorff, J. v: 135
 Estapé, V: 45, 53, 63, 91, 107, 115
 Esterházy, N: 68, 103, 165
 Eybler, J: 71
 Falla, M. de: 14, 37, 42, 118, 169, 172, 173
 Fernández Arbós, E: 122, 173
 Fernández Zanni, U: 157
 Ferrer Flamarich, A: 131, 136
 Ferrer, R: 155-158
 Fétis, F. J: 23
 Flagstad, K: 135
 Fokina, V: 120
 Fokine, M: 120, 151
 Frederick, Ch: 60
 Freystädtler, F. J: 71
 Furtwängler, W: 135

Gabrielli, G: 78
Gardiner, J. E: 165
Garreta, J: 109-113
Gassol, V: 114
Gerhard, R: 109, 114
Gesner, J. M: 58
Glière, R: 141, 170
Glinka, M: 140
Goethe, J. W. v: 21, 41, 78
González, P: 136
Goodwin, P: 10, 15
Gounod, Ch: 178
Gozzi, C: 141
Granados, E: 110, 157
Gregor-Dellin, M: 30
Grimm: 140
Gual, A: 112, 113
Guinjoan, J: 14, 47, 51
Händel, G. F: 14, 55, 56, 59-61, 78, 80, 164
Harvey, J: 47, 51
Haydn, F. J: 14, 33, 39, 57, 65, 67-69, 85, 101-104, 119, 159, 163-165, 170, 171
Hegel, G. W. F: 28
Heine, H: 30
Hesse, H: 135
Hindemith, P: 128
Hitchcock, A: 39
Hoffman, E.T.A: 28, 118, 141
Hölderlin, J. C. F: 41
Homs, J: 157
Humet, R: 14, 133, 136
Ibsen, H: 171, 172
Isaac, H: 78
Ives, Ch: 47, 48
Jacobsen, J. P: 128-130
Kafka, F: 87, 88
Karsavina, T: 120
King, R: 10, 15
Klinger, M: 69
Klopstock, F: 84, 85, 88
Knussen, O: 14, 93, 97, 98
Kodaly, Z: 40
Köhler, L: 15
Kokoschka, O: 84

Krenz, J: 80
 Kubrik, S: 49
 Lamote de Grignon, J: 156
 Lamote de Grignon, R: 155-157
 Leskov, N: 144
 Liadov, A: 120
 Ligeti, G: 14, 47-49, 136
 Liszt, F: 14, 30, 102, 128, 147-149, 172, 178
 Löwe, F: 56
 Lully, J. B: 164
 Lutoslawski, W: 77, 80
 MacDonald, C: 114
 Mahler, G: 14, 21, 31, 41, 83-89, 102, 127, 133-136, 151, 164, 170
 Mallarmé, S: 38
 Manén, J: 157
 Mann, Th: 110
 Maragall, J: 110
 Marais, M: 56
 Martínez-Izquierdo, E: 10, 15
 Martorell, O: 158
 Mas, S: 15
 Massine, L: 95, 114
 Matisse, H: 95
 Mendelssohn, F: 14, 19-22, 102, 147, 177-179
 Mendelssohn, Fanny: 21
 Messiaen, O: 14, 93, 96, 136
 Millet, L: 157
 Mitusov, S: 94
 Moe, J: 171
 Mompou, F: 110
 Montagu, Duc de: 60
 Monteux, P: 94
 Monteverdi, C: 122
 Montsalvatge, X: 157
 Mora, J: 15
 Morales, C: 42
 Morera, E: 157
 Motti, F: 29
 Mozart, C: 70
 Mozart, F. X. W: 71
 Mozart, W. A: 14, 21, 65, 67, 69-73, 102, 103, 159, 164
 Munch, E: 42
 Muntaner, R: 15

