

i **n** **u** *i* **e** **T** **u** *d*



ar **T** **i** **s** **T** **i** **c** **a**

HAUGROQUINA

Floid

cuidará de sus cabellos

**LOCIÓN CAPILAR
PERFUME SEÑORIAL**

Sabe Vd. que un peinado perfecto se obtiene solamente si su cabello está sano?

Sabe Vd. también que para poseer el cabello sano es necesario que la cabeza esté exenta de impurezas y de caspa?

Cuide, pues, su cabello en seguida. Cómo? Empleando regularmente la HAUGROQUINA* FLOID, el más moderno y el más "verdadero" de todos los tónicos para el cabello.

DEJE VD. QUE LA HAUGROQUINA FLOID LE quite LA CASPA ANTES QUE LA CASPA LE quite EL CABELLO.

* Contiene HAUGROL vitaminado, medicamento dermatológico registrado con el n.º 18481 en la Dirección Gral. de Sanidad española, activante de la regeneración y crecimiento del cabello.

Puede Vd. escoger entre cinco tamaños de frascos diferentes



En España: HAUGRON CIENTIFICAL, S. A. - Barcelona

RESTAURACIO DE
METALLS EN GENERAL

BANYS ELECTROLITICS
DE NIQUEL, CROM,
ARAM, PLATA I CADMI

Galvanotècnia QUINTANA

C. Vilabella, s/n.
Telèfon 20 56



Vich

RESTAURACION DE
METALES EN GENERAL

BAÑOS ELECTROLITICOS
DE NIQUEL, CROMO,
PLATA, PATA D'ORO

Miles
de
DISCOS

microsurco

en

Comercial *Fret* - Vich

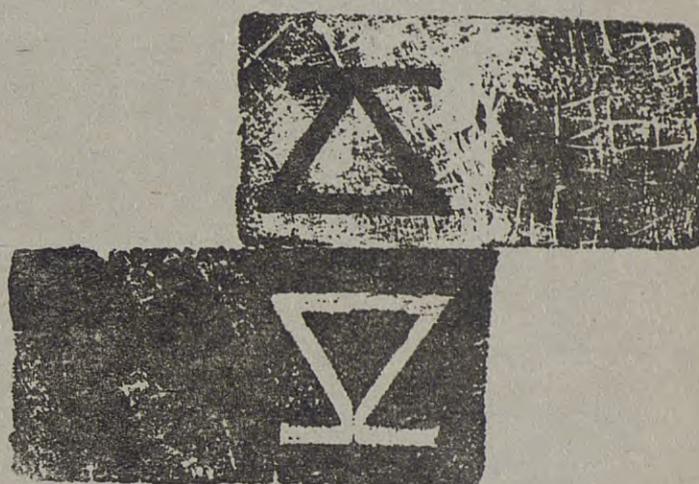
C. Vialbelli, s.n.
Teléfono 2.050

música electrónica

Así como otras ciencias exactas, la química y la física por ejemplo, han cambiado su faz durante el presente siglo por llegar al conocimiento de los elementos constitutivos más pequeños, a la música le ha sucedido algo similar, pasándose del reino de las notas, entes complejos dependientes de unos determinados instrumentos, a otros entes más definidos e independientes como son los sonidos de frecuencias fijas, ondas senoidales puras que se propagan en el espacio y que son perceptibles por nuestro oído. La gama de frecuencias correspondientes a los sonidos audibles es relativamente pequeña: 16 a 16.000 Hz, teniendo en cuenta que en televisión nos hallamos ante ondas con frecuencias del orden de millones de ciclos (MHz). Por lo tanto, en vez de estudiarse «armonía» se debería estudiar acústica, una ciencia muy anterior, más ortodoxa y universal que la clásica armonía basada en unos patrones que se consideran «perfectos», y que incluso cabría pensar que nos gustan por estar acostumbrados a ellos, algo así como un ideal de belleza, pero que ante todo aceptamos por los criterios de tradición y autoridad. ¿No es el siglo XX el de rotura de tradiciones, apoyándose, sin embargo, en ellas? ¿No es el siglo de la «libertad»?

Podríamos clasificar la música contemporánea de la forma siguiente: tradicional, determinista e informal (llamada también aleatoria). Música tradicional es aquella en la que interviene la personalidad del instrumentista como «interpretadora» de la idea del compositor; la determinista es aquella que el compositor fija con total exactitud, con tendencia a eliminar la personalidad del intérprete, por ejemplo el «Marteau sans maître» de Pierre Boulez, o la «Sonata» para órgano de Mestres Quadreny, o elimina totalmente al intérprete, como en las composiciones de música concreta y electrónica; en la música aleatoria el compositor da al intérprete una ley en forma de elementos, estructuras o grupos de notas para que los elija, los acople y los interprete a su gusto, siendo en realidad el intérprete el verdadero creador de la obra, y por lo tanto se exige de él gran capacidad e inteligencia. Tal es el caso del inolvidable David Tudor.

Dentro de la música determinista nos preguntamos qué clase de instrumento puede emplearse para que el intérprete no tenga influencia alguna sobre la obra. ¿Podríamos suprimirlo? El caso ideal sería que el compositor y el intérprete fueran una misma persona. Otro sistema sería deshumanizar el instrumento. En cierta manera ya cumple esta premisa el rey de los instrumentos, el órgano, pero se hace realidad con la música concreta y electrónica. En estos dos



Dibujo de J. M. Subirachs

últimos los teclados, cuerdas, pistones de los distintos instrumentos quedan sustituidos por laboratorios acústicos; las cajas de resonancia por sistemas reproductores compuestos de magnetofón, amplificadores y altavoces. En este caso el compositor suele ser auxiliado por un técnico.

La música concreta recibe el nombre de «concreta» por tomar sonidos concretos, fijos, de la naturaleza, los transforma mediante operaciones de montaje o acoplamiento, cambios de velocidad y filtrajes. El instrumento de trabajo es el magnetofón y el realizador, el «phonogène», un magnetofón con velocidad variable que nosotros podemos regular a nuestra voluntad.

La velocidad es uno de los factores más importantes en acústica. Si por azar pasamos un disco de 45 rpm a 33 rpm observamos que los sonidos se agravan, disminuye su frecuencia; en cambio pasándolo a 78 rpm se agudizan, aumentan su frecuencia. Por lo tanto deducimos que la frecuencia y la velocidad se hallan en una relación directa. Un mismo sonido a velocidad doble de la inicial tiene doble frecuencia, por lo tanto, es su octava.

Por física sabemos que todo sonido que percibimos no es puro, sino que está compuesto por un fundamental de frecuencia f y sus armónicos de frecuencias nf , siendo n un número entero cualquiera. Si tenemos un sonido puro, por aumento de velocidad podemos producir sus armónicos, pero por

diminución de velocidad podemos obtener sus subarmónicos, de frecuencias f/n y ahora vemos que prácticamente pierde sentido el sonido fundamental.

Como un sonido puro no existe en la naturaleza nos vemos obligados, para obtenerlo, eliminar sus armónicos: lo lograremos mediante las operaciones de filtraje. Teóricamente se han obtenido estos sonidos puros, pero no han sido audibles, pues son puros eléctricamente pero no magnéticamente, y desgraciadamente, en todos los sistemas de reproducción, los altavoces son magnéticos, obteniéndose «parásitos», es decir, armónicos.

Hemos de recordar que el elemento que determina el timbre, por el cual la misma nota producida por dos instrumentos distintos es diferente, son los armónicos. El filtraje es el sistema por el que podremos regular el timbre de cualquier sonido quitando armónicos, o superponiendo armónicos por yuxtaposición. Todo esto no tiene dificultad empleando mezcladores y magnetofones.

Es aquí donde nos adentramos en los terrenos de la música electrónica, en donde los sonidos no existen en la naturaleza y se producen por sistemas electrónicos, es decir, por un generador de sonidos, una especie de emisora de radio o una especie de órgano electrónico, el melocord (usado en el laboratorio de Colonia), que produce sonidos de frecuencias fijas.

De paso se puede decir que el factor determinante de la frecuencia, en electrónica, es un circuito formado por una inductancia L y un condensador C , regulable, rigiéndose por la fórmula:

$$f = \frac{1}{\sqrt{LC}} \quad (f :: \text{frecuencia})$$

Así obtenemos la materia prima de la música electrónica. Con este material podemos efectuar mezclas por superposición, podemos obtener «colores» (timbres), conglomerados sonoros, etc.

Siendo la velocidad regulable, dependiente tan sólo de la voluntad del compositor, pierde sentido el tradicional intervalo de tonos de la armonía que nos dice que en una octava hay doce sonidos diferenciados a intervalos de $12 \sqrt[12]{2}$. Ahora podríamos inventarnos otro sistema de intervállica, como por ejemplo lo hace Stockhausen en una de sus obras, $25 \sqrt[25]{5}$, es decir, entre un sonido f y otro $5f$ hay 25 sonidos intermedios perfectamente diferenciados.

En la música tradicional el factor intensidad es el que da relieve a las obras, nos da su situación en el espacio, pero sus grados de intensidad son relativamente pocos, 7, y poco diferenciados, dependientes del intérprete. Teniendo sistemas exactos podemos ampliar esta gama de intensidades, pudiéndose regular con plena exactitud, y así se emplean 40 grados de intensidad perfectamente diferenciables por nuestro oído (en el laboratorio Siemens de Munich tan sólo se emplean 32 grados). Este factor de espacio lo podemos ampliar con el sistema de grabación a cuatro pistas, cuya reproducción se efectuará a través de cuatro sistemas de amplificación con sus correspondientes equipos de altavoces. Esto no es nuevo, pues Willaert, siendo maestro de capilla en San Marcos de Venecia, en 1527, distribuyó varios coros en varios puntos de la basílica aprovechando las cualidades acústicas del recinto para dar más relieve a la composición. En el siglo XVII se compusieron numerosas obras para 3 y 4 orquestas con el mismo fin, y hoy Stockhausen nos ofrece composiciones en que hace uso de los efectos espaciales, como son sus «Grupos para 3 orquestas» y el «Carré» para cuatro orquestas y cuatro coros distribuidos en un cuadro, al igual que John Cage con su «Concierto para piano y or-

questa» estando todos los instrumentos distribuidos por la sala.

