

# Sons en el temps

## L'aventura de seguir la música en el temps

Carles Riera

L'audició en tres itineraris per a grans i petits:

**1/ Sons en el temps.** En un món fonamentalment visual i de "música" de fons, aportem consciència al fenomen sonor per tal de ser capaços de viure el moment, també des de l'oïda. Pàgines 2-30

**2/ Les millors anècdotes per a una història de la música.** Alguns fets i embolics poden demostrar que la història de la música (i de les arts) al llarg del temps no té per què ser avorrida. PP. 31-45

**3/ Acudits musicals cèlebres de totes les èpoques.** L'humor també existeix en la música, tot i que habitualment es cregui el contrari. PP. 46-49

**Epíleg** de Miquel Desclot. Pàgina 50

Tots els itineraris s'han confeccionat a partir de 24 discos. L'audició és una de les parts de la "[maleta pedagògica](#)" que es pot demanar en préstec a la Fundació "La Caixa". Si es vol utilitzar aquest llibret sense la maleta, només cal trobar la versió discogràfica que s'anuncia, o qualsevol altra de la mateixa obra (en aquest segon cas, hi haurà petites diferències en l'indicador de minuts i segons que serveix de guia).

¡El més important era el fet que ens ho llegís tot en veu alta! (...)  
En comptes d'això, nosaltres que hem llegit i pretenem propagar l'amor al llibre, preferim massa sovint ser comentaristes, intèrprets, analistes, crítics, biògrafs, glossadors d'obres que han emmudit a causa del pietós testimoni que donem de la seva grandesa. Atrapada per la fortalesa de les nostres qualitats, la paraula dels llibres cedeix el seu lloc a la nostra paraula. En comptes de deixar que la intel·ligència del text parli a través de la nostra boca, ens refiem de la nostra intel·ligència, i parlem del text.  
Daniel Pennac/Com una Novel·la/Empúries

## 1/ Sons en el temps

### GUIA

Aquest recull és "per ser escoltat". Hi trobareu un munt de versions discogràfiques d'algunes de les obres més adients per començar un procés que pot esdevenir extraordinàriament fructífer: escoltar música des d'ella mateixa, sense històries extra-musicals. El complement imprescindible serà, doncs, un bon equip de música que disposi de lector de disc compacte amb secundària... Bona audició! Ah! per cert, no cal saber "solfeig".

Aquí dins hi trobareu les audicions que podeu posar al tocadiscos. Just a sota hi haurà el que passa i quan passa. Si n'hi ha alguna que us encalla, salteu-vos-la. Ja vagarà de tornar-hi.

- 0' 00"      A      Això vol dir que als 0 minuts i 0 segons comença el tema A.
- 0' 15"      B      Al cap de 15 segons comença un nou tema que com que és diferent, anomenarem "B".
- 0' 32"      A      Vol dir que als 32 segons tornem a sentir el tema A.

Aquest tipus de lletra voldrà dir que estem davant d'una secció que podríem titular: i ara més difícil.... És només per a aquells que vulguin aprofundir.

Aquest tipus voldrà dir que estem davant d'una peça que podem treballar també amb els més petits.

### SCHERZO

Quan trobareu aquest requadre voldrà dir que ha arribat el moment per a la nostra broma. Això és el que vol dir la paraula italiana "scherzo" (broma, acudit) que veureu sovint als programes de concert; habitualment el scherzo és el tercer moviment de les simfonies, dels quartets...

Quan el compositor escriu aquesta parauleta a l'encapçalament d'un d'aquests moviments és perquè vol obtenir un somriure -en música, una riallada seria massa-, gràcies a un acudit o a l'utilització de recursos més populars i senzills que a la resta de l'obra. No sempre ho aconsegueix. El sentit de l'humor -no la pallassada- és una de les coses més difícils i delicades de copsar en qualsevol llenguatge.

## ÍNDIX

### AUDICIÓ 1

La Forma com a expectativa

El Rondó

La Melodia

### AUDICIÓ 2

El Rondó II

La Dinàmica

### AUDICIÓ 3

Les Danses

Altres expectatives: El "Tempo"

### AUDICIÓ 4

Altres formes amb repeticions iguals

La Instrumentació

### AUDICIÓ 5

L'obstinat

El Motiu

El Ritme

### AUDICIÓ 6

El Tema amb variacions

El Baix obstinat

L'harmonia

### AUDICIÓ 7

El Cànon

La Dansa II

El Quòdlibet

La Textura

## AUDICIÓ 1

La Forma com a expectativa

El Rondó

La Melodia

-Us agrada escoltar una melodia ben maca i coneguda?

La resposta és "sí", habitualment.

-¿Sabíeu que, fins i tot quan escoltem una peça per primera vegada, hi ha melodies conegudes?

La resposta acostuma a ser "no, i ara...!", en aquest cas.

El compositor americà Aaron Copland va escriure en un magnífic llibret de butxaca que hi havia un "mínim" per poder gaudir i enriquir-nos amb la música: "ser capaç de reconèixer una melodia cada cop que la sentim". Així, doncs, si una melodia surt diverses vegades en el decurs d'una obra, vol dir que la segona vegada que se'ns presenta ja és coneguda, oi? Però què passa si no ens n'adonem? Aquí hi ha el problema.

La música, com la literatura o el cinema, és una art que es desenvolupa en el temps. Si ens perdem, la nostra sensibilitat només podrà actuar parcialment. I sort n'hi ha de la nostra sensibilitat, capaç d'actuar sota mínims! De fet, per poder escoltar música cal tenir una gran sensibilitat... (Ho heu sentit a dir això? Doncs és veritat): la que té qualsevol nen-a pel fet de néixer..., ni més ni menys.

Ningú no dubta que cal seguir el fil en una obra de teatre per poder fruir-ne, o per poder somriure en les situacions inesperades (és a dir, aquelles en les quals esperàvem alguna cosa i l'autor ens pica l'ullet i ens trenca la girada). Amb la música passa el mateix.

Ja hem dit que, per seguir la música en el temps, cal poder reconèixer una melodia cada cop que la sentim. Doncs bé, una de les formes més boniques -i, per tant, més utilitzades- d'organització dels sons és aquesta: A B A C A D A, on A és una secció que es repeteix invariable, la tornada, i B, C, D són seccions diferents que, habitualment, només surten una vegada, les estrofes. S'anomena Rondó, o Rondeau en francès.

Escoltem unes quantes vegades la tornada (la A) d'aquest moviment (els primers 11 segons), tot fixant-nos en diferents aspectes. Per exemple:

1/ en la pulsació (si voleu, podeu picar amb el llapis capgirat a sobre la taula).

2/ en el final suspensiu que hi ha als 5 segons. Perdoneu la parauleta; només vol dir que es queda "penjat". En canvi als 10" hi ha un final conclusiu (acaba "bé"). Podríem posar l'exemple d'una pregunta i la seva resposta:

-Quan ens hem vist, anaves a casa? (final suspensiu)

-Quan ens hem vist anava a l'escola a pensar! (final conclusiu).  
3/ en qualsevol altra qüestió que se us acudeixi...

Si ja recordem la tornada a grans trets, podríem posar la peça sencera i apuntar a la pissarra "on som". Aquest és un aspecte molt important per a la comunicació entre compositor i oient i també entre oients: saber on som (-"la tornada era boníssima!", -"sí, però què em dius de la segona estrofa?").

Disc 8, Moviment 6. Harlequinade de Wassermusik de G.Ph.Telemann, és a dir, "música aquàtica" (un altre gran compositor barroc, G. F. Händel també té una cèlebre obra amb aquest títol).  
G.Ph.Telemann/Wassermusik/Musica Antiqua Köln/R. Goebel Archiv 413 788

0' 00"      A              TORNADA. El compositor vol que la recordem.  
0' 11"      B              1<sup>a</sup> ESTROFA. Ens agrada sentir una cosa nova, però a la vegada, desitgem escoltar de nou la part més brillant del rondó: la tornada.  
0' 24"      A              TORNADA. Ja la tenim aquí! Hi haurà quelcom nou?  
0' 34"      C              2<sup>a</sup> ESTROFA. "C" és més llarga que "B"; passa sovint. Esperem el plaer de l'única part coneguda, encara que sigui la primera vegada que escoltem la peça.  
0' 53"      A              TORNADA. Benvinguda! Hi haurà quelcom nou, és a dir "D", una 3<sup>a</sup> estrofa?  
1' 04"      A              TORNADA. Sembla que no. Això s'acaba. Bravo, Telemann!

Amb els més petits, una manera d'ensenyar-los a escoltar des d'aquesta perspectiva, és demanar-los només que aixequin la mà quan sentin la tornada o secció A i que l'abaixin quan hi ha alguna cosa diferent. O que caminin per la classe amb un pas ràpid i seguint la pulsació durant la A i que es quedin com estàtues de sal a B i C etc. També podem jugar

amb figures geomètriques:

A B A C A A

⊗ + ⊗ □ ⊗ ⊗

Un compositor contemporani, Lejardin Hiller, va dir: "La música és un compromís entre la monotonia i el caos". Si això és així, el rondó és un compromís magnífic, ja que la monotonia seria A A A A A A... -força pesat-, i el caos, A B C D E F... -impossible de saber on som en no tenir referències, tot seria diferent i, per tant, inconnex. Ningú, ni el músic més expert, podria seguir aquesta darrera obra (a vegades, quan ens perdem, podem creure que un rondó esplèndid era el caos).

Deixem per un moment el Barroc (segles XVII i primera meitat del XVIII) i anem cap al Romanticisme (segle XIX). Ens trobarem amb una peça que podem seguir com un rondó. No us oblideu de posar el tema "A" un parell o tres de vegades i de jugar-hi una estona, abans d'escoltar l'obra sencera. L'han d'estimar per poder fruit de la peça. Més endavant ja no caldrà fer-ho, perquè amb una vegada en tindran prou. Hauran après a escoltar música ja des de la primera audició d'una obra!

Disc 20, Moviment 4. Pizzicato-Polka de Johann (fill) i Josef Strauss  
Concert de Cap d'any 1989 i 1992/Filharmonica de Viena/Carlos Kleiber/Sony SX2K 45564

0' 00" Introducció  
0' 07" A TORNADA. És un tema senzill i magnífic. Recordem-lo. Hi ha un final suspensiu als 14".  
0' 22" B 1ª ESTROFA. Esperem el retorn de l'esplèndida tornada, tal i com ens demana el compositor amb la música...  
0' 41" A TORNADA. Tornem a tenir entre nosaltres la melodia que esperàvem. Un plaer... Hi haurà res de nou?  
0' 55" C 2ª ESTROFA. Sí! S'hi incorpora una mica de percussió (glockenspiel, o carilló tocant una sola nota) que ajuda a distingir la nova secció. Quan el rellotge marca 1 minut i 19 segons podem esperar una nova vinguda de "A", però encara no és el moment. Tenim en canvi un nou tema contrastat; per tant "C" té dos temes diferents.  
1' 41" Introducció. Sentim una altra vegada la curta introducció, senyal inequívoc que se'ns prepara per a la possibilitat de

tornar a gaudir del tema A.

Es crea una estructura ternària (vegeu "audició 4").

1' 48" A TORNADA. Ja l'esperàvem.

2' 02" B 1ª ESTROFA. En lloc d'un tema nou torna a venir "B".  
Passarà sovint als rondós.

2' 21" A TORNADA. Després d'escoltar de nou el tema A, quan esperem la darrera nota... el compositor no la hi posa. Ah, trapella! És el moment d'una coda (cua o final) que deixa rodona aquesta petita i popular obra mestra.

2' 35" Coda.

I, roda el món i torna al Born. Anem de nou al barroc; podríem escoltar un rondó de Johann Sebastian Bach, el nom clau d'aquest període. Voleu fer una prova? Escolteu-lo sencer i, després, escolteu-lo amb una mica d'ajuda: és a dir, posant primer la tornada diverses vegades, com sempre... (vegeu Les millors anècdotes). Al final, demaneu-los quan els ha agradat més. I per què.

Disc 10, Moviment 2. Rondeau de la Suite II de J.S.Bach  
J.S.Bach/Les Quatre Ouvertures o Suites pour orchestre/Le Concert des Nations i La Capella Reial de Catalunya/J.Savall/Astrée-Auvidis E 8727

0' 00" A TORNADA. Final suspensiu als 8".

0' 17" A TORNADA. Cal recordar-la i no és "tan fàcil" com les anteriors, per això Bach ens l'ofereix 2 vegades.

0' 33" B 1ª ESTROFA. "Solo" de la flauta travessera. Passa sovint als concerts amb solista: les estrofes serveixen per destacar les parts solistes.