Nietzsche, F. W: 21
 Nijinska, B: 122
 Nijinsky, V: 38
 Nin-Culmell, J: 157
 Oppersdorff, Comte: 117
 Ors, E. d': 109
 Ostrovski, A: 141
 Ovidi: 143
 Ovsyanikov, V: 15
 Pahissa, J: 157
 Pallès, A: 13
 Parrott, A: 10, 15
 Paul, J: 21
 Pedrell, F: 42
 Pérez Treviño, O: 75
 Pergolesi, G. B: 142, 170
 Perrault, Ch: 140
 Picasso, P: 42, 170
 Pich Santasusana, J: 157
 Pla, J: 110
 Pons, J: 10, 14, 15, 130
 Propp, V: 140
 Proust, M: 87
 Puertas, D: 15, 153, 161
 Puixkin, A: 140
 Querol, M: 157
 Raff, J: 148
 Rameau, J. Ph: 14, 128, 163-165
 Ravel, M: 14, 117, 122, 123, 147, 151, 173
 Rebel, J-F: 55-57
 Reik, Th: 87, 88
 Richter, H: 158, 159
 Rickenbacher, K. A: 15
 Rimski-Kórsakov, N: 93, 94, 120, 121, 140, 141
 Rognoni, L: 20
 Ros-Marbà, A: 10, 15
 Rosen, Ch: 23, 118
 Rossini, G: 19-21, 118
 Roth, E: 135
 Rubinstein, I: 122, 142
 Rusiñol, S: 173
 Saint-Saëns, C: 177, 178
 Salernitano, M: 143

Salieri, A: 70, 71
 Salomon, J. P: 68, 102, 103, 165
 Sargent, B: 15
 Satie, E: 21, 39
 Schikaneder, E: 66
 Schlegel, A. W: 178
 Schönberg, A: 14, 39, 41, 47, 48, 84, 85, 102, 127-130, 170
 Schreker, F: 129
 Schubert, F: 23, 24, 30, 87-89, 102
 Schumann, R: 30, 31, 41, 77-80, 102, 118, 147, 158, 159, 169
 Schütz, H: 78, 79
 Sendak, M: 97, 98
 Serra, Jq: 109, 113, 157
 Shakespeare, W: 28, 141, 143, 171, 178, 179
 Sibelius, J: 102
 Smetana, B: 31, 149
 Soler, A: 155, 156
 Stadler, A: 66, 67, 70
 Stendhal: 21
 Strauss, R: 14, 87, 102, 111, 127, 133-136
 Stravinsky, I: 37, 39-41, 47, 50, 58, 93-96, 111, 117, 120-122, 139-142, 151, 170
 Suriñach, C: 157
 Süßmayr, F. X: 71-73
 Takemitsu, T: 136
 Telemann, G. Ph: 56
 Thurber, J: 149, 150
 Tolbecque, A: 178
 Toldrà, E: 102, 109, 112, 113, 157
 Tovey, D. F: 67, 111, 119
 Txaikovski, P. I: 14, 120, 139-143, 149
 Txerepnin, A: 120
 Uffenbach, J. F. v: 57
 Valdivieso, M: 10, 14, 15
 Vallonnes, O. R. de: 118
 Verdi, G: 147
 Victoria, T. L: 42
 Vinyes, R: 173
 Vivaldi, A: 55, 57, 58, 61
 Waas, G. v: 15
 Wackenroder, W. H: 21
 Wagner, R: 20, 23, 24, 27, 29- 31, 48, 85, 88, 98, 102, 111, 127, 129, 147, 149, 156, 171, 177
 Walsegg, Comte de: 72

Weber, C. M. v: 20, 23
Webern, A: 37, 38, 40, 41, 50, 129
Wesendonk, M: 27, 29
Wieck, C: 79
Wolf, H: 102
Xenakis, I: 118
Xostakóvitx, D: 14, 105, 139, 143, 144, 169
Zelter, C. F: 21
Zemlinski, A: 84, 128



20
aniversari
JONC
Jocs Orquestra Nacional
de Catalunya



Generalitat de Catalunya