El compositor se halla ante un mundo totalmente nuevo y desconocido para él y precisa de un período de aprendizaje más o menos largo que consiste esencialmente en un estudio de la acústica y las propiedades físicas de la música y el acostumbrarse a manejar aparatos que en lugar de manipularse con un sistema de teclas es mediante botones, se ve obligado a analizar la música para después sintetizarla en un complejo que denominará composición y que como tal tendrá valor artístico, pues interviene sólo la voluntad del autor. Incluso hoy, gracias a los pioneros de la música electrónica, como Eimert, Stockhausen, Pousseur, etc., existe un material resumen para dar a conocer de entrada a todo nuevo compositor interesado en esta técnica las posibilidades ya comprobadas de los aparatos existentes en dicho laboratorio. Es el caso de las cintas preparadas por Henri Pousseur para el estudio de música electrónica de la Siemens en Munich, en donde tienen acceso todos los compositores que deseen trabajar. Este laboratorio se ha especializado sobre todo en la música para películas documentales y últimamente música de escena. El motivo principal de la creación de este estudio fue la composición musical de una película conmemorativa de la propia casa Siemens siendo realizada por Josef Anton Riedel y actuando como supervisor Carl Orff.

Algo que resuelve plenamente la música electrónica, y en general cualquier música elaborada en un laboratorio o mediante magnetofón, es la rítmica. Muchas obras contemporáneas, como las de Webern y Boulez entre otros, cambian continuamente de compás, su realización en un concierto es muy difícil, pero mediante un cronómetro y un magnetofón las notas son reproducidas con fiel exactitud en el tiempo, incluso se pueden superponer ritmos distintos.

El problema más difícil de resolver es el de la notación musical, para que pueda tener lugar una reproducción ulterior de la obra fuera del estudio de origen. Hemos dicho que en la música electrónica la obra es independiente del intérprete, que en este caso sería un técnico en electrónica. Las notas han sido sustituidas por frecuencias, las intensidades mediante una escala de intensidades, los tiempos o sea el ritmo mediante el cronómetro, o sea el tiempo, o mejor, centímetros de cinta, generalmente se toma como patrón 76 cm/s. La manera de representar esta música sería un gráfico doble con una escala de tiempos o en cm/s. en abscisas, en el gráfico superior frecuencias y en el gráfico inferior intensidades. Además hemos de dar un catálogo con la descripción de los aparatos y el modo de usarlos. Pero desgraciadamente cada laboratorio emplea su sistema y no se ha llegado a un acuerdo de unificación por lo que respecta a los aparatos y a la nomenclatura propiamente dicha; se trata de hallar una notación que sea lo más universal y a la vez lo más sencilla posible.

La música electrónica nos ha abierto un nuevo campo hasta ahora inexplorado, la acústica y sus aplicaciones, ha suprimido las notas y los timbres por frecuencias y sus armónicas, y ha ampliado la escala de intensidades. El hombre está explorando este terreno y llegará un día que no está muy lejano, en el que dominará este sistema con la misma facilidad que el sistema tradicional, pues es más racional y sobre todo no es limitado, ya que el compositor hace escasamente 15 años se quejaba de que se hubieran agotado las posibilidades compositorias de los instrumentos tradicionales. Hoy dispone de un material nuevo en el que se puede crear Arte, Música.

ANDRÉS LEWIN

Robert Gerhard

La difusió i valoració de la música contemporània és, en general, tan deficient en el nostre país, que ha arribat a donar el cas que a hores d'ara sigui encara pràcticament desconeguda de la nostra joventut l'obra de Robert Gerhard, que a judici dels més prestigiosos crítics estrangers és el més important dels compositors ibèrics del nostre segle i una de les personalitats més interessants de la música actual.

Jo que he tingut la sort d'haver rebut el seu ensenyament durant la seva estada a Barcelona els anys que precediren la nostra guerra civil, crec que puc mesurar millor que ningú les seves incomparables qualitats humanes i musicals i la profunditat dels seus coneixements. Mai no oblidaré les seves lliçons. Totes les remarques que feia tenien un interès substancial i una amplitud de visió extraordinaris. Cada una de les seves reflexions tenia el poder de suggerir-ne una infinitat d'altres, i les seves anàlisis, d'una singular penetració, il·luminaven i aclarien les zones més obscures del misteri de la creació musical, fins al mateix llindar de l'inefable. Per donar idea del rastre profundíssim que em deixaven aquelles lliçons hauria de comparar-lo al que causa la lectura dels escrits de Proust o Valéry sobre creació artística.

LA VIDA

Robert Gerhard va néixer a Valls, l'any 1896. A finals de 1913 decidí dedicar-se exclusivament a la música i es traslladà a Munich per ingressar a l'Acadèmia Reial. Quan va esclatar la guerra del 14 tornà a Valls i l'any següent vingué a Barcelona, on estudià piano amb Granados i Marshall i composició amb el mestre Felip Pedrell des de l'any 1916 al 1920. Final-



ASSOCIACIÓ DE MÚSICA "DA CAMERA" DE BARCELONA

DE LA "LLIGA D'ASSOCIACIONS DE MÚSICA"

CURS DISSETÈ: 1929-30 CONCERT QUART

SESSIÓ ROBERT GERHARD

COL·LABORADORS:

CONCEPCIÓ BADIA D'AGUSTÍ, soprano

ALEXANDRE VILALTA, piano

ESTEVE GRATACÒS, flauta

CASSIÀ CARLES, oboè

JOAN VIVES, clarinet

ANTON GOXENS, fagot

RAMON BONELL, trompa

COBLA BARCELONA-ALBERT MARTÍ

ORQUESTRA DE CORDA

Direcció general: ROBERT GERHARD

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Diumenge, 22 de Desembre de 1929
a les deu del vespre

EXCLUSIVAMENT PER ALS SOCIS

ment, després de llarga reflexió, decidí d'escriure a Schönberg per demanar-li que l'admetés com a deixeble i treballà sota el guiatge d'aquest mestre excepcional a Viena i a Berlin des de l'any 1923 al 1928.

El dia 22 de Desembre de 1929, tres mesos després d'haver tornat a Barcelona, l'Associació de Música de Cambra dedicà una sessió completa a l'audició de les seves obres més representatives i des d'aleshores va residir a la nostra ciutat i treballà a la secció de musicologia de l'Institut d'Estudis com a col·laborador de Mossèn Anglès. Fou Gerhard qui gestionà anys després l'estada a Barcelona del seu mestre i amic Arnold Schönberg, durant la qual va compondre bona part de Moïses i Aaron i també intervingué en l'organització dels concerts que dirigí a la nostra ciutat Anton Webern l'any 1934.

Al final de la guerra civil es traslladà a Cambridge, on segueix residint actualment i on ha escrit les seves composicions més importants. Durant els dos darrers anys ha residit uns mesos a Nordamèrica, invitat per diverses institucions d'aquell país per dirigir cursos superiors de composició.

L'OBRA

Dotat d'extraordinària intel·ligència i sensibilitat i d'un esperit inquiet i exigent, enfervorit del més

apassionat interès envers tota manifestació de vida i d'activitat creadora, no és estrany que les seves obres reflecteixin amb singular intensitat les principals característiques de l'evolució soferta per la música i les altres arts en el nostre segle. Ara bé, es pot dir que tota la trajectòria de la seva producció musical des de les primeres obres que daten de 1918 fins a les de 1955, està sotmesa a dos pols principals d'atracció. En un d'ells, íntimament relacionat amb la part temperamental de la seva personalitat, hi domina el seu amor per la més íntima essència de la música popular i la naturalesa del país on va néixer i passà la major part de la seva joventut. L'altre camp està dominat per la seva intel·ligència extraordinàriament viva, clara, exigent i reflexiva, que en molts d'aspectes té singulars afinitats amb la de Paul Valéry. Si en el primer hi podríem comptar la influència de l'ensenyament de Pedrell, en el segon s'hi ha de situar el valuosíssim de Schönberg, la profunda estima de les obres de Webern, la constant preocupació pels problemes d'estructuració i homogenietat i l'afany de recerca de noves derivacions a la tècnica musical iniciada per aquests grans compositors.

La primera etapa de la seva trajectòria musical s'inicia amb el TRIO per a violí, violoncel i piano, de clares reminiscències ravelianes, segueix amb el cicle de cançons sobre poemes de López-Picó L'INFANTAMENT MERAVELLÓS DE SCHEREZADE en el que s'imposa amb més relleu la seva personalitat i acaba amb els APUNTS per a piano i els 7 HAI-KAIS de 1923, obres on la seva música ja aconsegueix una gran concentració i està pràcticament alliberada del marc tonal.

La segona etapa comprèn els 5 anys d'estudis amb Schönberg, al final dels quals compon el QUINTE TET DE VENT, obra de tècnica dodecafònica i claretat i vivacitat llatines i les 6 CANÇONS POPULARS CATALANÈS harmonitzades amb un sentit poètic agudíssim i el més subtil refinament sonor, que foren estrenades al Festival de la SIMC de Viena de 1932 sota la direcció de Webern.

Durant els 8 anys que tornà a residir a Barcelona, les obres que va compondre ofereixen característiques melòdiques i rítmiques d'arrel popular tractades amb tècnica contrapuntística i parcialment serial, clarament vinculada a l'escola musical vienesa. Les obres principals d'aquest període són la cantata L'ALTA NAIXENÇA DEL REY EN JAUME (J. Carner), el ballet ARIEL i ALBADA, INTERLUDI I DANÇA per a orquestra.

La primera obra que compongué en arribar a Anglaterra fou un CONCERTO per a violí i orquestra de tècnica dodecafònica que deixà inacabat per dedicar-se a la composició del ballet DON QUIXOT. En aquesta obra s'integren també amb brillant resultat els elements musicals de caràcter popular amb una tècnica serial molt simple que en alguns episodis és orientada en sentit diatònic. La textura orquestral és d'una extraordinària riquesa i transparència. La SIMFONIA D'HOMENATGE A PEDRELL i el ballet PANDORA són noves i madures

mostres d'aquest període que culmina amb la composició d'un brillant CONCERT PER A VIOLÍ I ORQUESTRA i l'òpera còmica LA DUENNA sobre text de Sheridan.