0' 58" A TORNADA

1' 14" C 2ª ESTROFA

1' 47" A TORNADA

## SCHERZO

Ara ens divertirem amb un acudit. Escoltarem un rondó una mica més difícil que els anteriors. És de Joseph Haydn, el gran compositor clàssic (segona meitat del segle XVIII), i és probable que tingués ganes de fer una mala passada a algun company seu que se les donava de ser el primer d'aplaudir quan acabava la peça, perquè "en sabia molt i ho endevinava sempre". Una bona broma de l'amic Haydn.

Disc 13, Moviment 8. Finale del Quartet Op.33 nº2 de J.Haydn. La brillant tradició clàssica dels "scherzi" (plural en italià de "scherzo") la va començar aquest autor amb aquests quartets. Valgui com a petit homenatge.

J.Haydn/String Quartet Op.33/Kodály Quartet/Naxos 8.550788

- 0' 00"      A      Es una secció molt breu (7").
- 0' 07"      A      Es repeteix. Recordem-la.
- 0' 15"      B      Nova secció.
- 0' 34"      A      El nostre vell conegut.
- 0' 42"      B      Trobarem altres rondós on "B" surt més d'un cop. A partir de 54", Haydn ens "diu", amb la música és clar, que podem esperar el retorn del tema A.
- 1' 02"      A      Tornem a casa.
- 1' 08"      C      Nova secció. Prou divertida, oi?
- 1' 40"      A      Mira-te'!
- 1' 47"      B      Per què no?
- 2' 07"      A      Per descomptat.
- 2' 14"      D      Nova secció. Sembla la més brillant.
- 2' 47"      A      Ens ha donat expectatives "falses" (2' 39"), però al final s'ha decidit a tornar-nos "A"!
- 2' 54"                      El professor pot aplaudir. S'ha acabat.
- 2' 55"                      Perdó. No s'havia acabat. Ho sento. Comença una coda (cua) inesperada.
- 3' 09"                      Ara sí. El professor pot aplaudir. S'ha acabat!
- 3' 12"                      Ai, ai... No sé què dir... Torna "A", però...a terminis! De fet, es podria acabar en qualsevol d'aquests terminis, perquè la tornada ja estava prevista així.
- 3' 24"                      Jo diria, i no em voldria equivocar, que ara ja està. Aplaudim.
- 3' 28"                      Oh, no...! Encara continua. No m'havia passat mai una cosa així.
- 3' 30"                      Ara no crec que s'hagi acabat! (Els músics s'aixequen i saluden. S'ha acabat. Ara sí).

Per cert, en el mateix disc hi ha altres acudits. Qui s'atreveix a escoltar amb el sentit de l'humor activat?

AUDICIÓ 2  
El Rondó II  
La Dinàmica

Si repassem una mica tot allò que hem dit, veurem que un oient com cal



hauria de:

- 1/recordar, a grans trets, allò que ha sentit,
- 2/seguir, amb tots els recursos de la seva sensibilitat, el que està escoltant en aquell moment , i
- 3/crear expectatives, és a dir, esperar coses que el compositor pot confirmar (per exemple, el retorn d'aquella melodia inigualable del rondó...), o no (llavors podem estar al davant d'una ampliació inesperada de l'expressivitat o...al davant d'un acudit, per què no?).

Podríem escoltar dos genis del romanticisme, l'un del repertori simfònic i la música de cambra, i l'altre de l'òpera. Johannes Brahms i Giuseppe Verdi. Brahms va escriure les Danses hongareses per a piano a 4 mans, és a dir 2 pianistes en un sol piano! Més tard en va orquestrar algunes i altres compositors ho van fer amb les altres. Escoltem-ne un parell i seguim-les... i esperem coses... i deixem que la nostra sensibilitat actuï a fons... Recordeu, però, que encara ens cal jugar una mica amb la tornada abans.

Disc 18, Moviment 7. Dansa hongaresa n° 7 en Fa Major de Brahms  
Brahms/Danses hongareses/Gewandhausorchester Leipzig/Kurt Masur  
Philips 411426

0' 00"	A	TORNADA
0' 16"	A	TORNADA. Cal recordar-la; per això es repeteix.
0' 30"	B	1ª ESTROFA
0' 44"	A	TORNADA
0' 57"	C	2ª ESTROFA. Que bé que ens prepara per al plaer de la nova vinguda de la tornada.
1' 15"	A	TORNADA
1' 29"		Coda

Podríem moure'ns per la classe, caminant i fent anar els genolls ben amunt, tot seguint la pulsació. Notarem el retorn de la tornada A, perquè haurem de deixar el nostre genoll enlaire...

Disc 18, Moviment 2. Dansa hongaresa nº 2 en Re menor de Brahms  
Brahms/Dances hongareses/Gewandhausorchester Leipzig/Kurt Masur /Philips 411426

0' 00"	A	
0' 20"	A	
0' 40"	B	repetició de B als 58"
1' 17"	A	
1' 39"	C	variació de C a 1' 50"
2' 12"	A	
2' 29"	B	
2' 45"	A	
2' 57"	Coda	

Anem a trobar-nos ara amb Giuseppe Verdi. Perquè, si parlem específicament d'òpera, cal parlar d'ell, també. Es tracta d'un rondó vocal. De fet, quan hem definit el rondó utilitzant les paraules "tornada" i "estrofa" estàvem fent servir termes propis del cant. Penseu que els noies poden no haver sentit mai una tonada que nosaltres coneixem prou bé...

Disc 21/1, Moviment 7. Va pensiero del Nabucco de G.Verdi -és una selecció, per abans de comprar les òperes senceres-.  
Pasión por la ópera/Decca 458118

0' 00"		Introducció orquestral
0' 59"	a	Quan comença el cor. Final suspensiu a 1' 20".
1' 43"	b	
2' 06"	a	Només la part amb el final conclusiu.
2' 28"	c	Com passa sovint, la "c" és el clímax de l'obra (el punt de màxima expressivitat) i té dues petites seccions diferenciades (fins i a partir de 3' 13").
3' 35"	a	Només la part amb el final conclusiu.
3' 53"	Coda	

Posem minúscules perquè el "text" de les "a" és diferent, només la "música" és igual. Quan parlem del Virelai veurem la importància d'aquest procés. Si ens fixem en l'acompanyament, veurem que les "a" tenen petites diferències; és un plaer que Verdi afegeix al que ja gosàvem esperar: recuperar l'esplèndida melodia inicial. Fixeu-vos que es tracta d'un valset.

## SCHERZO

Igual que amb el primer Scherzo, l'assumpte també serà intentar saber on aplaudir... La dinàmica (el volum sonor) ens marcarà la diferència.

Disc 20, Moviment 9. Marxa Radetzky de Johann Strauss (pare)  
Aquesta és aquella cèlebre peça en la qual els afortunats vienesos que saben seguir la música, poden demostrar-ho participant de la festa. Fixem-nos-hi.  
Concert de Cap d'any 1989 i 1992/Filharmònica de Viena/Carlos Kleiber/Sony SX2K 45564

La marxa té una estructura com aquesta:

0' 00"	Introducció
0' 05"	A fluix ("piano", en italià)
0' 13"	A fort ("forte", en italià)
0' 22"	B
0' 39"	A fluix
0' 47"	A fort
0' 55"	C
1' 50"	Introducció
1' 55"	A fluix
2' 02"	A fort
2' 11"	B
2' 28"	A fluix
2' 36"	A fort

Doncs bé, les regles del joc dirien que els oients poden aplaudir, portant la pulsació, a les A -fort-. Però a cap altre cantó, o el director els pot dirigir una mirada d'aquelles que no perdonen. En escoltar l'obra, els nois-es s'adonaran que no tenen cap obstacle per fer-ho millor que alguns dels presents al concert...

### AUDICIÓ 3

Les Danses

Altres Expectatives: El Tempo

Una altra manera d'organitzar -i de seguir!- una peça, és la típica de les danses i de moltes cançons. És una forma binària del tipus A A B B. Posem-ne una de fàcil.

Disc 15, Moviment 24. Danses Alemanyes K 605 No 2 de W.A. Mozart/Danses Alemanyes/Capella Istropolitana/Naxos 8.550412

Els primers 40" estan ocupats per la primera de les danses alemanyes (com uns "precedents" dels valsos):

0' 00"      A  
0' 10"      A  
0' 20"      B  
0' 30"      B  
0' 40"      final  
Senzill oi?

Escoltem-ne una altra (exactament allà on érem):

0' 40"      C  
0' 51"      C  
1' 02"      D  
1' 12"      D  
1' 23"      final.

No hi ha problema.

I per acabar de veure-ho tot, escoltem, de nou, tot això, però ara seguit i afegint-hi el da capo (en italià des del principi):

0' 00"      AA BB  
0' 40"      CC DD  
1' 23"      A  
1' 33"      A  
1' 43      B  
1' 53      B  
2' 06"      final.

La manera més habitual de presentar-se les danses és en la forma AA BB (totes les danses de la Suite Barroca -Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Menuet, Gavotte, Bourrée...-), o en la forma:

AA BB      primera dansa

CC DD      segona dansa del mateix tipus (o trio)

A B      Da Capo, és a dir, la reinterpretació de la primera dansa (sovint sense repeticions). Aquesta segona manera és típica de les danses acompanyades del que s'anomena trio (segona dansa contrastada amb la primera).

Un dels exemples més notoris d'aquestes és el minuet de les simfonies i quartets. Però n'hi ha molts d'altres:

Disc 18, Moviment 5. Dansa hongaresa no. 5 en Sol menor de Brahms/Danses hongareses/Gewandhausorchester Leipzig/Kurt Masur Philips 411426

A (0")      A (14")      B (28")      B (46")      Dansa  
C (1'05")    C (1'10")    D (1'14")    D (1'29")    2ª dansa o trio  
A (1'47")    B (2'00")    B (2'19")                      Repetició 1ª dansa  
coda -tres acords- (2'38").

No us oblideu de veure l'escena de El Gran Dictador de Charles Chaplín on Charlot afaïta un client tot seguint aquesta música. Boníssim!

Aquestes danses també van molt bé per introduir el "tempo" -la velocitat de la pulsació- com a expectativa. El professor pot anar marcant la pulsació (ràpida) durant les dues "A" de l'esmentada dansa no. 5 i continuar fent-ho quan entra la "B". Aquesta és l'expectativa que el compositor ens introdueix. Hem d'esperar que tot continuarà igual. Però en un moment determinat al mig de la "B", sorpresa! Hi ha un canvi magistral del "tempo", que no durarà gaire. Encara no ens haurem refet i ja tornarem a ser al "tempo" inicial. Si teniu ocasió d'escoltar-ne diverses versions, la picardia i l'elegància del director en aquests canvis de velocitat és una part cabdal de la interpretació. El "tempo rubato" o "rubato" (aquest allargar i escurçar -"robar"- el temps) té tantes possibilitats diferents com intèrprets hi hagi. Tants caps tants barrets, per sort! Inventeu-vos exercicis per fer-ho més evident...

En els discos anteriorment recomanats (Bach, Telemann, Mozart, Brahms...) hi ha una gran quantitat de danses amb "A" i "B" no gaire llargues per poder continuar el nostre procés. Bona descoberta!

Vegem-ne una altra:

Disc 18, Moviment 6. Dansa hongaresa no. 6 en Re Major de Brahms/Danses hongareses/Gewandhausorchester Leipzig/Kurt Masur Philips 411426

0' 00"	A	1 <sup>a</sup> DANSA
0' 31"	A	
0' 59"	B	
1' 15"	B	
1' 32"	C	2 <sup>a</sup> DANSA
1' 45"	C	
1' 58"	D	
2' 11"	D	
2' 23"	A	REINTERPRETACIÓ 1 <sup>a</sup> DANSA
2' 51"	A	més ràpida (per què no?)
3' 06"	B	
3' 21"		coda

A les sardanes, hom pot ficar-se en un dels grups directament (no cal demanar permís a l'autoritat) i ballar sense conèixer l'obra. Es pot entrar a una rotllana, tallant per la dreta de la noia (per si formés parella amb el noi de la seva esquerra, cosa que no sabem), i començar els passos dels curts i dels llargs. Les tirades inicials de curts (A A) i llargs (B B) serveixen per saber quants compassos tenen i, per tant, saber on acabar (un tres i fora, pot cridar el que sap fer-ho). Però, a més, serveixen per recordar on han de donar aire o saltar, per interpretar millor la música des del ball. Ensenyeu els passos i proveu-ho! Compte, però, que són "A" i "B" més llargues que les que hem vist fins ara...

A les sardanes revesses els compositors emboliquen la troca per veure qui la resol. És a dir qui s'ha adonat de quan acabava la "A", malgrat les "trampes" incloses...