En el conjunt de composicions d'aquest gran període de creació s'hi remarca sovint la integració en el llenguatge musical d'elements de caràcter popular tractats amb tècnica contrapuntística i serial. Pel seu caràcter general guarden un cert paralel·lisme amb les d'un altre gran compositor europeu, Béla Bàrtok. I no solament s'observa aquesta relació en el llenguatge musical d'algunes de les seves obres sinó també en la tendència cap a la creació de formes essencialment dinàmiques que trenquen o desborden els marcs formals tradicionals.

Ara bé, malgrat la gran maduresa que demostren les obres d'aquest període, és a partir de l'any 1950 quan Robert Gerhard en ple domini de l'art de creació musical, torna a utilitzar estrictament la tècnica dodecafònica i l'orienta vers nous camins interessantíssims que són brillantment manifestats en les seves composicions d'aquests darrers anys.

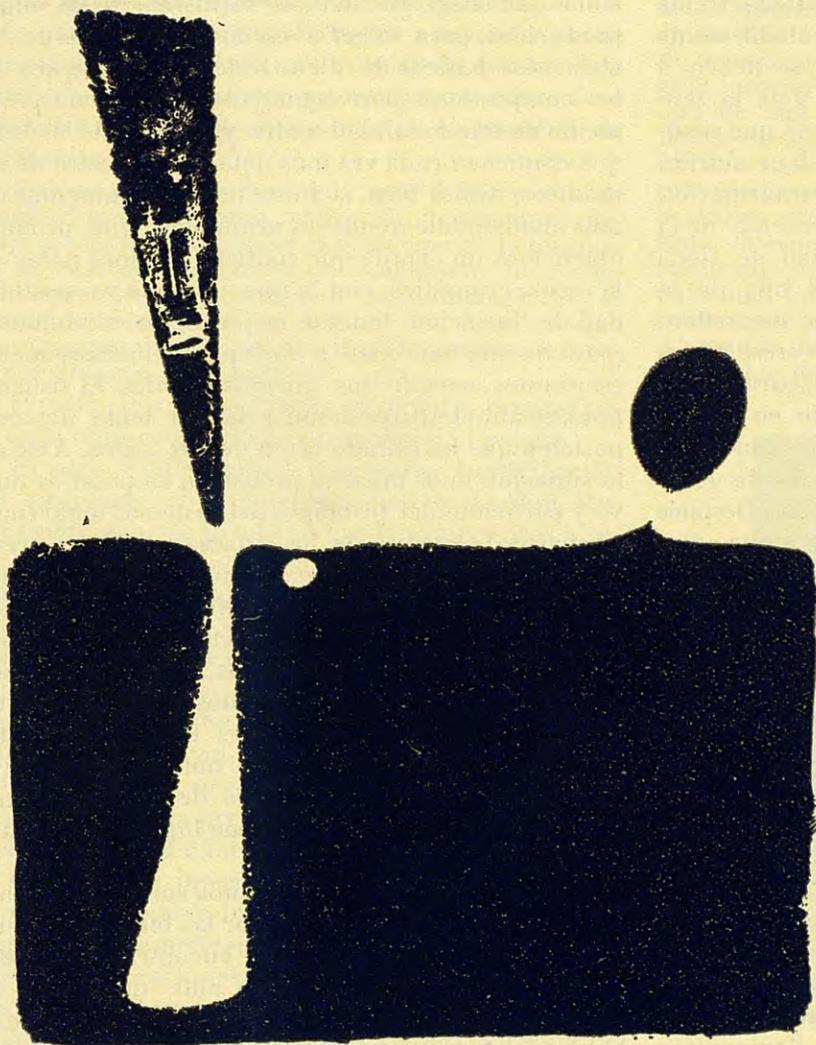
Primerament compongué 3 IMPROMPTUS per a piano i un CONCERTO per a piano i orquestra de corda que encara contenen elements melòdics i rítmics d'origen popular integrats a l'estructura serial. En les següents, en canvi, ja no s'hi troba gairebé cap rastre melòdic popular identificable, però no s'hi deixa de sentir el seu perfum i frescor. Entre aquestes obres cal destacar la magnífica SIMFONIA n.º 1 d'estructura atemàtica estrenada en el Festival de la SIMC de Baden i el QUARTET DE CORDA de 1955 en el qual comença a iniciar una personalíssima extensió de la tècnica serial al domini rítmic i temporal que afecta profundament a la morfologia de les composicions posteriors. Entre elles cal remarcar un CONCERTO per a clavicèmbal, cordes i percussió, l'interessantíssim NONET per a instruments de vent que s'estrenà al Club 49 de la nostra ciutat el 16 d'Abril de 1958, una CHACONA per a violí sol i la SIMFONIA n.º 2 estrenada a Londres l'any 1959. Entre les seves darreres composicions cal destacar també COLLAGES per a orquestra i cinta electrònica i MÚSICA per 8. Apart de les composicions esmentades, n'ha escrit moltes d'altres per a la ràdio i la televisió entre elles «L'Etranger» i «Caligulà» de Camus i música d'escaena per a diverses obres de Shakespeare.

A fi d'establir un terme comparatiu al valor musical de les obres del període iniciat en 1950, puc dir que per a mi als seus temps lents solament són comparables als millors de Béla Bàrtok amb l'avantatge sobre d'ells que posseeixen més unitat i originalitat estructural. Els temps vius són sempre d'una extraordinària fantasia, vivacitat i complexitat rítmica i sonora.

Cal, doncs, desitjar que no es retardi més temps la difusió de la música de Robert Gerhard al nostre país i sigui esmenat per fi el lamentable oblit que l'ha mantingut absent dels programes dels nostres concerts durant l'últim quart de segle.

JOAQUIM HOMS

el festival de música contemporània de Donaueschingen



Dibuix de J. M. Subirachs

S'ABOLIT — A LA NUE A SCABLANTE TU — TOMBEAU. En la versió definitiva, acabada tot recentment aquest mateix any, els texts han estat conservats, però l'orquestració ha estat tan profundament modificada, que hom es troba en presència d'un dinamisme general completament diferent. Cada mot apareix com immers dintre una «aura» sonora que es desenvolupa a la manera d'un eco. La part de l'orquestra no es limita només al sosteniment o a l'acompanyament, sinó que preté, sobretot, d'evocar un comentari de la poesia, mitjançant un esparneig de tecles alertades i imprevistes. Música serial, multiserial, en la qual l'agilitat de Debussy transcendeix el rigor de Webern per a acabar en un exaltat poder d'expressió. Sens dubte, per a gaudir d'aquesta obra que dura no menys d'una hora, cal una aguda sensibilitat que exigeix, sovint, un esforç considerable. En art, com en tota altra cosa, no hi ha plaer sense esforç.

Les altres partitures, comandes especials del SUDWESTFUNK per a la circumstància, eren força vulgars i no aportaven gaire aigua al molí serial. Només el jove polonès PENDERECKI cridà l'atenció amb les seves «Fluorescències» en les quals utilitza abundantment sirenes, ribots i tot d'altres efectes «dàctilo-sorollosos». Si és dubtós que aquests sorolls estridents i aquests grinyols mecànics, puguin arribar mai a contenir cap subtilesa, no és pas menys cert que el temperament excepcional d'aquest músic aconsegueix d'integrar-los en una estructura coherent i sensible. Es tracta, tanmateix d'artificis que avui ja s'aprecien poc i que, possiblement, s'esgotaran aviat. En aquest temps de discordància i d'excés, el més difícil, per al compositor, és, segurament, ésser simple.

L'èxit de les «Diades musicals de Donaueschingen» que a la tardor van atraure cap a la quieta ciutat «badoise» un públic internacional que augmenta d'any en any, s'explica, sobretot, pel programa de les obres que s'hi executen i que, en la seva major part, són exponent d'allò que hi ha de més avançat i de més audaç en l'art musical del nostre temps. També cal dir que aquestes partitures, que són d'una extrema complexitat, sobretot pel que fa al punt de vista rítmic, beneficien aquí d'una interpretació de primer ordre, gràcies a la remarcable orquestra del Sudwestfunk de Baden-Baden, ben avesada a aquest estil de música pel seu Director Hans Rosbaud.

«Pli selon Pli» per a soprano i orquestra, de Pierre Boulez, era l'obra esperada en aquest festival. Escrit sobre poemes de Mallarmé, és una composició en la qual l'autor ha treballat durant cinc anys. En 1958 aparegueren les «Dues improvisacions sobre Mallarmé», que utilitzaven una formació restringida en la qual hi figuraven només instruments de percussió o bé d'altres tractats com a tals. Boulez enriqueix poc a poc aquest díptic i, en 1960, presentava per primera vegada l'obra sencera que comprèn cinc parts: «DON — LE VIERGE, LE VIVACE ET LE BEL AUJOURD'HUI — UNE DENTELLE

JEAN CREUSOT

Director de l'Escola M. de Música d'Epinal

música actual y sus intérpretes

Nunca fue tan profundo y manifiesto el abismo existente entre público y compositor como en el momento actual. El auditor medio, manifiesta una incompreensión intolerante y a menudo irritada frente a la música de hoy. Las razones son probablemente muy complejas pero fundamentalmente se deben a que la evolución del concepto «música» y de la sensibilidad musical de público y compositor, que siempre llevaron un cierto desplazamiento, han sufrido un distanciamiento anormal por falta de información y desconocimiento de una importante fracción de la producción musical de la primera mitad de siglo; precisamente de aquella que mantuvo el hilo de la historia de la evolución de la música; me refiero principalmente a Shömberg, Webern y Varese. Otros compositores, con mayor fortuna, acapararon la atención del público musical quién vio en ellos la continuación de la historia de la música, cuando en realidad, quizás sin saberlo, su posición fue de reacción contra el camino de dicha evolución. Después de la segunda guerra mundial, esta música que antes había quedado entre bastidores fue dada a conocer y continuada por los jóvenes compositores con el evidente asombro e irritación del engañado público.

Creo pues que, para una mayor comprensión, será interesante hacer un breve examen de la evolución morfológica de la música. El primer concepto que el hombre adquiere y al que atribuye el nombre de música es el melódico, es decir, variación de alturas en una sola voz; los griegos sistematizan la composición de estas melodías a través de las llamadas escalas modales. El compositor al comenzar una obra no tiene más que escoger entre el surtido de formas o fórmulas de que dispone y su genialidad depende de la habilidad con que los desarrolla y de aquel don inefable de que gozan los grandes artistas.

Este sistema de composición al que llamaremos tonal, queda pues perfectamente definido y justificado, pero, pronto se agota. Los compositores románticos buscan sucesivamente la forma de aligerar las rígidas leyes que exige este primoroso edificio; añaden nuevas notas a los diferentes acordes; amplían las formas, etc., y aunque ello se realiza con una gran habilidad para no perder el hilo del concepto primero, llega un momento en que éste se esfuma. No hay que olvidar que cada músico añade sus licencias y ampliaciones sobre las de sus predecesores. Nos encontramos pues al empezar el siglo con un sistema de composición cuyos principios se basan en el sistema que hemos llamado tonal, pero cuyas leyes han evolucionado de tal forma que lo hacen casi irreconocible en la práctica de la composición y de cuya existencia nos acordamos gracias a los conservatorios (es de suponer que de aquí les viene el nombre).

Al llegar a este punto de la evolución del fenómeno musical se nos plantean dos cuestiones:

—la legitimidad de un sistema que se aplica más por sus excepciones que por sus leyes básicas.

—la complejidad constructiva a qué se ha llegado que exige un auditorio especializado.

En efecto, ¿puede seguirse llamando tonal un sistema que exige un análisis sutilísimo de las obras producidas, para llegar a reconocer algunos de los elementos básicos de dicho sistema? La música de los compositores postwagnerianos oscila constantemente de una tonalidad a otra y a través de acordes que contienen cada vez más notas del espectro de armónicos. Ahora bien, si a una nota fundamental vamos añadiéndole todos los armónicos que produce obtenemos un acorde que contiene las doce notas de la escala cromática, con lo que no existe ya posibilidad de variación tonal o mejor dicho modulación (paso de una tonalidad a otra) pues constantemente estaríamos oyendo los mismos acordes. El sistema, pues, se autodestruye después de una lenta descomposición que ha durado cerca de dos siglos. Ante esta situación unos músicos pretenden empezar de nuevo y partiendo del principio del sistema tonal (neoclasicismo) e incluso de los sistemas modales, crean nuevos tipos de deformación de los mismos ¿para qué? Otros músicos no temen enfrentarse con la realidad y buscan una nueva ordenación de las doce notas de que disponen nuestros instrumentos, partiendo de la base, como ya hemos visto, de que no existen notas privilegiadas pues todos los acordes completos contienen todas las notas. A este nuevo sistema se le ha dado el nombre de dodecafonismo y lo mejor de su producción tiene lugar entre las dos guerras mundiales.

Por otra parte nos encontramos con el problema de la complejidad alcanzada por las formas o estructuras a finales de siglo. No he encontrado a nadie que situado por primera vez ante una obra de Brahms, por ejemplo, haya disfrutado con la misma, habiendo necesitado sucesivas audiciones para gozar de ella. Cito este músico porque no existe ninguna duda sobre su calidad, pero lo mismo ocurre con los demás compositores de su época y posteriores. El problema no es pues particular sino general. La música ha perdido su carácter directo. Para comprenderla el auditor debe estar preparado, debe poseer una notable cultura musical. Quizás sea ésta una de las razones que han alejado a los grandes públicos de los conciertos. ¿Cabe seguir ampliando estas formas? Además estaban fundadas y eran consecuencia directa del sistema tonal hasta tal punto que fueron evolucionando paralelamente al mismo hasta llegar a ser casi imperceptibles; al establecerse un nuevo sistema de ordenación de las notas debían buscarse también nuevas estructuras que estuviesen de acuerdo con él. A la música dodecafónica que ordena los doce sonidos en forma de series, se le da una estructura tal que todos los elementos constitutivos de la misma son desarrollados también como series (intensidades, instrumentos, ritmos, etc.) A este nuevo sistema de composición se le ha llamado serial diferen-

ciándose pues del dodecafónico en que éste sólo ordena las notas manteniendo hasta cierto punto las formas tradicionales mientras que la música serial ordena todos los componentes de la música.

En este momento nos apercebimos que el sonido es un ente capaz de contener por sí mismo una calidad musical y susceptible de variación por cada una de sus propiedades físicas. En otras palabras, el sonido es una materia transformable a la que se puede dar calidad y «forma» (no fórmula) «la música deja de ser el arte de ordenar las notas para convertirse en el arte del sonido» alcanzando así la plenitud de sus facultades.

Este es pues el material de que dispone actualmente el músico para la realización de sus obras. Resulta evidente que subsiste el problema de la búsqueda de nuevas estructuras para aglutinar de forma coherente este vasto campo de posibilidades. Por el momento parece que se definen dos caminos que marchan paralelos y son practicados simultáneamente por diversos compositores.

Uno de ellos busca nuevas estructuras propias para cada obra cobrando ésta personalidad propia.

El otro camino busca una mayor participación del ejecutante en la interpretación de la obra. Muchos elementos de la misma quedan imprecisos o situados sin un orden preestablecido siendo de la incumbencia del intérprete el ordenarlos y definirlos. Diferentes intérpretes darán versiones que pueden llegar a ser muy distintas. Incluso en algunas obras el mismo intérprete puede ofrecer diferentes versiones. Si, como hemos dicho, la música determinista exige ejecutantes con una sólida técnica, en la música indeterminista se necesitan intérpretes que además posean una sólida preparación musical y humana y una sensibilidad e intuición musical excepcionales.

En la esfera internacional es considerado como uno de los mejores intérpretes de música actual el pianista norteamericano David Tudor. Sus dotes de intérprete excepcional nos han sido demostradas por dos veces en Barcelona. Los que hemos tenido la fortuna de oírle nos damos cuenta de la formidable trascendencia que alcanza el nuevo concepto de «intérprete-músico» frente al «intérprete-máquina» en que se han convertido, o les han convertido, muchos divos; el piano se transforma en sus manos en un instrumento fabuloso. La técnica pianística que parecía próxima a agotarse se ha revitalizado, de él surgen una cantidad de sonoridades, percusiones y resonancias inauditas. Una gran parte de la producción de música actual le ha sido dedicada y no son pocos los compositores que suspiran por introducir una obra en su repertorio. Es digno de señalar que se dedica exclusivamente a la interpretación de obras de rigurosa actualidad renunciando a los fáciles laureles que proporciona la ejecución de obras de repertorio habitual. No sería aventurado afirmar que la obra más antigua de su repertorio no tiene más de diez años.

Nuestro país pródigo en buenos intérpretes no se ha mostrado mezquino en estas circunstancias. Un buen plantel de músicos está autorizado y capacitado para ofrecernos interpretaciones de auténtica calidad. La barcelonesa mezzosoprano Anna Ricci, tiene a gala el haber estrenado la mayor parte de música contemporánea producida en Cataluña e incluso

parte de la península. Su voz no conoce dificultades; potente, timbrada, es capaz de atacar en fortísimo o en el más delicado pianísimo en cualquier punto de su extenso registro. Oyéndola cantar se tiene la impresión de haber descubierto un nuevo instrumento infalible y dúctil. Su fama ha trascendido nuestra frontera, habiendo efectuado varias giras por Europa y realizado grabaciones en emisoras de diversos países. También de Barcelona, el director de orquesta Jaime Bodmer ha recorrido Europa y América dando a conocer la música española y extranjera con afán incansable. Es de admirar la precisión y fidelidad de sus versiones. Su batuta atraviesa pulcramente los más complicados escollos que con tanta frecuencia se presentan en las últimas partituras. El pianista canario Pedro Espinosa, al igual que Tudor se dedica exclusivamente a la música actual; su honradez interpretativa es excepcional, huyendo de fáciles efectos sirve las obras con una precisión y meticulosidad fuera de lo corriente. Ha realizado numerosas audiciones por Europa, principalmente por Alemania, donde es muy apreciado en los círculos musicales de vanguardia. Xavier Turull, violinista



Anna Ricci

barcelonés, ha efectuado giras por América y Europa alternando sus conciertos de música clásica con los de música actual, es admirable la seguridad de su arco y la sutileza tímbrica que acompaña a sus interpretaciones. Con los músicos citados, no se agota la lista, son muchos los que a menudo incluyen obras actuales en sus programas o participan en conciertos de música actual con fidelidad, vocación y comprensión, todos ellos excelentes en su especialidad y a quienes se les puede confiar las partituras más complejas con la seguridad de que su interpretación será clara y fiel. Citemos entre los barceloneses al flautista Salvador Gratacós, al clarinetista Julio Pañella, al viola Mateo Valero y la organista Montserrat Torrent. Entre los madrileños destacan el director Odón Alonso, la pianista Conchita Rodríguez y el Cuarteto Clásico.

Gracias a estos intérpretes la música española conserva su vitalidad y las obras, tanto extranjeras como nacionales, pueden ser conocidas por los amantes de la música que no renuncian a conocer el efecto que la marcha del tiempo ejerce sobre este arte.

J. M.

el poema i la música

Cantiga

Alfonso X el Sabio (Siglo XIII)

Todo los benes que nos Deus
quis fazer polo Fillo seu,
nos conpriú quando ãos seus
o seu Sant' Espirito deu
que prometeu.

Ca per él o sabemos connoçer,
et connoçendo, amar et temer,
et demáis dá-nos grand' esforço de prender
morte por él, nenbrando-nos — de cóm él por nos morreu.