## SCHERZO

Disc 19, Moviment 2. Bauern-Polka de Johann Strauss (fill)  
 Concert de Cap d'Any 1989 i 1992/Filharmonica de Viena/Carlos Kleiber/Sony SX2K 45564

Aquest acudit consisteix a combinar parts vocals i instrumentals, tot encomanant les primeres als músics que només saben veure-se-les amb les segones... Hi ha molts compositors que ho han fet al llarg de la història. L'última nota dels músics de Viena, esgargamellant-se per fer el darrer agut és d'antologia.

## AUDICIÓ 4

Altres Formes amb repeticions iguals  
La Instrumentació

Ja estem en condicions d'acabar d'explicar les formes més importants basades en la repetició igual (vegeu quadre de l'audició 7). Acabem de cobrir així un apartat fonamental dels nostres objectius.

Després de veure la forma binària amb un seguit de danses, podríem anar a la forma ternària: A B A. Escoltem una obra magnífica en aquesta forma:

Disc 3, Moviment 22. El grillo de Josquin Desprez  
J.Desprez/Adieu, mes amours. Chansons/Ensemble Clement Janequin  
Harmonia Mundi 901279

0' 00"      A      La lletra de la "A" diu: El grillo, el grillo e bon cantore, che tiene longo verso. Dale, beve, grillo, canta; dale, dale, beve, beve, grillo, grillo, canta.

0'18"      A      En aquest cas es repeteix la "A". Per acabar aquesta segona "A" i la "A" final, hi ha una petita coda: El grillo, el grillo e bon cantore (0'35").

0' 41"      B

1' 07"      A

Situem-nos, de nou, en el terreny de les danses:

Imagineu-vos que anomenem tota la "primera dansa":      AABB =      A

Imagineu-vos que anomenem tota la "segona dansa":      CCDD =      B

i, és clar, la reinterpretació de la primera o "Da Capo":      AB =      A

tant és amb repeticions com sense, no filarem tan prim.

En aquest cas tenim una forma ternària A B A. A part de les danses amb el seu trio, les formes ternàries més importants s'han donat en el camp del cant, per exemple en el que denominem "Àries da capo", on el compositor escriu A i B, tot posant al final de B "da capo al fine", o torneu al principi i seguïu fins que trobeu la paraula fi (situada en acabar A); per tant, el resultat és A B A. També algunes cançons o "lieder" (plural en alemany de "lied") tenen aquesta estructura. Podríem establir el mateix procés amb la Pizzicatto-Polka i la Marxa Radetzky si considerem:

Introducció A B A = A

C =                      B

Introducció A B A = A

Després d'escoltar El Grillo, d'un dels compositors fonamentals (vegeu Les millors anècdotes) del Renaixement (segles XV i XVI), podríem ajudar-nos a fruit de la música medieval (fins al segle XIV) aprenent a seguir el Virelai.

**Disc 2, Moviment 2. Stella Splendens del Llibre Vermell de Montserrat  
Llibre Vermell de Montserrat/Hespèrion XX/J.Savall/Virgin 561174**

Fixeu-vos, després d'un preludi instrumental, improvisat a partir del material de la peça, trobarem aquesta estructura: A b a A b a A...

1' 10"	A	TORNADA
1' 25"	b	ESTROFA
1' 39"	a	secció amb la mateixa música de "A" i text diferent, que ens prepara per entrar a la tornada real.
1' 55"	A	TORNADA. Sempre mateixa lletra -"Stella Splendens"- i música.
2' 10"	b	La lletra "b" minúscula marca l'arribada de la mateixa música de l'estrofa amb lletra diferent, també.
2' 23"	a	
2' 39"	A	TORNADA
2' 55"	b	
3' 08"	a	
3' 24"	A	TORNADA

etc.

La "a" acostuma a ser interpretada per solistes i la "A" per tota l'assemblea. Fixem-nos que amb aquesta forma-virelai, quan el poble sentia els solistes cantar la melodia de la tornada amb una altra lletra, és a dir "a", ja sabien que els tocava cantar -i ballar- la tornada molt aviat. Per tant, recordaven, gaudien i esperaven...

Provem-ho amb un altre virelai, a veure si és veritat tot això:

**Disc 2, Moviment 7. Cuncti simus concanentes del Llibre Vermell de Montserrat  
Llibre Vermell de Montserrat/Hespèrion XX/J.Savall/Virgin 561174**

0' 00"		Preludi instrumental, improvisat a partir del material de la peça.
1' 31"	A	TORNADA
1' 41"	b	ESTROFA
1' 52"	a	secció amb la mateixa música de "A" i text diferent, que ens prepara per entrar a la tornada.
2' 03"	A	TORNADA. Sempre mateixa lletra -"Cuncti simus concanentes"- i música.
2' 13"	b	La lletra "b" minúscula marca l'arribada de la mateixa música de l'estrofa amb lletra diferent.
2' 24"	a	



2' 34"                    A        TORNADA  
etc.

Qui deia que la música medieval era pesada?

Al mateix disc trobareu altres Virelais (Polorum regina, Mariam matrem virginem i Ad mortem festinamus). Us hi atreviu?

## SCHERZO

Tornem al nostre amic Haydn. Podríem escoltar un fragment de:

Disc 11, Moviment 2. Largo cantabile de la Simfonia 93 de J.Haydn  
Haydn/London Symphonies 93,94,95/La Petite Bande/Deutsche  
Harmonia Mundi 05472 77275

3' 11"                    Torna a sortir el tema.

Es tracta de la "A" d'un rondó una mica especial, de fet, una barreja de rondó i tema amb variacions, perquè la A es va modificant cada cop que surt -ja hem vist que això podia passar en un rondó-; però Haydn va més lluny que tot això. Aviat comentarem el "Tema amb variacions". Ara ens interessa primordialment l'acudit-.

3' 52"                    Ja es comença a intuir que Haydn ens en prepara alguna.

4' 02"                    Queda clar que en porta una de cap i que no falta gaire...

4' 05"                    Els violins toquen una nota i paren...

4' 07"                    Les flautes els escarneixen...

4' 09"                    Els violins hi tornen amb la seva nota!

4' 10"                    Les flautes no es queden enrere. Esperem els violins, els toca a ells...

4' 12"                    Els fagots acaben la controvèrsia...

## AUDICIÓ 5

L'obstinat

El Motiu

El Ritme

Hem vist que una de les maneres d'obtenir aquell compromís entre el caos (A B C D E F...) i la monotonia (A A A A A...) era el rondó (A B A C A...), i una altra, la dansa (A A B B); és a dir, la combinació de seccions que es repeteixen inalterades (A) amb seccions noves (B, C, D...) -encara que connectades, evidentment-. Però no són pas les úniques. Al llarg de la història de la música s'han utilitzat moltes formes diferents. Només unes quantes han reeixit. Són aquestes les que han donat suport a la major part de les obres que conformen l'esplèndid llegat musical de que

disposem. Una d'aquestes formes és l'obstinat.

En què consisteix? Doncs hi ha una veu que es repeteix sempre igual, obstinadament... Fixeu-vos en la següent peça:

Disc 7, Moviment 16. Sonnerie de Ste Geneviève du Mont-de-Paris de Marin Marais  
Tous les Matins du monde/Jordi Savall/Auvidis Travelling 4640



Si només sentíssim el baix obstinat, és a dir un obstinat que es presenta a la veu més greu i que pràcticament sempre fa el mateix, seria la monotonia més absoluta. Però, en canvi, tenim una veu que serveix de suport a les altres. Sona mig to avall (afinació barroca, La = 415).

*Amb pilotes es pot fer un bot a cada compàs...*

Vegem-ne un altre de magnífic:

Disc 21/1, Moviment 16. Barcarolle: Belle nuit, Ô nuit d'amour de Les Contes d' Hoffmann d'Offenbach. Pasi3n por la 3pera/Decca 458118

Després d'una introducció, ens trobem amb el motiu tot sol des de 1' 21" fins a 1' 26", moment en què comença la melodia, tot mantenint-se l'obstinat.



Si, quan Beethoven va poder fer sentir la seva Setena Simfonia, haguéssiu estat un dels pocs afortunats presents a l'acte, hauríeu gaudit d'una oportunitat quasi única. I, si sabíeu escoltar ja "a la primera", perfecte; si no, fora. No hi havia gaires ocasions per muntar coses amb tanta colla de músics. I tampoc hi havia ràdios ni discos! Refiar-se de poder assistir a una altra de les poques sessions, o de poder pescar una de les interpretacions de l'obra en la versió per a octet (nonet) de vent, era confiar molt -potser massa- en la sort. Ja sabem que les obres del passat s'escriuen per poder ser copsades en una audició. Si n'hi havia més... ganga! Això tenia un desavantatge evident, ja que ara, amb els discos, podem tenir la música que volem, quan volem. Però tenia el seu punt positiu: la societat volia escoltar nova música. Els compositors

rebien continuus encàrrecs per a noves obres. Haydn havia de treballar cercant nous temes, nous acudits... Els mateixos no valien.

La situació era més semblant a la que avui viu el cinema, on evidentment gaudim d'una reposició, però no podem prescindir de les novetats. Heu pensat quantes pel·lícules, no gaire reeixides, ens hem hagut d'empassar en la nostra recerca d'una obra mestra acabada de fer?

El segon moviment de la Setena Simfonia de Beethoven va deixar tan bocabadats els oients, que va haver de ser repetit com a propina a les dues primeres interpretacions d'aquesta obra -aleshores era normal el fet de poder aplaudir després de cada moviment, ara no se us ocorregués de fer-ho en un concert, perquè podríeu notar al clatell una mirada de desaprovació d'aquelles que fan història (entenem-nos, el que faria història seria la mirada, no pas el fet de no poder aplaudir entre moviments...). La crítica de l'època va ressaltar el fet que el moviment va "enlluernar tant l'expert com el profà" (Allgemeine Musikalische Zeitung). Escoltem-lo. Fixeu-vos que si sabem seguir un obstinat, el plaer pot començar ja a la primera audició. De tota manera, podem ajudar els nois-es posant-hi una lletra i cantant-lo prèviament.

Disc 16, Moviment 2. Allegretto de la Setena Simfonia de Beethoven  
Beethoven/Orchestre Révolutionnaire et Romantique/Gardiner/Archiv  
447063

0' 00" Acord d'introducció

0' 05" Comença essent tocat per les violes, quan els violins tenen "tacet" (no toquen, en llatí). El tema té l'estructura A (p -"piano"-, és a dir, fluix) [comença als 5"] B ("piano") [comença als 17"] B (pp -"pianissimo"-, és a dir, molt fluix) [comença als 31"]. Intentem recordar-lo.

0' 45" La segona vegada que surt, el toquen els violins segons. Les violes i una part dels violoncels introdueixen un altre tema (vegeu audició sobre el quòdlibet). La resta dels violoncels (hi ha un "divisi", és a dir un repartiment en dues o més veus) i els contrabaixos fan un acompanyament. Seguim amb la mateixa estructura A piano B piano B pianíssimo.

1' 25" En la tercera "variació", l'obstinat passa als primers violins, mentre la segona melodia és tocada pels violins segons. Els altres instruments de corda acompanyen. A la segona "B", quan esperem menys volum sonor -sempre ho havia fet, fins ara-, s'incorporen els instruments de vent al "crescendo" per preparar una nova presentació del tema en fortíssim (ff). Bravo, Beethoven!

2' 04" Som a la quarta variació i la nostra melodia passa al vent, mentre la segona és tocada pels violins primers. Estem en un punt clar de "clímax".

2' 49" Després d'aquest, ve una nova secció sense l'obstinat -es manté només el ritme de la melodia (violoncels i contrabaixos). Ja podem preveure una nova arribada del nostre tema, després d'aquesta part central. Serà així?

4' 08" Sí! Benvingut! Quan torna a venir la melodia és, per primera vegada un "baix" obstinat perquè el toquen els contrabaixos -la veu més greu-, mentre el vent ens ofereix la seva versió de l'altre tema. L'hauríem trobat a faltar, ja que ha estat el company inseparable del nostre obstinat quasi des del principi. Aquí podríem acabar l'audició, perquè després ve un esplèndid fugat i encara no n'hem parlat, d'això.

Fixeu-vos que podríem anotar aquest obstinat de la següent manera:

0' 00"	Acord d'introducció			
0' 05"	A	B	B	Tema
0' 45"	A1	B1	B1	1 <sup>a</sup> VARIACIÓ
1' 25"	A2	B2	B2	2 <sup>a</sup> VARIACIÓ
2' 04"	A3	B3	B3	3 <sup>a</sup> VARIACIÓ

El Baix obstinat ("Basso ostinato" en italià) és típic dels moviments titulats Xacona ("Chaconne" en francès, "Ciaccona" en italià, "Chacony" en anglès), "Passacaglia" (habitualment en italià) o "...on a ground" (anglès), Carilló...