En dos partes del cielo

Canción de Company (Siglo XVII)
Texto de Lope de Vega

En dos partes del cielo
ejércitos de estrellas se retiran,
y al sol, que en rojo velo
del alba sale, cómo nace miran
en los brazos helados
de blancos montes y de verdes prados.

Las aves libres cantan,
desátase la hierba del rocío,
las fieras se levantan,
baja el pastor de la montaña al río,
y las cabras gozosas
sacuden el aljófara a las rosas.

Descubre el peregrino
casas en la ciudad y en el mar velas,
comienzan su camino
la fortuna, el trabajo y las cautelas.
¡Oh bienaventurado
el que entonces despierta sin cuidado!

Improvisation sur Mallarmé

P. Boulez (N 1924)
Textos de Mallarmé

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
ce lac dur oublié que hante sous le givre
le transparent glacier des vols qui n'ont

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est
magnifique mais qui sans espoir se délivre
pour n'avoir pas chanté la région où vivre
quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

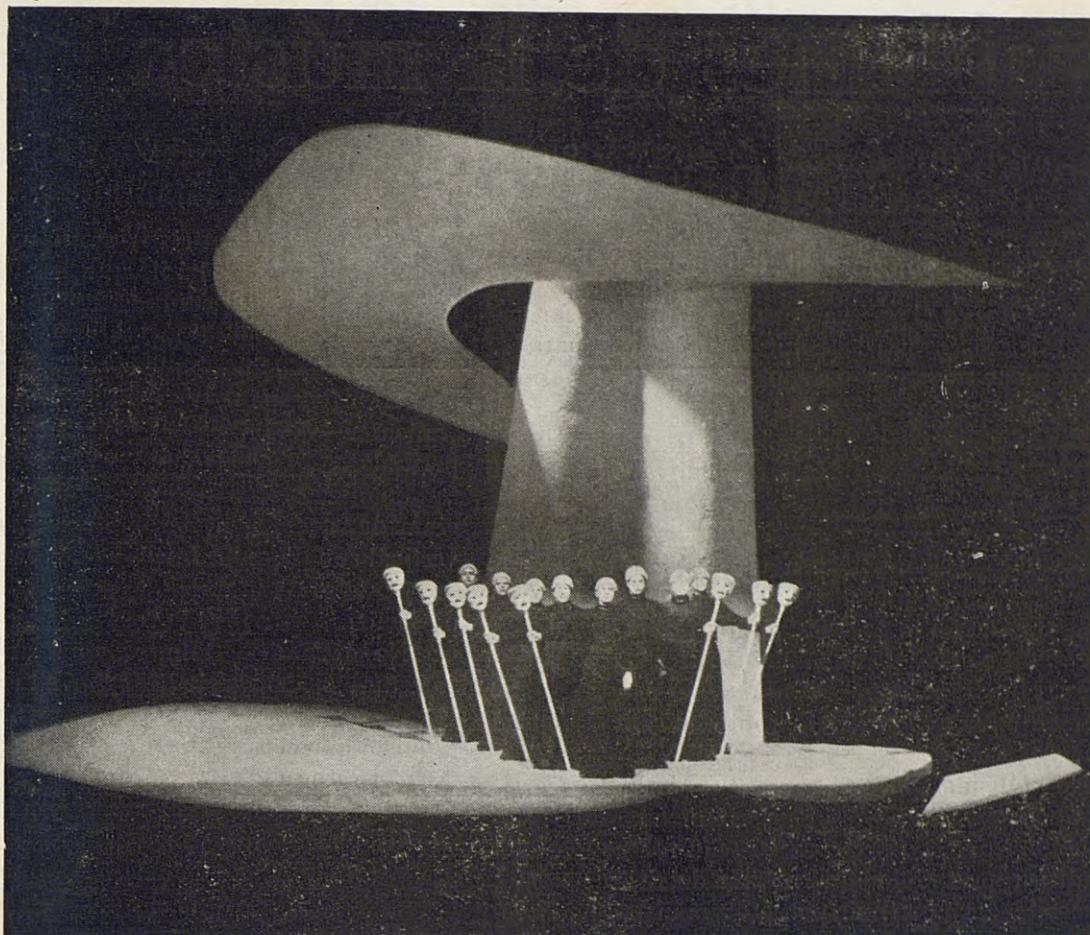
Tout son col secouera cette blanche agonie
par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
mais non l'horreur du sol où le plumage

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne
il s'immobilise au songe froid de mépris
que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Excursió col·lectiva de

Cantata de Mestres Quadreny (N 1924)
Text de Joan Brossa

Dimecres.—Excursió per carreteres entre rèptils
Continuació del viatge travessant les rieres,
cridant pel seu nom cadascuna d'elles
en plena tardor,
i pujada al terrat de les imatges
després de travessar nous conreus i pinedes.
Sopar i nit a l'hostal.



Les fenêtres

Lieders de J. Cercós (N. 1924)
sobre textos originals en francés
de Rainer María Rilke

Sanglot, sanglot, pur sanglot!
Fenêtra, ou nul ne s'appuie!
Inconsolable enclos,
plein de ma pluie!
C'est le trop tard, le trop tôt
qui de les formes décident:
tu les habilles, rideau,
robe du vide!

Les hores

Lieders de J. Homs (N. 1906)
Textos de Salvador Espriu

NOVA CLAROR

Damunt les meves hores, l'altivesa
d'un càntic vell que sento en llunyaries
de nit, de fum, de solitud vetllada.
Quin fosc record dominarà per sempre?
Torna la intacta serenor de l'alba.

Vago augelletto

Madrigal de C. Monteverdi (1567-1643)
Texto de Petrarca

Vago angelletto, che cantando vai,
Ovver piangendo il tuo tempo passato
Vedendoti la notte e 'l verno a lato,
E 'l dì dopo le spalle e i mesi gai;
Se come i tuoi gravosi affani sai,
Così sapessi il mio simile stato;
Verresti in grembo a questo sconcolato
A partir seco i dolorosi guai.

Nachts

Lieders Op. 14
Anton Webern (1883-1945)
Textos de Georg Trakl

Die Bläue meiner Augen
ist erloschen dieser Nacht
das rote Gold meines Herzens.
O! wie stille brannte das Licht,
Dein blauer Mantel umfing den Sinkenden;
dein roter Mund besiegelte
des Freundes Umnachtung.

problemes de la música contemporània

Assistim, en el que va de segle, a una transformació del llenguatge musical que ha estat comparada, pel que té de revolucionària, al naixement de la polifonia i a l'estructuració de la tonalitat.

El radicalisme de Schöenberg, trencant tots els motllos gramaticals, semblava que havia de barrar el camí a ulteriors moviments d'avantguarda. Però, de moviment desesperadament isolat, la dodecafonia, després d'haver començat a expandir-se lentament durant els anys que precediren la segona guerra mundial, ha assolit, acabada la guerra, les característiques d'un corrent de moda. La música serial, l'electrònica i fins i tot l'anomenada «música concreta», deuen a la dodecafonia i a Schöenberg, el germen que els ha donat vida.

No podem admetre, però, que la dodecafonia sigui la conseqüència «necessària i única» de l'evolució de l'harmonia que la precedí. Com a conseqüència admetriem més aviat la posició de Scriabin o la proposada, amb poc èxit, pels politonalistes. La dodecafonia és ben mirat, des d'una perspectiva gramatical, una evasió davant els problemes que plantejava la complexitat on havia arribat l'harmonia.

La sèrie dodecafònica pot ésser considerada, a nivell de cada cas, una successió d'interval·ls o una successió de freqüències, segons l'objectiu que es proposa el compositor. La finalitat de la sèrie no es redueix pas evidentment a la suspensió de la tonalitat; això és, si de cas, la seva funció negativa, contraposada a la seva funció essencial encaminada a assegurar la coherència de l'obra. Però encara que amb uns altres mitjans, aquesta funció era també la de les relacions tonals. L'escola tonal i la sèrie tenen també de comú, el fet que circumscriuen les possibilitats de variació, teòricament il·limitades, en mans del compositor. En la tonalitat la limitació prové de la jerarquia i polarització dels graus de l'escala; en la dodecafonia, en canvi, de l'ordenació imposada a la sèrie o «pre-tema» i, en la generalització de la sèrie, extenent l'ordenació a la intensitat, a la duració, etc.

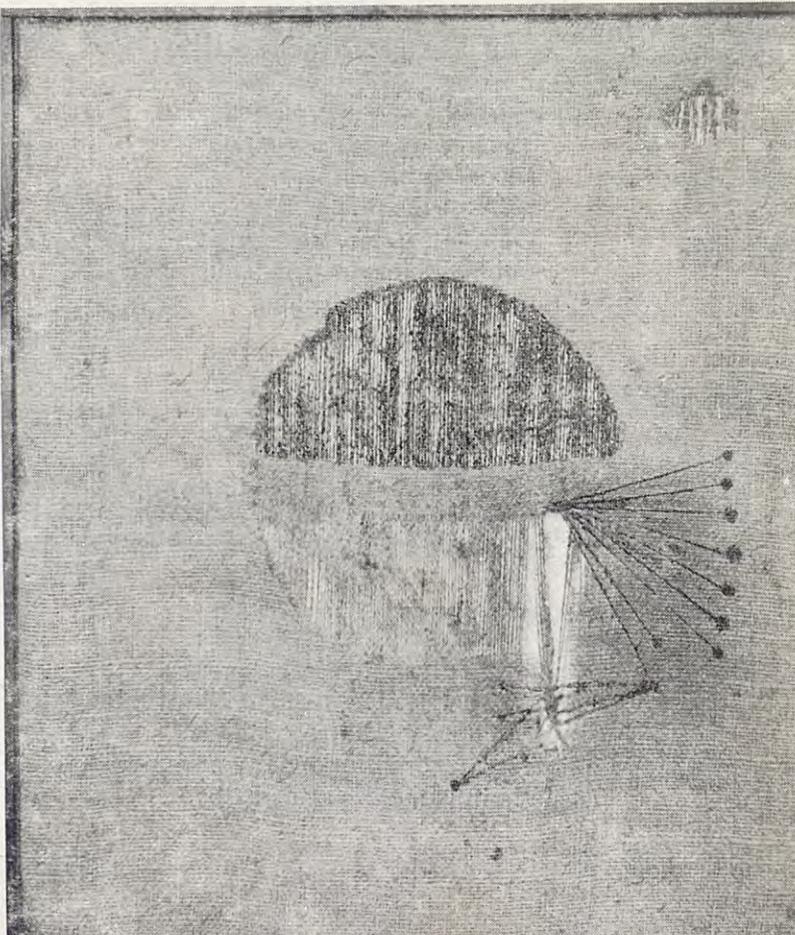
Posats en el terreny mateix de la dodecafonia, el principi de la unitat de la melodia i de l'harmonia ens porta a una greu dificultat, en ésser considerades aquestes dues com a dos aspectes, horitzontal i vertical, d'una mateixa realitat sonora. Ara bé, la música és per ésser escoltada i no per ésser llegida —fins la simple lectura suposa l'audició interna— i sabem molt bé que és diferent la impressió que ens donaran quatre sons escoltats simultàniament o escoltats successivament, i aquesta impressió variarà també, en l'audició simultània, segons la manera en què es disposin. A aquesta dificultat s'hi afegeix també la de la imprecisió. Totes les sèries (parlem de sèries comple-

tes) contenen els mateixos sons, els dotze sons de l'escala cromàtica, i l'únic que les diferencia és l'ordre que estableix el compositor i que dona personalitat a la sèrie com a tal. Ara bé, si és precisament aquesta ordenació el que els diferencia, en el fet de donar verticalment alguns dels sons de la sèrie, ens trobem en un perfecte equivoc, ja que aquests sons, perduda la seva ordenació, poden pertànyer a multitud de sèries. Des del punt de vista formal, les funcions de la sèrie en posició horitzontal i en posició vertical són diametralment oposades. En el primer cas tendeixen a la unitat de la sèrie, en el segon la dissocien.

No és possible tampoc explicar els agregats de sons amb les categories de l'harmonia tonal, on l'enllaç dels acords vé determinat per forces d'atracció i repulsió que actuen sempre en una direcció o direccions determinades. La música serial posa en qüestió la mateixa noció d'harmonia i ens obliga a renunciar-hi o bé a transformar-la en el sentit d'estendre-la a totes les qualitats dels sons, ja que totes tenen llur funció en l'ordre que el músic els ha donat des del començament.

Es impossible doncs, escoltar harmònicament la música serial, ja que, havent destruït la tensió tonal, la sèrie ens situa en un ambient estàtic.

Composició de Magda Bolander



Una altre qüestió que exigeix ésser revisada és la de la forma. Em limitaré a suggerir-la.

En música hi ha hagut sempre el que, més encertat o menys, s'ha anomenat lògica musical, que dóna unitat i coherència a l'obra d'art i ens en facilita la comprensió. Es també en virtut d'aquesta lògica que, partint d'unes obres d'un temps i estil determinats, s'han pogut formular unes regles que conscient o inconscientment guiaren l'autor al crear-les, i que es faran servir amb finalitat pedagògica. Es més: aquestes regles podran tenir una explicació científica, matemàtica, però, en definitiva, la raó de validesa l'hem de buscar en l'oïda.

Pot donar-se el cas, i es dóna, d'una obra correctament escrita, coherent, però d'una coherència que podríem dir-ne objectiva; una obra que obeeixi perfectament a unes normes que l'autor s'ha imposat, però que, malgrat això, no és comunicativa, o com solem dir «no diu res». I això no perquè l'autor usi una sintaxi personal sinó perquè en escollir i aplicar les regles que s'ha imposat, no ha tingut en compte les exigències de tota audició comprensiva. Li mancava la lògica audició comprensiva. Li mancava la lògica auditiva.

Aquest risc no és exclusiu de les tècniques modernes, ha existit sempre, però actualment s'ha aguditzat ja que, ara més que mai, compta l'autodisciplina del compositor que ha deixat, juntament amb la tonalitat, unànimament acceptat pel públic, que contenia en si unes forces polaritzadores, i que entre mans en té un altre d'estàtic que li permet moure's amb més llibertat.

A voltes es dóna com a obra definitiva el que només és esbós, intent, recerca per a comprovar l'eficàcia d'uns mitjans tècnics. Es desorientar el públic donar-li allò que hauria de restar en l'estudi de l'artista i que pot interessar solament als estudiosos o a d'altres artistes. ¿Per què s'ha de donar al públic com a obra d'art allò que té solament la fredor de la recerca científica? ¿No és una conseqüència de la teoria de «l'art de recerca», sobretot quan es comprova que aquesta recerca és més tècnica que d'expressió dels valors de l'esperit?

La forma o estructura té la seva raó d'ésser en la necessitat d'unitat que té l'artista a expressar-se. No és una cosa volguda per ella mateixa. No es tracta de donar vida a un esquelet sinó de donar consistència a una vida.

Ara bé, una forma determinada, que en el seu origen era clau d'unitat, en ésser inconscientment tractada com una estructura morta i intocable que cal omplir de música, es converteix en una causa de moltes incoherències. El que en principi eren parts

distintes i ordenades d'un tot, esdevenen parts dividides i incomunicades.

Cercar la forma per ella mateixa és justícia com a treball escolar, però no se'n pot esperar una obra artística. La forma ha de trobar justificació en la música que conté.

La novetat del llenguatge musical contemporani planteja, en ésser presentat al públic, un problema potser encara més greu. Tot i que alguna cosa s'ha guanyat, sabem molt bé que el gran públic que assisteix als concerts suporta amb dificultat les obres construïdes segons les noves tècniques.

El públic, i sobretot el nostre públic, no coneix els passos intermitjos que van portar a la formulació de la tècnica dodecafònica, i refusa acceptar una música que trenca tots el motllos que fins ara li havien servit.

Busquem-ne les raons.

La psicologia moderna ens demostra la importància del caràcter actiu de la percepció o audició musical. La percepció no es limita a una receptivitat passiva sinó que suposa l'atenció i l'anticipació. Aquesta anticipació prepara per endavant les impressions donant-li una orientació i significació determinades. Aquestes orientació i significació que l'oient anticipa, podran després ésser confirmades o rebutjades, però precisament perquè anticipa es fa capaç de sentir el xoc d'un canvi.

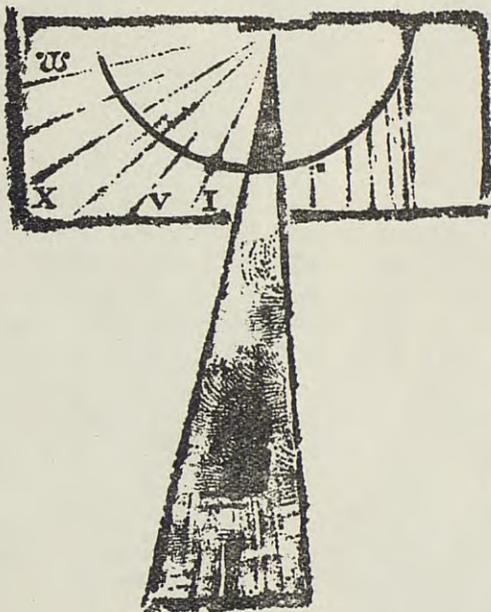
En trobar-se doncs, l'auditori, davant d'una obra escrita amb una tècnica nova, li és molt difícil, sinó impossible, la funció anticipadora de la percepció. En no tenir el punt de referència (la tònica) a que estava acostumat amb la tonalitat,

en no trobar la cantabilitat melòdica, en no sentir l'impuls d'atracció repulsió dels acords tonals, se sent desorientat. Es més, en no poder retenir (i és molt important la funció de la memòria en la audició musical) uns intervals difícils o unes «harmonies» encara més difícils, no pot adonar-se de l'orientació de l'obra ni de la seva construcció.

Comprendre una obra és, en certa manera, tornar-la a compondre.

La incomprensió del públic és una dificultat que s'ha donat sempre davant una innovació artística. Però mai s'havia donat, al meu judici, una ruptura tan forta del llenguatge musical. ¿Arribarà el públic a assimilar aquest nou llenguatge per a poder gustar-ne el contingut?. El temps ens donarà la resposta; de moment ens hem de convèncer que es tracta d'una «manera de dir» i que el més important és tenir «alguna cosa a dir», sense la qual no tenim dret a demanar l'atenció del públic.

S. RIERA



Dibuix de J. M. Subirachs



En un número dedicado exclusivamente a la música, no podía, faltar la figura de Moisés Villelia, el escultor que ha creado un nuevo instrumento musical y con el que cosecha los mayores éxitos la intérprete argentina Hilda Dianda

Es un nuevo planteamiento de las posibilidades del arte aplicado a las otras artes: una especie de simbiosis de la que pueden esperarse las más halagüeñas sorpresas.

Si el camino tan audazmente señalado tiene imitadores, podríamos asistir a algo tan inesperado como concurrir a los conciertos y —al igual que en las representaciones teatrales— leer en los programas, además de los autores de las partituras y sus intérpretes, el nombre de los creadores de los instrumentos. Algo de ello se está realizando ya, pero a la larga podría convertirse en lo cotidiano.

Boris de Schloezer y Marina Scriabine enjuician la música moderna (*)

Lo moderno está en oposición
con el arte de sus contemporáneos.