La peça anterior ens permet treballar, a més, un concepte rítmic prou important des de l'edat mitjana. Fixeu-vos que tota la melodia està basada en un isorítme. Feu picar els nois negra-dues corxeres-negra-negra (aquestes dues darreres poden ser substituïdes per una blanca). Podeu utilitzar cartes de valors, també.

*Podeu fer-ho, també, caminant lliurement per la classe a pulsació de negra i fent de puntetes la passa on hi ha les corxeres, per exemple.*

## **SCHERZO**

Hi havia una vegada un compositor al servei d'un príncep. O tal vegada era només noble, aneu a saber... El noble, un dia, va dir al seu compositor:

-Enric (es deia Enric, el compositor, no sé si us ho havia dit), has de compondre una peça per a després del gran àpat del diumenge, festa major! Tindràs els millors músics de la Cort a la teva disposició. Convidaré tots els teus col·legues dels castells del voltant (experts d'aquells que no

en deixaven passar ni una...). Per tant, mira de quedar bé. El compositor va somriure; es veu que amb un plaer indissimulat. Era l'ocasió que esperava des de feia temps per mostrar el seu art a tota la rodalia... Però allò que semblava anar tan bé es va embolicar, perquè el noble, quan ja marxava, li va dir com aquell que res:

-Ah!, per cert, jo vull tocar... I va tancar la porta.

L'Enric es va quedar trasbalsat i mut.

-Com m'ho faré? El meu amo desafina que és un gust quan toca la viola i... no va mai a temps! Si ell hi participa, tot se n'anirà en orris! I jo quedaré com un drap brut!

Però... qui paga mana. I vet aquí que, després de donar-hi moltes voltes i que si tomba que si gira, va trobar una possible solució: faria una obra per a 4 músics professionals, més el príncep. Total 5 "músics", però aquell que tenia la sang blava es passaria tota l'estona tocant la mateixa nota amb la viola. Així ni desafinaria ni aniria a destemps! Era l'única manera de no perdre bous i esquelles! El concert va ser un èxit. La peça va durar 3 minuts i molt pocs es van adonar que el reietó només tocava una nota, perquè aquesta hi quedava tan bé...

Al final, amb els aplaudiments, els músics es van aixecar i van saludar. El príncep, amb un posat que feia patxoca, s'eixugava la suor amb una parsimònia i un "savoir faire" dignes d'un rei.

Què us ha semblat la rondalla? Us en podeu inventar una altra; per exemple que era el noble el que deia al compositor que, tot i que volia tocar al concert, no en sabia gaire... I el compositor li preguntava: -Sa Majestat sabia tocar 5 notes (-no tantes!, deia el rei), 4?, 3?, 2?, 1? Sigui com sigui, aquí teniu una obra extraordinària, des del punt de vista musical, amb un obstinat d'una sola nota (!).

Disc 6, Moviment 1. Fantasia upon one note de Henry Purcell.  
Henry Purcell/Fantasias for the viols/Hespèrion XX/Fontalis ES8536

"La nota" és la més aguda que se sent al principi. És un la amb una de les afinacions barroques (la = 415 vibracions per segon), amb l'afinació actual (la = 440 vibracions per segon) sona mig to més avall (un la bemoll). I sempre és allà, encara que a vegades no ho sembli...

## AUDICIÓ 6

El Tema amb variacions

[El Baix Obstinat]

L'harmonia

L'obstinat de Beethoven (com qualsevol obstinat prou llarg) ens pot introduir al tema amb variacions. Escoltem-ne un de preciós:

Disc 12, Moviment 10. Poco Adagio del Quartet Op.76 no. 3  
 "Emperador" de Haydn  
 Haydn/String Quartets Op.76/Tokyo String Quartet/Sony 53522

0' 00"      A  
 0' 16"      A  
 0' 33"      B  
 0' 50"      C  
 1' 08"      C  
 1' 27"      Final

Aquest és el tema. És del mateix Haydn i, més tard, va ser adoptat com a himne nacional austríac.

Per cert, ara que veiem que els himnes nacionals poden servir per fer-ne esplèndides variacions -i no la guerra-, podríem recordar que Haydn va fer servir la mateixa -meravellosa- melodia per construir unes variacions per a piano, o que Johann Christian Bach -el fill petit de Johann Sebastian- va utilitzar l'himne anglès (God save the King) per "variar-lo", com Beethoven, que també ho va fer; o que Claude Benigne Balbastre va compondre unes variacions sobre La Marsellesa (l'himne francès) per a clavicèmbal (Marche des Marselloix et l'air ça ira)...

Què podem demanar als nois-es quan els posem aquesta forma? Primer, que escoltin -i recordin- el tema. Com sempre. Segon, que s'adonin que "el joc" que ens proposa el compositor no és com en el rondó -una alternança molt fructífera entre una secció invariable i d'altres-, sinó una repetició constant del mateix tema... però amb una bona dosi d'imaginació cada vegada -què us pensàveu!-. I tercer, que cada cop que s'acaba una variació tinguin a bé preguntar-se: què farà ara? Serà capaç de tornar-nos a sorprendre? Seguim-lo, però, sobretot, gaudim-ne:

0' 00"      A    A (16")    B (32")    C (50")    C (1'08")    Tema  
 1' 28"      A1   A1 (1' 43") B1 (1' 58") C1 (2' 13") C1 (2' 29") 1<sup>a</sup> VAR.  
  
 2' 48"      A2   A2 (3' 04") B2 (3'18") C2 (3' 35") C2 (3' 52") 2<sup>a</sup> VAR.  
 4' 12"      A3   A3 (4' 28") B2 (4' 44") C3 (5' 00") C3 (5' 17") 3<sup>a</sup> VAR.  
 5' 36"      A4   A'4 (5' 54") B4 (6' 11") C4 (6' 29") C4 (6' 48") 4<sup>a</sup> VAR.  
 7' 04"      Coda

I podríem continuar amb un excel·lent baix obstinat de Purcell, per arrodonir els nostres coneixements en l'art de la variació -no cal dir que aquest cop l'obstinat té més notes que el de l'anterior scherzo, del mateix autor-:

Disc 6, Moviment 3. Fantasia a 4 "Chacony" de H.Purcell  
Rameau -Suite de "Castor et Pollux- i Purcell/Orchestra of the XVIIIth  
Century F.Brüggen/Philips 426 7141



Com sempre, l'obstinat es repeteix moltes vegades. De fet, els músics que el toquen cobren menys que els altres, perquè han d'estudiar molt poc... És broma, eh? Podeu utilitzar les pissarres magnètiques per anar seguint els obstinats i escriure les alteracions si us convé. L'obstinat dura uns 15 segons cada vegada.

Hi ha molts més obstinats als discos proposats. Si en teniu ganes, escolteu: Fantasia a 4 Three parts on a ground de H.Purcell (Disc 6 Moviment 2) Amor Potest (Disc 1 Moviment 4)...

## SCHERZO

A la propera peça Mozart ens diu, durant la primera dansa (AA BB), que ell és un bon jan, que no li agrada la gresca i que no passa res. Aquesta dansa és com les altres i vol que ens ho creiem. Ja ens ha donat l'expectativa. Un mestre del cinema com Hitchcock fa que a les seves pel·lícules hi veiem una colla de culpables, fins que ell decideix qui ho és de veritat.... Quan comença la segona dansa o trio (CC DD) hem de dir, ah, murri! Amb el canvi d'instrumentació ja som dalt d'un trineu (el seu pare Leopold també té un cèlebre passeig en trineu...). És important que els nois ho descobreixin per ells mateixos. No els expliquem prèviament el que passarà. El contrast és un aspecte bàsic de la música occidental: contrast de temes, de "tempi" (plural en italià de "tempo"), d'instrumentació, etc.

## Espressivo

Però aquesta vegada, a més de l'enginy, hi ha una altra cosa: un increment de l'expressivitat que es produeix pel pas de l'harmonia a la subdominant, és a dir, del to de Do al de Fa. Molt sovint, en el període clàssic, ens trobem amb aquest recurs harmònic. A més, la melodia passa d'un *energico* a un *dolce cantabile*, la instrumentació canvia...

Per cert, la percussió inclosa és d'afinació determinada o indeterminada?

Disc 15, Moviment 25. Danses Alemanyes K 605 de W.A.Mozart  
Posem la darrera.  
Mozart/Danses Alemanyes/Capella Istropolitana/Naxos 8.550412

0' 00"     A  
0' 10"     A  
0' 21"     B  
0' 31"     B

0' 42"     C  
0' 54"     C  
1' 07"     D  
1' 18"     D

1' 31"     A  
1' 41"     A  
1' 51"     B  
2' 01"     B

2'11"     i si voleu, continua...

Hi ha un munt d'altres danses amb el seu trio corresponent ben contrastat al mateix disc. Algunes amb instruments que no us espereu pas...

#### AUDICIÓ 7

El Cànon

La Dansa II

El Quòdlibet

La Textura

Ara que hem arribat aquí, ens podríem fer un petit resum. Fem un petit quadre de tot això, amb el benentès que hi afegim algunes formes que, o no sortiran, o només sortiran de passada en algun dels itineraris.



Per poder gaudir i enriquir-nos amb qualsevol art, cal poder connectar les diverses parts amb el tot. En música, del tot en diem FORMA i de les parts MELODIA, RITME, TIMBRE...

#### Formes amb seccions

Repeticions exactes Si quelcom es repeteix (A), torna a presentar-se exactament igual		
	Rondó	A B A C A
	Forma binària	A A B B (Dansa)
	Forma ternària	A B A
	Virelai	A b a A b a A
	Bar	a a b
Repeticions similars Si quelcom es repeteix (A), se'ns presenta de manera similar		
	Forma-Ritornello	A B A' A C A'' D A
Repeticions per variació S'introdueixen modificacions a cada repetició		
	Tema amb variacions	Tema A A B B 1 <sup>a</sup> var. A1 A1 B1 B1
	Obstinat	
Repetició per desenvolupament El material que es repeteix es desenvolupa a partir dels motius i temes de l'exposició		
	Forma-Sonata	

#### Formes contrapuntístiques

Repeticions per imitació		
	Cànon	
	Fuga	
Combinació contrapuntística de dues o més línies diferents		
	Quòdlibet	

Hem dit que una de les maneres de poder seguir el fil de la música, era adonant-nos de les repeticions, i n'hem vist de dos tipus, aquelles que són iguals, per exemple A A i les que tenen alguna variació, o sigui A A1. Doncs bé, el cànon implica -com tots sabem- un altre tipus de repetició del qual encara no hem parlat; consisteix en què, mentre una veu va fent, l'altra la imita una mica més tard. Això crea un teixit molt especial, format per dues veus -o més- que fan el mateix, separades per un temps prudencial.

Si els nois-es aprenen a distingir aquests diferents processos de composició i comunicació, tindran assentades les bases per entrar al llenguatge musical, des d'ell mateix, sense crosses. Cada concert pot representar un pas més, a partir d'aleshores. En el quadre anterior hi ha inclosa una bona part de la música; això vol dir que allò que es trobaran sovint, quan escoltin, és, o bé una d'aquestes formes, o bé una combinació entre elles -ja hem parlat, també, d'un rondó "empeltat" de tema amb variacions (per exemple al scherzo dedicat a Haydn de l'audició 4), on el compositor juga a modificar-nos la A cada cop que es presenta. Per què no? És un plaer seguir el joc... amb totes les entremaliadures inesperades que ens hi inclou Haydn-

I com que l'acabem d'esmentar, comencem el cànon amb ell de guia:

**Disc 12, Moviment 7. Minuetto del Quartet Op.76 n"2 de Haydn  
Haydn/ Quartets de corda Op.76/Sony 53522**

Com ja haureu endevinat és un cànon. Fora molt fructífer de cantar-ne alguns abans. Feu que el notin. Molt sovint, en preguntar, després d'un concert on han tocat aquest quartet: -Què t'ha semblat el cànon? Magnífic, oi?, els nois-es, que havien estudiat solfeig -i fins i tot formes al conservatori- contestaven -quin cànon?, tot badallant. Si, a més, havien interpretat l'Op. 76 no. 3 ("Emperador") -vegeu audició 6-, es podia continuar preguntant: -I el Tema amb variacions? Difícilment la seva sensibilitat va poder actuar gaire en un concert en el qual s'havien perdut. Aleshores, és clar: -La música clàssica és avorrida!

Però, a més d'un cànon, és una dansa. Més difícil que les anteriors perquè les "A" i les "B" són més llargues. Seguim-la.