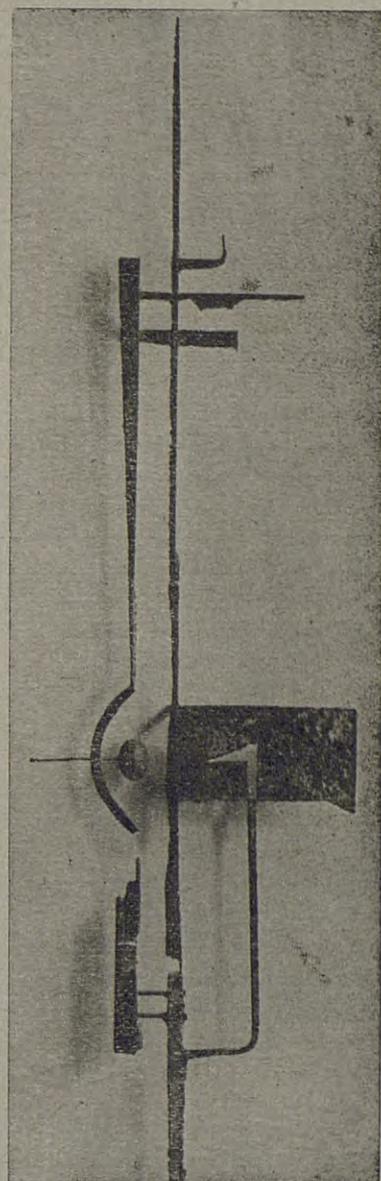
Si tantas veces hemos leído en tratados de arte que el viejo Matisse es siempre joven, contrastando con el arte de otros jóvenes ya decrépitos, ahora aplicándolo a la música, nos complace que un conocido crítico musical nacido en Vitebsk el año 1884, Boris Fyodorovitch de Schloezer, siempre joven también, junto con su sobrina Maria Scriabine, se hayan enfrentado en un interesante volumen con los problemas básicos, fundamentales, que han promovido la profunda crisis que atraviesa el lenguaje musical europeo.

Han dividido el libro en dos grandes partes, la primera de las cuales estudia «el lenguaje del músico» y «el universo sonoro del músico». Hay en esta parte una exposición clarísima del proceso creativo «El mero hecho de tomar conciencia de un suceso de los llamados internos —sentimiento, deseo, pasión— es suficiente para que en cierto modo ya sea modificado». Conviene, pues, hallar la fórmula precisa de «comunicar» o «informar», y usamos este último verbo tan grato a los autores. No faltan ejemplos: «En ocasión de una encuesta sobre el porvenir de la música, Vincent D'Indy contestaba que

sería lo que el próximo compositor genial quisiera que fuese». Mas los autores hacen la reserva de que el antedicho genio hará lo que quiera, pero no podrá querer cualquier cosa. «La Heroica no podía nacer en Francia durante el siglo de Luis XIV. Por una parte, el estado de la música no lo hubiera permitido; un Beethoven no habría dispuesto de los medios, los procedimientos y los esquemas (los de la escuela de Mannheim y de Haydn) a partir de los cuales pudo elaborar los que le exigía una partitura como la de la Heroica; y en la ausencia de estos supuestos musicales, tampoco habría podido quererla, ni trazar su proyecto, proyecto que, por otra parte, habría hecho igualmente imposible e impensable el conjunto de la situación material, moral e intelectual de la época».

Hemos aportado el ejemplo de Beethoven, que ejerce una especie de atracción magnética y que a menudo sirve de referencia a los autores. Al exponer su intención, no dudan en señalar y aun subrayar el camino que piensan seguir «Cuando decimos «música contemporánea», todo el mundo sabe que se trata de la música de nuestro tiempo; pero ¿Qué queremos decir con la expresión «música moderna»? A menudo estos términos se consideran equivalentes. No lo son. Nuestros músicos contemporáneos no son todos modernos, sino muy al contrario. ¿Durante el siglo XIV no se oponían ya los partidarios del ARS NOVA o MODERNI a los compositores que se habían conservado fieles al ARS ANTIQUA?».

«En el transcurso de la historia el espíritu MODERNO se ha manifestado bajo formas muy distintas; sin embargo, todas presentan un rasgo común; lo moderno está en oposición con el arte de sus contemporáneos. A veces deliberada y sistemáticamente; a veces sin querer, incluso sin saberlo y olvidando el am-



Escultura de J. M. Subirachs

biente que le rodea, siguiendo simplemente su camino».

«Moderno desde casi sus inicios, Beethoven permanecerá siéndolo toda su vida y acabará por encontrarse solo».

No pretenden llevar al lector a engaño; por ello avisan que no piensan ocuparse de la música contemporánea en general, sino únicamente de la música moderna, y aun de ésta sólo la occidental europea. «En modo alguno despreciamos la importancia y el valor de la música exótica y de la que llamamos arcaica, tanto tiempo olvidadas e ignoradas, aunque muchas hayan alcanzado un nivel muy elevado, por lo que se refiere, principalmente, al timbre y al rit-

(*) PROBLEMAS DE LA MUSICA MODERNA. Biblioteca Breve - Editorial Seix Barral, S. A. - Barcelona.

impresiones sobre la música catalana actual

El compositor consciente de la necesidad de actualizar la música, se impone un trabajo y una responsabilidad que no pueden superarse si no es con una profunda convicción, una formación técnica completa y una visión estética muy amplia, de manera que el proceso total de la música se haya experimentado esquemáticamente en sus principales fases, ya que, de lo contrario, una posición avanzada constituiría un hecho gratuito, sin fundamento, y podrían rechazarse los resultados por ser puro artificio.

El proceso de la música culta catalana, no ha tenido una continuidad ni una fuerza que pudiera determinar un camino. Por otra parte, en toda Europa se ha superado ya la etapa de estilización de la música popular, que en Cataluña no ha producido ningún resultado definitivo a pesar de la riqueza única de nuestro folklore musical, que no parece sino que ha frenado la actividad de pura creación. No debe, pues, extrañarnos que nuestros compositores jóvenes más representativos practiquen unas técnicas ampliamente difundidas y experimentadas en todo el ámbito de la cultura occidental, asimilándolas y matizándolas según su propia personalidad.

Casi siempre, en el mismo momento en que ha llegado a definirse una técnica o una tendencia, se ha visto, o se ha intuido, la conveniencia de integrarla en el complejo artístico, huyendo de extremismos que comprometen y limitan. El compositor puede ser, por lo tanto, actual, y quizá en su mejor sentido, sin necesidad de llevar una etiqueta tendenciosa. Pero lo que no es posible es el hecho de considerar actuales a unos compositores que ignoren sistemáticamente un fenómeno real que les afecta directamente. La lógica más elemental nos indica que hacer música hoy, con unos medios que no sean actuales, sólo puede dar lugar a productos híbridos, sumas heterogéneas sin sentido posible. El compositor de hoy, como el hombre, debe vivir plenamente la vida de hoy. Sólo a través de este criterio adquiere el sentido más amplio, más noble y más intenso el trabajo de creación musical. De lo contrario la labor del compositor puede reducirse a una adaptación, a un artificio, a un juego, a una divagación, o a una palabrería sin sentido, conceptos muy alejados de la idea de Arte. Realmente, todas las obras que se estrenan actualmente, pertenecientes a compositores contemporáneos aferrados a la tradición literal, no tienen el más mínimo interés, no pueden tener la fuerza de un producto genuino, y su valor artístico es negativo. El pasado tiene un valor necesario como precedente y determinante de lo actual, pero es absurdo pretender que subsista una determinada posición estética más allá de su ámbito temporal, ya que supondría una paralización del proceso musical que no

puede admitirse desde ningún punto de vista. En el peor de los casos, la labor del compositor actual, contribuirá al perfeccionamiento del lenguaje musical con nuevas experiencias más o menos afortunadas, pero siempre con todas las características de una cosa viva, factor positivo en la gran suma algebraica de la cultura y del arte de una época de la que debemos sentirnos responsables.

El panorama de la música catalana actual, en el sentido descrito, presenta un conjunto de compositores plenamente conscientes, situados en un nivel raramente alcanzado, en conjunto, por los compositores de anteriores generaciones, lo cual justifica un positivo optimismo sobre el futuro de nuestra música.

No pretendo hacer, ni podría, un análisis crítico de la obra de cada uno de nuestros compositores actuales. Intentaré solamente dar una impresión personal, fruto de un contacto constante y profundo con el ambiente musical de Barcelona, por el cual he llegado a la convicción de que, admitida la necesidad de actualizar la música, nuestros compositores de hoy desempeñan su cometido con absoluta honestidad.

Joaquín Homs (1906), representa para nuestra música el nexo entre el pasado y el presente. Discípulo de Gerhard, prácticamente desconocido en su propio país, fue el primero en nuestro ambiente que reconoció prácticamente el valor artístico de las nuevas técnicas. La construcción rigurosa, la serenidad y la expresividad contenida, son cualidades esenciales de la música de Homs, que pueden resumirse en el concepto «equilibrio». Joaquín Homs es un clásico. Nunca ha querido sorprender con posiciones extremistas. Su profunda honradez le impediría practicar aquello que no sintiera realmente. Tal manera de proceder ha tenido una consecuencia: Homs, en su madurez, permanece actual. Esta debe ser su mayor satisfacción, y tal vez una lección para muchos.

Con el tiempo se reconocerá no sólo el valor real de la obra de Joaquín Homs, sino la importancia decisiva para nuestra música, de la posición estética que ha adoptado y mantenido con tanta consecuencia, dignidad y verdadera categoría artística.

José M.^a Mestres Quadreny (1929), pertenece de lleno a nuestra joven generación. Su sólida formación clásica, se traduce en el rigor fundamental que hallamos en todas sus obras. Mestres es enemigo de la divagación. Es incapaz de componer por necesidad de desahogo o de evasión. Cada una de sus obras responde a otras tantas maneras de plantear un fenómeno sonoro complejo. Para Mestres, la inspiración consiste en determinar la norma que utilizará para imponer un orden a la mezcla heterogénea de ele-

mentos inestables que integran su obra, en el transcurso del cual es consecuente hasta el límite, siempre bajo la censura de un sentido musical abstracto, sin concesiones. Cuando se llega a intuir el criterio orgánico que Mestres ha impuesto a su obra, se descubre un tipo de belleza dotada de un raro atractivo puramente musical, en el que se adivina una calidad intrínseca. Su producción es escasa pero muy intensa, constituyendo cada obra el testimonio vivo de una evolución de la que está ausente toda indecisión. Las obras de José M.^a Mestres Quadreny, se han estrenado todas en Barcelona, pero ha sido en Alemania donde han obtenido el reconocimiento de su valor.