A (0") A (11") B (22") B (48") final a 1'14". Tot el minuet és un cànon de dalt a baix. Potser podríem continuar i escoltar el trio que ve just després: C (1' 14") C (1' 27") D (1' 41") D (2' 09") en què òbviament el cànon no segueix. És la segona dansa contrastada de la qual havíem parlat. I què falta per acabar?: el da capo que ens torna el cànon, però aquest cop sense repeticions: A (2' 38") B (2' 49").

Funciona, oi? El contrast entre el minuet i el trio en aquest cas no és d'instrumentació, com a la Dansa Alemanya de Mozart (Scherzo Audició 6) sinó de textura. El minuet té una textura polifònica (dues veus iguals en importància que fan contrapunt) i el trio, homofònica (una veu amb un acompanyament).

Però els canons que més coneixem són vocals. Escoltem-ne un:

Disc 2, Moviment 1. O Virgo Splendens del Llibre Vermell de Montserrat  
Llibre Vermell de Montserrat/Hespèrion XX/J.Savall/Virgin 561174

Fixeu-vos que els intèrprets el comencen a una veu i després (2' 4") es parteixen.

En el disc del Llibre Vermell de Montserrat abans citat, n'hi teniu diversos exemples: Laudemus Virginem, Splendens Ceptigera.

Telemann té moltes peces amb aquesta forma. Són justament cèlebres les Sonates a canón (dues flautes). N'hi ha una col·lecció, i potser alguns dels vostres alumnes toquen prou bé la flauta de bec com per oferir-vos-en un moviment en directe -això no tindria preu! O potser vosaltres ho podeu fer amb l'ajut d'un gravador: es toca i s'enregistra i, després, es forma un duet amb el gravador... acostuma a anar molt bé!

El canón és la imitació més estricta possible. Però la forma imitativa per excel·lència és la fuga. Si els ensenyem la imitació amb el canón - perquè és molt clara-, estarem treballant perquè vagin reconeixent aquest recurs fonamental en totes les seves possibilitats.

Amb les imitacions, en general, cal demanar als nois-es que, mentre segueixen una de les veus, esperin ja l'altra que l'ha d'imitar i, a més, que gaudeixin del conjunt que es crea. Aquest és l'apartat que pot requerir més atenció per part de tots. Els compositors el fan servir, habitualment, en les seves obres més profundes, o en alguns dels moments especialment intensos de cada una de les seves creacions.

A vegades, però, les veus superposades no són una imitació de l'altra, sinó diferents. De fet, com més diferents, millor en aquest cas:

Disc 1, Moviment 11. La Mesnie fauveline  
Música de la Era Gòtica/David Munrow/Archiv 415292

Aquest és un quòdlibet medieval -fem servir una designació renaixentista per a una peça medieval, però és per no embolicar més la troca amb noms i més noms-. Ho tornarem a fer. (Vegeu Les millors anècdotes).

Beethoven, a la Setena Simfonia (vegeu audició 5), també ens ensenya el seu art en el contrapunt. A la segona variació, hi introdueix un tema independent que "lliga" contrapuntísticament amb l'obstinat. L'obstinat llavors és un quòdlibet de dues melodies!

## SCHERZO espressivo

Ja a l'audició anterior hem trobat aquest requadre, al costat del de Scherzo. Efectivament, la segona dansa, a més de la picardia de la instrumentació (d'aquí la consideració de scherzo), conté una ampliació de l'expressivitat. Les bromes són un mitjà excel·lent per preparar aquestes ampliacions inesperades de l'expressivitat en les quals el compositor ens canvia les expectatives, com en un acudit, però per multiplicar-les per cent o per mil. Mai ens donaran menys del que esperàvem.

Ara, anem a veure'n una que no és, de cap manera, una broma:

Disc 17, Moviment 4. Andante de l'Octet de Schubert  
Schubert/Octet D.803/Music from Aston Magna/Harmonia Mundi  
907049

0' 00"      A      Podeu ajudar els nois-es tot marcant amb el dit que als 4" i als 13" la melodia va cap avall. Hi ha un final suspensiu als 9" i conclusiu als 19".

0' 20"      A'      S'hi incorpora el clarinet, per això posem A'. Podeu ajudar els nois-es tot marcant amb el dit que als 23" i als 32" la melodia va cap avall. Hi ha un final suspensiu als 28" i conclusiu als 38", igual que a la primera "A".

Convindria que, abans de continuar endavant, ens asseguréssim que recorden bé els trets més característics d'aquesta secció "A", especialment quan la melodia baixa en els punts esmentats. Més endavant en tindran prou amb les dues vegades que el compositor ens ofereix aquest tema... Quan creiem que ja ho han assimilat, podem tornar-ho a repetir, després de fer alguna altra cosa, és clar. Només quan esteu ben segurs que recorden i, per tant, que poden generar expectatives, podríem continuar. Si capten el flash de la intuïció (Bergson) del que és una petita ampliació de l'expressivitat, haurem fet molt de camí. Però estem parlant de coses molt subtils i delicades que no es poden explicar si no se senten...

0' 39"      B      Arriba "B", però als 48" sembla que torna a venir la "A" que coneixem prou bé. Ens disposem a marcar amb el dit que la melodia va cap avall als 52" i... ai, ai... Però què fa ara?

0' 58"      B      Repeteix el procés amb l'ampliació de l'expressivitat a 1'

12". Alguns ulls es tanquen a poc a poc, altres inspiren profundament...  
S'acaba a 1' 17".

I això només és el tema d'unes esplèndides variacions de Schubert. Ara ja podem esperar: què farà? I quan torna la "A" no ens defraudarà pas... Pensem que la disfressa del tema pot ser més o menys completa... A vegades les disfresses tapen la cara i no podem reconèixer el personatge...

Seguim-lo:

0' 00"	A	A (20")	B (39")	B (58")	Tema
1' 18"	A1	A1 (1' 37")	B1 (1' 58")	B1 (2' 19")	1 <sup>a</sup> VARIACIÓ
2' 40"	A2	A2 (2' 58")	B2 (3' 15")	B2 (3' 32")	2 <sup>a</sup> VARIACIÓ
3' 51"	A3	A3 (4' 14")	B2 (4' 36")	B3 (4' 58")	3 <sup>a</sup> VARIACIÓ
5' 24"	A4	A4 (5' 45")	B4 (6' 07")	C4 (6' 30")	4 <sup>a</sup> VARIACIÓ
etc.					

## SCHERZO

En un itinerari de bromes, no hi podria faltar la que probablement és la més cèlebre de totes:

Disc 11, Moviment 6. Andante de la Simfonia 94 "La sorpresa" de J. Haydn  
Haydn/London Symphonies 93,94,95/La Petite Bande/Deutsche Harmonia Mundi 05472 77275

0' 00" Comença un tema molt fluix.  
0' 19" Es repeteix, encara més fluix. Cal afinar l'oïda...  
0' 36" Sorpresa! Si teniu un bon equip de so, només cal que poseu volum real d'orquestra.

Coda

Una bona part dels afeccionats només poden arribar a seguir la música quan ja l'han escoltada moltes vegades. Però llavors, la memòria, que els ajuda a saber on són, també els juga una mala passada: els impedeix de gaudir del tercer punt esmentat anteriorment: no hi poden haver sorpreses! És com si anéssim a veure una nova gran pel·lícula i tinguéssim un pesat a la cua del cinema que ens expliqués "el final".

Són cèlebres les històries de profans que diuen, avergonyits, a un expert, que no han sentit mai una de les obres cabdals de la història de la música (la que sigui, per exemple La Consagració de la Primavera de Stravinsky). -Quina sort que tens!, els diu l'entès. -No saps el que donaria per tornar a tenir la impressió de la primera vegada!

I això no vol pas dir que els grans melòmans no puguin gaudir de les audicions segona, tercera, quarta, vint-i-cinquena...

En música, com en qualsevol art, només podrà gaudir i enriquir-se de debò, aquell que sigui capaç de connectar les parts amb el tot. Quines són les parts en la música? Doncs la melodia, el ritme, la instrumentació, l'harmonia, la textura etc. I el tot? La paraula que ens hem donat per parlar del tot en música és: Forma (allò que ho engloba tot). Els millors compositors de totes les èpoques utilitzen i fan seves formes ja conegudes, se les salten, n'inventen de noves, o les combinen entre elles...

Per tant, tot això de les lletres és un ajut. Més endavant ens podrem oblidar de l'abecedari. No intentem que l'art s'acobli fil per randa a esquemes preestablerts. De fet, per començar, hem escollit les peces que més clarament segueixen un esquema, però només com a mitjà per poder entrar en un camp apassionant per la seva diversitat.

I cada cop som més a prop.

## 2/ Les Millors Anècdotes per a una Història de la Música

Bastir una història de la música a grans trets per a nens-es o nois-es no és fàcil. És més ardu que fer-ne una de gruixuda. S'ha d'escollir quines són les idees més importants i quines són les nocions que poden ser compreses per la quitxalla; per tant, sempre hi haurà mancances que caldrà anar cobrint de mica en mica, a mesura que la seva capacitat conceptual vagi desenvolupant-se.

Posem un exemple: durant el Classicisme, l'època de Mozart i Haydn, es va "inventar" la Forma-Sonata, el paral·lel musical del Plantejament, Nus i Desenllaç literari. Si no han treballat ja aquesta qüestió (cap als 12 anys), és millor deixar-la de banda. Ja vagarà. En canvi, es pot parlar de la invenció (aquesta paraula sempre entre cometes) del crescendo espectacular, és a dir l'augment gradual i contundent del volum sonor, i les seves conseqüències.

Convé no haver de matisar gaire; per tant, cal que les coses puguin explicar-se de forma clara i precisa en poques paraules...i amb música. És imprescindible posar exemples musicals que puguin ser seguits per tothom "a la primera" (vegeu Sons en el temps), perquè si no l'alumne deduirà ràpidament:

-el mestre, Déu n'hi do, és prou trempat... aquest tal Bach, un pesat...! I aquest no és pas el nostre objectiu.

Aquí teniu una breu història incompleta, especialment en els apartats més pròxims i coneguts. És només una mostra. Utilitzeu-la, feu-ne una altra, completeu-la, canvieu-la, busqueu exemples musicals, divertiu-vos...

### Anecdotalari

Per cert, aquí hi trobareu anècdotes que us permetran recordar la història sense haver de prendre apunts... i frases escrites pensant en els vostres alumnes.

#### L'Edat Mitjana (fins al segle XIV)

La música occidental, és a dir, la nostra, es distingeix de les altres d'arreu del món per un tret molt característic: la importància de la polifonia. De moment, agafarem aquesta paraula en el seu sentit bàsic: diverses veus que sonen simultàniament.

El punt de partida va ser el cant pla, el cant cristià a una sola veu, que podia ser interpretat per una persona o per un cor. Hi havia 4 varietats fonamentals: la ibèrica, la gàl·lica, l'ambrosiana (la de l'església de Milà) i la romana (cant gregorià).

Disc 2, Moviment 1. O Virgo Splendens del Llibre Vermell de Montserrat (recopilació del segle XIV)  
Llibre Vermell de Montserrat/Hespèrion XX/J.Savall/Virgin 561174

Els intèrprets comencen un cant pla a una veu i després (2' 04") es parteixen i fan un cànon. El procés que ens va portar a la polifonia va sorgir de l'intent d'anar més lluny, de "millorar", de fer més expressiu el cant pla (el cant gregorià, si voleu). Aquí teniu una bona oportunitat d'explicar-ho.

### Anecdotalari

Ja durant el Renaixement hi va haver obres que arribaven a les 40 veus diferents! Per exemple Spem in Alium de Thomas Tallis. Això vol dir que, si hi ha 40 cantants, cada un canta una cosa diferent de l'altre. Pobre director!

Podeu trobar la partitura a Oxford University Press i el disc a Gimell Records.

Com va començar tot això? Sabem per uns textos del segle IX (Musica enchiriadis i Scholia enchiriadis) que en aquesta època ja es feien veus paral·leles. Quan canta un nen o noia al costat d'un noi que hagi canviat la veu, es produeixen 2 parts separades per una octava. Es pot aconseguir el mateix amb una separació de quinta o quarta; només cal cantar la mateixa cançó amb un grup que comenci en un do i l'altre en un sol. Aquest va ser un dels sistemes emprats per iniciar un procés inaudit.

Un altre va ser el típic dels sacs de gemecs i violes de roda: el bordó, és a dir, una part fa sempre la mateixa nota greu i una altra fa la cantarella.

Podríem situar encara un tercer sistema que seria la imitació de la veu precedent. El cànon anterior en seria un bon exemple.

Si us fixeu en les següents audicions, el començament d'un cant pla preexistent, viderunt omnes serveix de pedal "canviat" i per tant de suport a una veu o a tres més. Noteu que la part greu va fent vi----de----runt allargant molt les notes per permetre una segona veu -o tres veus més- a sobre. Aquí tenim una mostra de com la conjunció dels processos simples anteriorment descrits, va donar obres d'art ja al segle XII, a l'Església de Notre-Dame de París i a altres llocs (entre els quals, Santiago de Compostela).

Disc 1, Moviment 1,2. Viderunt omnes de Leonin i Perotin  
Música de l'Època Gòtica/David Munrow/Archiv 415292



## Anecdotalari

Viderunt Omnes de Perotin (cap a 1198) és la peça a 4 veus més antiga de la història de la música... mentre no se'n desenterra alguna de més primitiva.

La part de baix (sovint un cant pla) que "sostenia" les altres veus era el tenor (el que "té", el que dona suport). La paraula "tenor" encara no tenia el significat de veu aguda masculina.

Quan s'afegien "mots" a les línies melòdiques inventades a sobre del cant pla, teníem el motet, una de les paraules més importants per a la polifonia, des de mitjan segle XIII fins al Barroc. Escoltem-ne un:

Disc 1, Moviment 3. Alle psallite cum luya  
Música de l'Època Gòtica/David Munrow/Archiv 415292

Noteu la imitació que es produeix entre les dues veus de dalt, una antiga forma de cànon per canvi de veus.

L'altra addició important al cant pla va ser el trop. L'impuls per fer això era el mateix que l'impuls per fer polifonia: la humanitat ha tingut sempre el desig d'innovar a partir del llegat que li havia deixat la generació anterior.

Els trops eren afegits de text, de música o de música i text a un cant pla pre-existent. Fixeu-vos que sempre sortim del mateix lloc: el cant pla. Els trops varen ser molt importants durant l'edat mitjana. En el motet anterior hi havia un trop col·locat enmig de la paraula Alleluya.

Lletres:

Tenor: Alleluya

Primera i segona veu:

Alle, psallite cum luya	Al·le, canteu luia
Alle, concrepando psallite cum luya,	Al·le, canteu clamorosament luia,
Alle, corde voto Deo psallite cum luya	Al·le, amb un cor ple de devoció, canteu al Senyor luia

## Anecdotalari

-Com heu vist en aquesta tira de Mafalda, la Susanita afegeix un "trop" a allò que li han dit prèviament. És broma, eh? No us oblideu d'un llibre que hauria de ser a totes les biblioteques "serioses":  
 Todo Mafalda de Quino. Ed. Lumen



-Notker Balbulus (és a dir, Notker el quec), un monjo de Sankt Gallen (a l'Europa central) que va morir el 912, va dir-nos que els melismes, o diverses notes que se succeïen en una sola síl·laba, eren molt difícils de recordar per a "la seva petita i fugissera memòria".

Imagineu-vos la peça anterior i seguiu amb la lletra "e" de l'al·leluia durant tot el trop i tindreu un melisma. Certament, és més difícil de recordar. Qualsevol director de coral us dirà que és més complicat d'ensenyar una melodia amb boca closa que si hi ha un text. Per això, ens diu Notker, va inventar-se tota una colla de esplèndids trops...

L'explicació de Notker sembla perseguir, de tota manera, que el deixessin seguir fent trops -i per tant, modificant antics cants plans, cosa no sempre ben vista-, amb una bona excusa...

Coneixem els noms de pocs compositors d'aquesta època. Moltes peces són anònimes. Una de les raons de tantes obres d'autor desconegut és la composició additiva. Un motet a tres parts (els més habituals a l'edat mitjana) podia estar format per un cant pla compost un segle abans que s'hi afegís una segona veu. De fet, era un procés similar al que es donava en la construcció de les catedrals gòtiques. Per aquesta manera d'entendre l'obra, els motets podien arribar a tenir textos diferents a cada una de les parts.

El següent procedeix del Roman de Fauvel, una narració literària de començaments del segle XIV, que conté peces a una sola veu i motets.

Disc 1, Moviment 11. La Mesnie fauveline  
 Música de la Era Gòtica/David Munrow/Archiv 415292

Tenor

Jo tinc molt despit, Fortuna,  
contra Fauvel [un cavall], que ha tingut la gosadia  
de demanar-me com a esposa...

Primera veu

La host de Fauvel  
es decanta per les entremaliadures  
sense recança...

Segona veu

Darrerament he fet  
una amiga a la qual vull mostrar  
les meves intencions...

La música de les diverses veus és tan diferent com la lletra (vegeu  
Sons en el temps, audició 7).

### **Anecdotalari**

Hi ha motets amb una veu en un idioma parlant d'un tema i una  
altra en un altre idioma parlant d'un altre tema que no hi té res a veure.  
En el cas anterior totes tres veus es referien al mateix argument,  
almenys...

Una de les formes més importants de l'Edat Mitjana va ser el Virelai.  
Es va utilitzar sovint en la música profana (trobadors...) i també la va  
utilitzar el músic més celebrat de l'època: Guillaume de Machaut [(cap a  
1300-1377 -vegeu disc 1/Música de l'Època Gòtica/David Munrow/Archiv  
415292)].

Escoltem un virelai del nostre Llibre Vermell de Montserrat (segle  
XIV).

**Disc 2, Moviment 7. Cuncti simus concanentes del Llibre Vermell de  
Montserrat  
Llibre Vermell de Montserrat/Hespèrion XX/J.Savall/Virgin 561174**

(per seguir la peça, vegeu audició 4 de Sons en el temps).

El Renaixement (segles XV i XVI)

Durant el Renaixement s'acaba la música additiva. També en l'arquitectura, gràcies (entre altres coses) a l'invent de la perspectiva, un sol creador pot imaginar i dirigir tot el procés. Per tant, coneixem molts més noms d'artistes. Els compositors ja escriuen l'obra sencera, normalment a 4 veus (soprano, contralt, tenor i baix). La paraula "tenor" comença a tenir el significat de veu aguda masculina. S'inicia el repertori de les corals, tal i com les coneixem ara. Els instruments es construeixen per famílies, imitant les veus (flautes de bec soprano, contralt, tenor i baixa). Els compositors rarament especifiquen quins instruments volen per a les diverses parts d'una obra, la llibertat d'interpretació és total, segons disponibilitats, que no eren gaires...

### Anecdotalari

Un títol com: "Peces per ser cantades, o tocades amb les violes, o amb les flautes... o com més us agradi" no seria pas estrany en aquesta època.

El compositor més important del primer Renaixement va ser Josquin Desprez (cap a 1440-1521). Escoltem una obra a 4 veus prou divertida: "El Grill".

Disc 3, Moviment 22. El grillo de Josquin Desprez  
J.Desprez/Adieu, mes amours. Chansons/Ensemble Clement  
Janequin/Harmonia Mundi 901279

(per seguir la peça, vegeu audició 4 de Sons en el temps).

### Anecdotalari

"I, ara fa poc, en cantar-se un cert motet en presència de la Senyora Duquessa, no va agradar a ningú ni va ser pres en consideració fins que es va saber que era de Josquin de Pris [Josquin Desprez]. Però, ¿quin altre exemple voleu de la força de l'opinió que el que us va passar a vós mateix no fa pas gaire? ¿No us recordeu que, bevent un mateix vi, a voltes dèieu que era molt especial i a voltes que no valia res, per tal com us havien fet creure que eren dos vins diferents, l'un de la Ribera de Gènova i l'altre d'aquesta terra? Fins i tot després de ser descobert l'engany, no el volíeu reconèixer de cap manera (...) El Cortesà, doncs, haurà de tenir molta cura a donar bona opinió de si mateix..."  
Baldassare Castiglione (Libro del Cortegiano, 1528)

Sembla que no ens hem pas inventat el hit parade ni la moda...

I, al mateix llibre (per a quan parreu del trombó):

"I, quan un dels seus companys li va demanar quina música li havia agradat més d'entre totes les que va poder sentir allà [a Venècia], ell va respondre: -Totes eren boniques, però en destacaria un músic que bufava una estranya trompeta que arribava a introduir-se dins la gola dos pams ben bons, llavors la treia i la hi tornava a posar de nou; segur que mai no heu vist un prodigi semblant. Tots es van posar a riure en adonar-se que la seva cànvida imaginació havia suposat que l'interpret es ficava a la gola la part del sacabutx [antecessor del trombó] que corre per dins del tub més ample."

Per cert, qui deia que llegir grans llibres és avorrit?

I, ja que parlem d'Itàlia, caldria situar allà el músic més important de finals del Renaixement: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/6-1594).

Disc 4, Moviment 1. Missa Papae Marcelli de Palestrina  
Palestrina i Allegri/Choir of Westminster Abbey/Simon Preston/Archiv  
415517

#### Anecdota

Aquest gran autor fou, segons una llegenda que va començar a la seva mort, el salvador de la música d'església. Efectivament, la bellesa de la Missa, de la qual hem escoltat un fragment, va fer que es pogués continuar fent música en la qual el text no quedava prou clar. Aquest havia estat un dels arguments per a la Reforma Protestant, assumit en part per la Contrareforma: fer que la "lletra" fos clarament intel·ligible. Si no ho era, fora! Però qui podia prescindir de la Missa del Papa Marcel?

El Barroc (segles XVII i primera meitat del XVIII)

El Barroc, com moltes altres coses, va ser un invent italià. La conquesta fonamental d'aquesta època va ser l'òpera. Però això no va pas agradar a tothom.

#### Anecdota

"Si voleu saber què és una òpera, us diré que és una obra estrambòtica construïda a base de poesia i música, en la qual el poeta i el músic, destorbant-se mútuament, fan un mal treball a costa de grans esforços... "

Charles de Saint-Évremond (1616-1703)

A més de la frase anterior, n'hi va haver més contra l'òpera. La que segueix és d'Alfieri (contemporani de Mozart!):

"Acostumats com estan els italians a fastiguejar-se en els teatres sense gaudir del teatre, han descobert en l'òpera una empalagosa recreació per a les seves orelles que, a poc a poc, els ha convertit en incapaços per exercir, en aquests anomenats teatres, qualsevol de les facultats intel·lectuals imprescindibles per sentir, assaborir, jutjar o entendre l'autèntica tragèdia. D'aquesta manera, essent ara la platea italiana tot orelles i gens de cervell, aquests orelluts jutges no fan sinó promoure escriptors i actors cada cop més orelluts."

Durant el Barroc, el violí, recentment inventat a partir de les violes "da braccio" (instruments de corda que es tocaven al "braç") va passar a ser l'element bàsic per formar l'orquestra de corda, una altra creació d'aquest període. L'orquestra estava formada per violins primers (4, per exemple), violins segons (4 més), violes (2), violoncels (2) i contrabaix. Tant les violes com els violoncels pertanyien a la família dels violins. El contrabaix podia venir de la família dels violins o de la de les violes da gamba (instruments de corda que es tocaven recolzant-los entre les cames -"gambe" en italià-). Alguns dels millors constructors de violins de totes les èpoques (Stradivari, Amati...) pertanyen al Barroc.

### Anecdotalari

Durant aquesta època, els compositors acostumen a decidir ja a quins instruments encarreguen les diverses parts d'una obra, tot i que amb una certa flexibilitat, no fos cas que es deixés de vendre alguna partitura... Fixeu-vos, si no, en aquesta frase:

"Per manca de tromba si puo suonare con un violino" (si no teniu trompeta es pot tocar amb un violí). No és que s'assemblin gaire, oi?

Monteverdi, Albinoni, Vivaldi, Corelli... (vegeu disc5/ Vivaldi, Concerts per a Oboè/Douglas Boyd/The Chamber Orchestra of Europe/Deutsche Grammophon 435873) van ser alguns dels grans autors italians del Barroc. Els tres primers van escriure òperes.

A França, l'estil era totalment diferent i, en general, més sofisticat. Els autors principals van ser Lully, Rameau, Couperin... (vegeu disc 7/Tous les matins du monde/Jordi Savall/Auvidis Travelling 4640).

Per seguir una obra de Marin Marais, un altre gran compositor francès, vegeu l'audició 5 de Sons en el temps.

A Anglaterra, l'autor fonamental va ser Henry Purcell i, per adopció, G.F.Händel. Vegeu l'audició 5 de Sons en el temps.

Alemanya va patir la Guerra dels 30 Anys a principis del segle XVII. Després de la devastació, va començar un procés que seria molt més fructífer que el barallar-se, gràcies als aprenentatges de l'art italià i francès.

Disc 8, Moviment 6. Harlequinade, de Wassermusik de G.Ph.Telemann.  
G.Ph.Telemann/Wassermusik/Musica Antiqua Köln/R. Goebel Archiv  
413 788

Per seguir aquest moviment, vegeu Audició 1 de Sons en el temps.

### Anecdotalari

Telemann, l'autor de la peça anterior, va ser el compositor més cèlebre de l'Alemanya del seu temps. Si tenim en compte que J.S.Bach va ser contemporani seu, el mèrit és gran. Com s'ho va fer? Vegem un exemple de la seva picardia. L'any 1728 va editar els primers "fascicles" de la història de la música. I com que els havia de vendre -ell era el responsable de tot, fins i tot de gravar les planxes-, va posar els primers moviments de diverses peces en el primer fascicle, com aquell qui diu, només els primers capítols d'una novel·la. Qui s'enlluernés amb els principis de les obres, havia de comprar el següent fascicle -al cap de dues setmanes- per trobar els segons moviments. I en aquest fascicle començava una altra cosa fantàstica, que, és clar, continuava al següent... Gràcies al "marketing" (que tampoc ens l'hem inventat nosaltres, com hi ha món!), ara tenim una col·lecció de música esplèndida (25 fascicles) que es diu "Der Getreue Music-Meister" ("El mestre de música fidel"; i tan fidel, cada quinze dies sens falta...). Espavilat, oi?

Disc 10, Moviment 2. Rondeau de la Suite II de J.S.Bach  
J.S.Bach/Les Quatre Ouvertures o Suites pour orchestre/Le Concert des Nations i La Capella Reial de Catalunya/J.Savall/Astrée-Auvidis E 8727

Per seguir aquest moviment, vegeu Audició 1 de Sons en el temps.

Notareu que és una peça esplèndida, però més difícil de seguir que el brillant rondó de Telemann. J.S.Bach és la culminació expressiva del Barroc, però Telemann tenia un do especial per a la comunicació i per a la innovació.

### Anecdotalari

A Leipzig, l'any 1722, es va fer una espècie de concurs-oposició (fins i tot això és vell, de fet, ja ho era a l'època esmentada...). S'hi van presentar Bach, Telemann i Graupner. Qui va guanyar? Avui dia diríem que Bach... Doncs no, va ser Telemann. I ho va aprofitar, només faltaria! Ell treballava a Hamburg i els consellers de la ciutat no el deixaven compondre per a l'òpera. -Ja en tenia prou dirigint musicalment les 5 grans esglésies i component 2 cantates per a cada diumenge... Però ell volia escriure òpera i, quan li van comunicar que tenia lloc a Leipzig, va dir als consellers d'Hamburg: -si no em deixeu fer òperes me'n vaig a Leipzig... I va escriure òperes. I tant!

El segon candidat escollit tampoc va ser Bach. Va ser Graupner. Però es va quedar a Darmstadt. Finalment, com que els dos bons no podien, li van donar el lloc al tercer... Què hi farem... Ah! tot això és veritat. Sembla mentida.

El Classicisme (segona meitat del segle XVIII)

### Anecdotalari

-L'any 1756, un senyor va escriure un llibre, va tenir un fill i aneu a saber si va plantar un arbre. El senyor es deia Leopold Mozart, el llibre va ser un dels tractats més importants del Classicisme i de la literatura violinística en general (Gründliche Violinschule), i el fill es va dir Wolfgang Amadeus Mozart. Reno!

-Quan W.A.Mozart tenia 14 anys ja feia de les seves. El Cor Papal cantava per Setmana Santa el Miserere d'Allegri. Ningú no podia treure la partitura de la Capella Sixtina sota pena greu. Sembla que només n'hi havia 3 còpies. Era per a ús estricte del Cor. Doncs bé, Mozart la va treure... Però sense fer cap malifeta, perquè la va escriure de memòria, després d'escoltar-la. Aquesta joventut... Vegeu que no és pas fàcil de fer.

Disc 4, Moviment 8. Miserere de Allegri  
Palestrina i Allegri/Choir of Westminster Abbey/Simon Preston/Archiv  
415517

El període Clàssic, el de Mozart i Haydn, va concentrar la seva activitat a Viena. Aquesta ciutat va ser la capital musical del món. Sorgeix aquí el primer gran repertori per a quartet de corda (primer violí, segon, viola i violoncel).

Per escoltar exemples musicals d'aquests autors vegeu Sons en el temps.



## Anecdotalari

Els compositors d'altres contrades que volien arribar lluny, havien de passar per Viena. I això mateix va haver de fer el valencià Vicent Martin i Soler, amb prou fortuna. L'u de maig de 1786, W.A. Mozart va presentar *Le nozze di Figaro* a Viena amb un èxit relatiu. El 17 de novembre del mateix any, V.Martin i Soler va estrenar la seva òpera *Una cosa rara* amb un gran èxit. El mateix Mozart, més endavant va incloure un fragment de *O quanto un sí bel giubilo* de *Una cosa rara* a *Don Giovanni* i va fer cridar Leporello: "Bravi! Cosa Rara!".

En aquesta època va inventar-se el "crescendo" de grans dimensions com a eina expressiva. Hom començava molt fluix i anava augmentant de volum gradualment fins arribar a l'èxtasi. Això va fer un gran efecte. Pensem que en el període Clàssic es consolida l'orquestra de corda i s'hi van incorporant paulatinament els instruments de vent (2 trompes, 2 fagots, 2 oboès, 2 flautes, 2 trompetes, 2 clarinets) i la percussió, els quals tenien intervencions més esporàdiques en el Barroc.

## Anecdotalari

"Es diu que quan Jommelli va fer sentir això a Roma, per primera vegada, [un "crescendo" espectacular, seguit d'un "diminuendo" -és a dir l'efecte contrari-], el públic es va anar aixecant a poc a poc dels seients amb el "crescendo" i no va gosar respirar de nou fins que va arribar el "diminuendo", moment en què es van adonar que estaven totalment desalenats. Jo mateix he pogut comprovar aquest efecte a Mannheim."  
J.F.Reichardt (1774)

Us pensàveu que només passava en els macro-festivals de rock, això?

Disc 14, Moviment 4. Obertura de les Noces de Figaro de W.A.Mozart  
Mozart/Overtures/Tafelmusik/Bruno Weil/Sony 46695

Es tracta d'una estructura com aquesta:

0' 00"	A
0' 55"	B
1' 55"	enllaç (o desenvolupament en la mínima expressió)
2' 10"	A
2' 41"	B'
3' 42"	Coda

De fet, és una "forma-sonata" sense desenvolupament, però, per

ara, podem anar directament a 3' 42" i escoltar només aquesta coda.

En aquesta obertura, quan la peça ja queda "rodona" (A B A B'), Mozart ens diu: -doncs, encara n'hi ha més, i comença el millor "crescendo" -o un dels millors- de la història de la música (ah!, no malgasteu la peça fins que pugueu fer-la sonar en un bon equip amb volum real).

Cap a finals del segle XVII, els instruments de teclat més importants eren l'orgue i el clavicèmbal. El piano no existia. Va ser a començaments del segle XVIII que Bartolomeo Cristofori va presentar un invent una mica esbojarrat -en aquell moment, pràcticament cap compositor important no en va fer cas-. Es deia una cosa semblant a "clavicembalo col' piano e forte". I amb aquest nom, és clar, no es podia anar enlloc. L'hi van posar perquè era un clavicèmbal modificat -avui en diríem "turbo", potser-. Les tecles, en comptes de fer anar ungetes que pinçaven les cordes, com en el clavicèmbal, accionaven petits martellets que les colpejaven. La diferència fonamental no era el "timbre" o tipus de so de l'instrument -tot i que també era diferent-, sinó, que podia tocar fluix ("piano") i fort. Això, pràcticament no era possible d'aconseguir amb el clavicèmbal, perquè independentment de la força que es fes al teclat, les ungetes sempre pinçaven igual.

Ara amb el nou "pianoforte" o "fortepiano" -de seguida li van començar a escurçar el nom-, si es polsava amb més contundència, els martellets picaven més fort i el so era més potent, és clar. Però fins a partir de 1750, amb l'arribada del Classicisme, el nou instrument no es va obrir camí. Quan la dinàmica (la diferència de volum sonor) va aconseguir entrar amb força, el clavicèmbal, la flauta de bec -el millor instrument de vent quant a riquesa d'articulació, però molt limitat en la dinàmica-, la viola da gamba... van anar desapareixent.

El clarinet -un dels instruments de vent menys dotats per a l'articulació i millors en la dinàmica- va seguir un procés similar al del piano. La primera notícia que en tenim és de l'any 1710 -aproximadament com l'invent de Cristofori-. Durant el Barroc va convèncer pocs compositors (Vivaldi, Händel, Telemann...), però durant el Classicisme va entrar amb força en tots els terrenys.

## El Romanticisme (segle XIX)

Durant el Romanticisme, la línia germànica, que havia estat tan important durant el Classicisme vienès, continua. El primer quart del segle XIX va veure la mort de Beethoven (1827), Schubert (1828) i Weber (1826). El segon quart va ser per a Mendelssohn i Schumann. I la segona meitat del segle va veure les figures de Brahms i Wagner, però també l'entrada dels nacionalismes (Dvorak a Txèquia, Grieg a Noruega, el ciutadà del món Liszt a Hongria...). La música més popular va tenir en els

valsos de Strauss una gran volada.

Disc 17, Moviments 9 i 4. La Truita i Andantino amb variacions del Quintet amb piano de Schubert  
Diversos artistes/Sony SK 61964

El lied o cançó amb acompanyament de piano va tenir un paper fonamental al romanticisme. En el cas de La Truita de Schubert, a més va donar lloc a un conegut tema amb variacions del mateix compositor. Seguim-lo:

TEMA	a	0' 00"	a	0' 18"	b	0' 35"
1a variació	a'	1' 05"	a'	1' 20"	b'	1' 36"
2a variació	a"	2' 00"	a"	2' 17"	b"	2' 34"
3a variació (3' 00")						
etc.						

França va tornar a l'escena internacional amb Berlioz i Chopin (polonès i mallorquí-francès d'adopció). I Itàlia va continuar amb l'òpera. Els noms de Rossini i Verdi, entre d'altres, són justament reconeguts.

Per seguir exemples musicals d'aquests autors, vegeu Sons en el temps.

### Anecdolari

Vegem Rossini (atrib.) donant consells a un jove col·lega:

"(Si has de compondre l'obertura d'una òpera) espera fins a la tarda anterior a la nit de l'estrena. Res no va tan bé a la inspiració com la necessitat, ja sigui en la forma d'un copista esperant la teva feina, sigui sota la coacció d'un empresari històric estirant-se els cabells al teu davant. A la meua època, tots els empresaris d'òpera d'Itàlia estaven ben calbs als trenta.

Vaig escriure l'obertura d'Otello en una petita cambra al Palau Barbaja, en la qual el més calb i ferotge d'aquests empresaris m'havia tancat per la força, deixant-me només un plat de macarrons i l'amenaça que no sortiria viu de l'habitació fins que hagués acabat la darrera nota. Vaig escriure l'obertura de la Gazza Ladra el dia de l'estrena, al mateix teatre, on romania tancat a pany i clau pel director, i vigilat per quatre mossos del teatre que tenien instruccions precises d'anar tirant per la finestra, pàgina a pàgina, els meus manuscrits per tal de passar-los als copistes i fer les parts instrumentals. En cas que no tinguessin més fulls per anar tirant, m'hi havien de tirar a mi, per la finestra.

Amb el Barber de Sevilla encara ho vaig fer millor. No vaig compondre cap obertura, simplement en vaig pescar una que estava destinada a una òpera semisèria titulada Elisabetta. El públic va quedar encantat.

L'obertura per al Conte Ory la vaig escriure pescant, amb els peus dins l'aigua i en companyia del Senyor Aguado, que m'estava parlant de les finances espanyoles. La de Guillem Tell va ser feta sota circumstàncies similars, més o menys. I respecte a Mosé, simplement no en vaig escriure cap, d'obertura!"

Gioacchino Rossini

## El Segle XX

El segle XX ha estat un període de grans canvis. Les idees de Newton, que havien explicat el món durant segles, van ser superades per les d'Einstein. Tota una sèrie de pintors (Kandinsky amb l'art abstracte, Picasso amb el cubisme...) van deixar de banda la perspectiva cònica, que havia format part dels quadres des del Renaixement...

És en aquest context que hem de situar els grans autors i les seves troballes abassegadorament innovadores: Schönberg (seguint la línia germànica), Stravinsky (seguint la línia del nacionalisme rus a través de Rimsky i la francesa), Bartok (nacionalista)... En un camp no tan innovador tindriem Puccini (òpera italiana), per exemple, etc. Tots aquests havien tingut uns predecessors molt importants en Debussy, Ravel (línia francesa), Mahler (línia germànica)... i uns successors en L. Berio, G. Ligeti...

Per seguir Debussy, vegeu Acudits musicals cèlebres de totes les èpoques. El disc dedicat a l'Ocell de Foc de Stravinsky té moltes possibilitats a la classe.

**Disc 24, Moviment 6. Hungarian Rock de György Ligeti (nascut el 1923)  
György Ligeti/Wergo 60100-50**

Amb el Cakewalk recomanat a l'itinerari d'acudits, Debussy va començar "la importació" a Europa de la música negro-americana. Després el van seguir Ravel (blues), Stravinsky, Hindemith (ragtime), Martinu (xarleston)... Ligeti va fer un rock magnífic... per a clavicèmbal. És un bon exemple d'obstinat (vegeu Sons en el temps).

### **Anecdota**

-El gran físic Einstein tocava el violí com a aficionat. I va fer una espècie de pacte amb el compositor nacionalista Martinu: -Si tu composes unes peces prou fàcils perquè les pugui tocar amb el meu violí, jo

t'explicaré la teoria de la relativitat d'una manera entenedora.

Les peces existeixen i Einstein les va poder tocar, però Martinu mai va poder entendre la teoria d'Einstein, explicada per un gran científic aficionat a la pedagogia... i al violí.

Les peces són les Five Madrigal Stanzas. Les podeu trobar al disc Hyperion 66133.

-Puccini va escoltar Schönberg. I va dir: Qui pot dir que "Schönberg no serà un punt de partida cap a una fita en un futur llunyà? Però de moment, o no entenc res de res, o estem tan lluny d'una realització artística concreta com Mart ho està de la Terra." Òndia! Si escolteu Puccini (disc 21) veureu que el seu gust -exquisit- no podia pas entrar en la música -extraordinària- de Schönberg. Però nosaltres podem gaudir de totes dues.

### 3/ Acudits musicals cèlebres de totes les èpoques

Nota: Trobareu acudits musicals al final de cada capítol de Sons en el temps, l'itinerari bàsic per aprendre audició. Els que hi ha aquí són ja per fer un pas endavant.

Si desenvolupem el sentit de l'humor musical dels nois-noies, veurem que tindrem alguns rocs a la faixa per a quan necessitem tornar a captar la seva atenció. Però aquesta no és la raó bàsica d'aquest itinerari...

De fet, una de les proves fefaents que coneixem a fons un idioma és quan podem copsar totes les subtiletes del seu sentit de l'humor. Amb el llenguatge musical passa si fa no fa el mateix. Per això hem inclòs, a totes i cada una de les fitxes de Sons en el temps, almenys una de les innombrables bromes amb què ens han obsequiat els grans compositors de totes les èpoques; és l'apartat que anomenem "Scherzo". No cal dir que l'autor més citat en aquest apartat és Joseph Haydn, probablement el músic més murri de tota la història; però no ens faltaran pas els petits acudits de personatges com: Henry Purcell, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johann Strauss, Claude Debussy, Igor Stravinsky... I això que només en farem una petitíssima mostra; per anar fent boca. N'hi ha moltíssims més per descobrir tot sols. Però tampoc és aquesta la qüestió fonamental...

El que realment es pretén és ajudar a desenvolupar la capacitat de saber escoltar música, ja des de la primera audició. Gràcies al sentit de l'humor -un acudit "funciona" la primera vegada- podrem introduir els nois-es en la riquesa del concert com a acte especial i únic. Si els nostres oients adquireixen el gust per la música en directe, per a les noves obres, per a versions personals de peces ja conegudes..., tindran un món ple d'oportunitats per enriquir-se i fruit. I això sí que és important. Som-hi.

En la música ens trobem sovint amb peces amb "bon humor". Però, a vegades, el compositor dóna un pas més: L'humor, l'acudit. Com en qualsevol altre llenguatge, n'hi ha de molts tipus; vegem-ne uns quants:

L'Enginy:

W.A.Mozart, en una de les seves danses alemanyes, ens col·loca dalt d'un trineu, quan res no ho feia suposar (vegeu Scherzo de l'audició 6 de Sons en el temps). En aquesta altra dansa ens situa en un context deliciosament popular, imitant la música per "viola de roda" (a 0' 40"). Fixeu-vos que sempre és després d'haver-nos donat expectatives de "normalitat"...

Disc 15, Moviment 21. Danses Alemanyes K 602 de W.A.Mozart  
Mozart/Danses Alemanyes/Capella Istropolitana/Naxos 8.550412

0' 00"	A	A (0' 10")	B (0' 20")	A (0' 30")	1ª DANSA
0' 40"	C	C (0' 51")	D (1' 02")	D (1' 13")	TRIO
1' 24"	A	A (1' 34")	B (1' 44")	A (1' 54")	1º DANSA

riure's de...:

Sembla que Beethoven a l'Allegretto scherzando de la Vuitena Simfonia va voler riure's de Maelzel, l'inventor del metrònom (aleshores es deia cronòmetre). Fixeu-vos en els instruments de vent que van molt "a temps"... , seguint la marca de M.M.= 88 (és a dir Metrònom Maelzel a la pulsació de 88). El gran musicòleg i pianista William Kinderman ha posat aquesta anècdota al sac de les històries inventades a posteriori. Però, pot continuar sent útil. Per tant, si en teniu cap d'antic, d'aquells que fan tic-tac, porteu-lo...

Disc 16, Moviment 6. Allegretto scherzando de la Vuitena Simfonia de Beethoven  
Beethoven/Orchestre Révolutionnaire et Romantique/Gardiner/Archiv 447063

Tota la vuitena és plena de bon humor i també d'humor, entre d'altres estats d'ànim...

Haydn, al Scherzo de l'audició 1 de Sons en el temps, sembla que es rigui d'aquells elements del públic que tenen pressa per demostrar que són sempre els primers d'aplaudir...

L'Absurd:

La reducció a l'absurd d'algun dels paràmetres musicals és un altre motiu de broma. Quan Banchieri (1568-1634) fa que diversos "animals" improvisin (contrappunto alla mente) les seves veus sobre un baix, estem en una d'aquestes situacions.

Disc 1, Moviment 18. Contrappunto bestiale alla mente del Festino de A.Banchieri  
Banchieri/Concerto Italiano/Opus 111 30-137

A 0' 00"  
B 0' 25" Broma  
A 1' 00"

O quan Rossini fa que el "tempo" vagi quasi més ràpid del que és realment possible pronunciar...

Disc 21/1, Moviment 12. Largo al factotum de Il Barbiere di Siviglia de Rossini  
Pasi3n por la 3pera/Decca 458118

a partir de 4' 20".

I no 3s pas l'3nica vegada que ho fa en aquesta c3ebre 3pera buffa...

Purcell, al Scherzo de l'audici3 5 de Sons en el temps, redueix a l'absurd la figura de l'obstinat amb un obstinat d'una sola nota!

Rossini tamb3 ho fa en els seus Pecats de vellesa. La cantant es passa tota l'obra cantant una sola nota! (Adieux a la Vie!). Podeu trobar-ho al disc Opus 111 30-70.

L'Estirabot:

Al Scherzo de l'audici3 4 de Sons en el temps (simfonia 93 de Haydn), comprovareu el que 3s un estirabot en m3sica: la incongru3ncia del fagot despr3s de tota la divertida preparaci3...

Disc 14, Moviment 2. Obertura de Die Entf3hrung aus dem Serail (El Rapte en el Serrall) de Mozart  
Mozart/Overtures/Tafelmusik/Bruno Weil/Sony 46695

Si poseu el volum del principi prou alt, veureu per qu3 la gent es va espantar de deb3 quan van entrar els instruments de percussió (7")... (vegeu Eines per fer m3sica). 3s f3cil de saber qui coneixia la pe3a i qui no. El qui faci un bot de la cadira no la coneixia, digui el que digui. Ah!, nom3s si teniu un bon equip per poder posar volum real d'orquestra.

Podeu complementar-ho amb la c3ebre Simfonia la Sorpresa de Haydn.



I ara un acudit per a experts consumats:

La Paròdia:

Richard Wagner va escriure el Tristany i Isolda, una òpera meravellosa, ja des de l'inici, amb el motiu que condueix al cèlebre Acord del Tristany. Debussy va decidir de parodiar aquest motiu en un context no del tot adient: un cake-walk (dansa dels negres americans amb ritmes propers al ragtime).

Disc 22 Moviment 21 Golliwogg's Cake-walk de Debussy  
Claude Debussy/Complete Works for Solo Piano/P.Crossley/Sony  
SK53111

La paròdia del començament del Tristany (les quatre primeres notes) apareix a:

1' 16"

1' 24"

1' 37"

etc. Només per a quan hagin sentit el començament de l'òpera diverses vegades.

## Epíleg

La majoria dels que rondem -o sobrepassem- els quaranta hem rebut una formació musical que, malauradament, està explicada en pocs segons: res de res. L'escola no ens va oferir absolutament ni una engruna en aquest camp tan privilegiat per la cultura romàntica europea. Se sobreentenia que la música era exclusivament per als que se la podien pagar com a luxe suplementari. Els que, malgrat tot, teníem oïda i tirada per l'art dels sons podíem optar per fer estudis musicals de conservatori o formar-nos a empentes i rodolons amb una dotzena de discos i quatre llibrots escassos. Però al conservatori, és clar, només hi solien anar els que aspiraven a fer carrera de músics professionals. I els que volíem ser qualsevol altra cosa i, tanmateix, aspiràvem a una aproximació més o menys remota d'instrucció musical, no teníem altre camí que el de la sabata i l'espardenya. Per sort, ja vam ensopegar l'era del disc microsolc de trenta-tres revolucions, que aviat ens va posar a l'abast un gruix considerable de música. Ens vam poder convertir almenys en escoltadors de música, en viciosos del disc i la sala de concerts. Però, així i tot, érem encara uns escoltadors improvisats que havíem pujat com els arbres de la rambla. En el meu cas, haig de confessar que no vaig saber començar a redreçar els meus hàbits d'escoltador musical fins que em vaig topar amb el llibre del compositor nord-americà Aaron Copland Com escoltar la música, que encara avui em sembla una bona font d'inspiració per als escoltadors autodidactes.

No és pas que les generacions més joves ho hagin tingut gaire més bé que nosaltres, però de llavors ençà hi ha hagut uns quants canvis positius: la vida concertística del país s'ha enriquit notablement, el mercat discogràfic s'ha universalitzat i ha multiplicat l'oferta fins a cobrir pràcticament tot el ventall de la història de la música, i, alhora, una certa consciència social de la necessitat d'una formació musical mínima ha permès la creixença d'escoles de música, mètodes d'ensenyament, corals infantils, corals adultes, cicles de conferències musicals, etcètera...

Malauradament, les múltiples reformes de l'ensenyament que s'han succeït al país en els últims trenta anys no han millorat extraordinàriament l'oferta de formació musical de l'ensenyament obligatori. La feina que hi havia per fer era tan enorme que tots els pedaços que s'hi han anat posant, sovint amb la millor bona fe del món, no han pas desembocat en una educació musical ni de bon tros comparable a la d'altres països europeus més afortunats. Calien moltíssims més recursos, que probablement el país no estava preparat per facilitar, i de nou l'educació musical ha acabat quedant en bona part en mans de la bona fe dels mestres, que no reben ni de bon tros tot el que els caldria per poder fer aquesta feina en bones condicions.

És en aquest context que cobra tot el sentit el llibre que teniu a les

mans. En l'híbrida situació actual, en què els programes escolars inclouen, sí, la música, però els recursos per fer efectiva l'educació musical són encara proporcionalment molt limitats, el llibre de Carles Riera ha de ser una ajuda inestimable per als mestres, que hi poden trobar un equivalent escolar al ja clàssic llibre de Copland. A la benvinguda claredat d'exposició de l'autor, experimentat en l'ensenyament musical, s'hi afegeix el gavadal de propostes pràctiques graduades, que estic convençut que per a molts mestres seran una primera solució i, sobretot, un estímul per continuar pel seu compte.

Miquel Desclot

### **Bibliografia**

- La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX d'Enrico Fubini (Alianza Música)
- The Oxford Anthology of Music (llibres i discos)
- History of Instrumentation de Heinz Becker (Arno Volk Verlag Köln)
- The Language of Modern Music de Donald Mitchell (faber & faber)
- Diccionari de la Música de Roland de Candé (Edicions 62)
- The Grove concise dictionary of music editat per Stanley Sadie (Macmillan). I si cal, es pot consultar la New Grove de 20 volums...
- A Dictionary of musical quotations de Ian Crofton & Donald Fraser (Macmillan)
- Cómo escuchar la música de Aaron Copland (Fondo de Cultura Económica)
- Words about Music de John Amis & Michael Rose

© Carles Riera i Pujal