Xavier Benguerel (1931), mantiene una postura estética totalmente distinta. En posesión de todos los recursos de la técnica tradicional, como de la dodecafónica y serial, sus preocupaciones terminan en el momento en que empieza a escribir una obra. El único criterio generador de las obras de Xavier Benguerel es su intuición que se deriva de una innata musicalidad dotada de un refinamiento notable, que le permite elaborar una música más actual de forma que de fondo, curioso complejo de abstracción y discreto efectismo, más acentuado en las obras orquestales. La posición estética de Xavier Benguerel es un poco arriesgada ya que se expone a ser acusado al mismo tiempo de retrógrado y de extremista. En realidad, el uso que Benguerel hace de recursos más o menos actuales, no parece responder a una evolución del concepto estructural de la música. El concepto musical de Xavier Benguerel no parece encontrar su medio expresivo natural en la forma y en el lenguaje que se ha impuesto por convencimiento lógico. La fuerza dramática aparece muchas veces contenida a penas entre un tejido forzosamente abstracto.

José Soler (1935), ha obtenido recientemente el «Premio Ciudad de Barcelona» para música sinfónica. Hay que destacar el hecho, puesto que es la primera vez que se reconoce oficialmente una tendencia artística actual, en la obra de uno de nuestros jóvenes valores. José Soler es compositor por íntima necesidad vital, adivinándose a través de sus obras un mundo interior de extraordinaria riqueza y de una gran complejidad. Sus primeras obras estuvieron influidas por Messiaen, Schoenberg y Berg, habiendo evolucionado posteriormente hacia un pantonalismo expresionista, con indudables influencias románticas que no trata de disimular.

Realmente, la responsabilidad de la presencia de nuestra música actual en Barcelona, recae directamente sobre Homs, Mestres, Benguerel y Soler, que residen habitualmente en la maravillosa ciudad mediterránea, sobre cuyo ambiente proyectan con regularidad los frutos de su trabajo artístico, que se dan a conocer gracias a la iniciativa privada de entidades tan desinteresadas como «Juventudes Musicales» o el «Club 49».

José Cercós (1925), es un importantísimo exponente de nuestra música actual, a pesar de que su aportación no ofrece una regularidad que permita emitir un juicio completo. Sus obras son resultados ocasio-

nales de una ecuación con demasiadas variables. Su musicalidad tiene las características de una fuerza de la naturaleza, en contraste con unas ideas estéticas rigurosamente elaboradas. A menudo una obra de Cercós nos desconcierta por sus audacias sin justificación aparente, cuando otra obra posterior nos sorprende con un neorromanticismo conscientemente «demodé». Un sentido sarcástico del humor, matiza la posición estética de Cercós, creando un confuisionismo en el que parece complacerse.

Jaime Padrós (1926), tiene un lugar muy destacado entre nuestros compositores, si bien, por el hecho de residir habitualmente en Alemania, ejerce poca influencia sobre nuestro ambiente.

Enemigo de esteticismos tendenciosos, utiliza, no obstante, en sus obras todos los recursos de la técnica actual guiado por un criterio musical muy firme, contrario a la divagación, plenamente consciente en todas las fases de la creación. Su producción es muy abundante en los más diversos géneros. Jaime Padrós es el único entre nuestros compositores actuales que dedica una actividad constante a la música litúrgica, influido, sin duda, por su primera formación musical recibida en la Escolanía de Montserrat. Sus composiciones, corales o para órgano, dedicadas al culto, responden a un criterio funcional de estricta austeridad.

José Casanovas, es un compositor sobre el que se hace difícil emitir no ya un juicio, sino una mera impresión, debido a la escasa producción que ha llegado a interpretarse. A sus grandes dotes analíticas de los fenómenos sonoros y musicales, une un refinamiento y una sensibilidad indudable que se patentiza en sus obras, casi todas de carácter íntimo.



Hubiera sido mucho más árduo el trabajo de nuestros compositores actuales, o quizás inútil, de no haber contado con la ayuda de un gran pedagogo y de un gran músico nuestro. Me refiero a Cristóbal Taltabull (1888), discípulo de Max Reger y de Enrique Granados, tan desconocido del público como admirado y querido por sus discípulos, que son todos nuestros compositores jóvenes, que han encontrado en él una base segura para desarrollar sus ideas musicales en los sentidos más diversos, ya que uno de los principales méritos de Cristóbal Taltabull está en la libertad que concede siempre a sus discípulos, después de darles una formación fundamentalmente sólida.

En torno a la figura de Cristóbal Taltabull, se ha desarrollado un fenómeno artístico y humano de los que, de tarde en tarde, justifican un optimismo y una esperanza. La ciencia que el maestro tan liberalmente ha transmitido a sus discípulos, le ha revertido

do en forma de una prodigiosa actualización, que le ha inducido a conocer y le ha permitido asimilar profundamente las obras más nuevas, cuando sus contemporáneos han llegado a duras penas hasta Stravinsky. La persistente juventud artística de Cristóbal Taltabull es realmente un caso extraordinario del que nos hemos beneficiado todos, siendo paradójico el hecho de que se haya producido en nuestro ambiente en que no existe ninguna escuela musical que se pueda considerar, como no sea en alguna especialidad limitada. Cristóbal Taltabull tiene un puesto ganado en nuestra historia musical, al lado de Felipe Pedrell y de Luis Millet.

No constituye ninguna frase de circunstancias decir que nuestra música de hoy está en buenas manos. Lo que no está resuelto, porque es un problema muy difícil, es la difusión de esta nuestra música actual.

No es sólo un problema material, sino un problema de comprensión de una música resultado de un proceso que no se ha reflejado en nuestras salas de conciertos, y que por lo tanto aparece ante el oyente como un producto extemporáneo, sin explicación. Es difícil encontrar un remedio de emergencia para un mal que es el resultado de muchos años de aislamiento en el que incluso nos encontrábamos cómodos. Debemos hacer un esfuerzo para situarnos en el momento en que vivimos, buscando las piezas que nos faltan para llegar a comprender el día de hoy. O por lo menos debemos acercarnos a la nueva música, con el espíritu libre de prejuicios. Nuestras viejas vivencias sonoras no sirven para valorar la música de hoy. Debemos sólo escuchar humildemente, como si fuera la primera vez.

SEBASTIAN BENET.

DISCOS DE TODAS CLASES

Establecimientos SOLER

C. Verdaguer, 18

VICH

BORIS DE SCHLOEZER Y MARINA SRIABINE ENJUICIAN LA MUSICA MODERNA

(Viene de la página 15)

mo, aspectos en los que su lección puede sernos preciosa. Sin embargo, después de un periodo de desarrollo que casi ignoramos, se ha detenido y existe el peligro de que no puedan resistir mucho tiempo la presión, cada día más fuerte, de la civilización occidental).

En la segunda parte, tres capítulos: «Estructuras, operaciones, funciones» —«Las etapas de la autonomía» y «Las paradojas de la libertad». Cada uno es estudiado con gran aportación de datos y con hipótesis que obligan a la fantasía del lector: «¿Por qué no permitir al ejecutante que intervenga en la ordenación interna de las estructuras y de los FORMANTS? En último término, ¿no podría contentarse proporcionándole algunos grupos de elementos —algunas frecuencias, algunas duraciones, etc.— como se propone un tema a un improvisador? Si fuera capaz de ello al disponer de este material, revelaría al compositor. Así, los móviles

de Calder ofrecen a cada uno la posibilidad de crear formas plásticas convirtiéndose de este modo en escultor improvisado».

Por fin, justifican la exclusión de Stravinsky. «Al intentar comprender el estado actual de la música, hemos juzgado indispensable situarla dentro de una historia que tuviera una dirección y un sentido y en la cual el presente y el pasado se explicaran mutuamente». No obstante, reconocen que su aportación fue inmensa y las repercusiones directas e indirectas se harán sentir sin duda durante mucho tiempo. Admiten incluso que puede tener «consecuencias inesperadas».

Reconocen los autores de este importante libro, que han querido detenerse especialmente en los problemas que se refieren a las relaciones entre compositor y oyente.

Y para terminar dejan al aire estas preguntas: ¿Cuales pueden ser las perspectivas del arte sonoro?

¿Se tratará solamente de avanzar más y explotar el inmenso dominio que nos acabamos de apropiarnos? ¿Se producirá una especie de «retroceso», de restricción de este dominio, renunciando el músico a las riquezas de que dispone para lanzarse por caminos imprevisibles en la actualidad?

«Estamos en vísperas de transformaciones y de cambios, cuyas consecuencias pesarán mucho en la música y que modificarán seguramente sus leyes y sus funciones en la sociedad». En esta situación revolucionaria, si bien distinta a la del siglo XVIII, creen los autores que nos hallamos en la actualidad, por ello estas transformaciones y cambios son «una eventualidad que ya, desde ahora, debemos considerar».

Raras veces una traducción se habrá hecho con más cariño que la presente. Es fácil observarlo en todas sus líneas, acompañadas del acierto. Ha sido debida a María y Oriol Martorell.

Uwe Johnson obtiene el Premio Internacional de los Editores^(*)

Los Editores, en su última reunión de Formentor, escogieron dos libros para distinguirlos con su valioso premio. Uno de ellos, el del joven Uwe Johnson, sobre el que se verá mucha tinta, pues si bien la técnica no es completamente nueva, reúne suficientes valores para obligar a una detenida lectura y sacar de ella material para un estudio de la contemporánea novelística.

Ajim es un campeón ciclista; Karsch es el alemán de la zona occidental que pasó la divisoria para escribir sobre el personaje. En el momento en que trabajamos conocimiento con aquél, es ya un ídolo. «El deporte es uno de los instrumentos de la educación socialista». El slogan en grandes letras negras sobre fondo blanco atrae la atención del periodista, que concibe la esperanza de alcanzar, a través del héroe ciclista, una imagen viviente de toda la juventud, quizá de toda la gran masa y, apurando un poco, de todo un sistema político-social.

El tiene su propósito y también sus viejas predilecciones y a menudo rememora el pie de una anticuada fotografía: «*Cherchez la femme*». Por los pasos de Karin, tan femenina, llegará a las interioridades del famoso «as» que, con mirada fría y calculadora, desea conocer los alcances del periodista: «¿Un libro sobre mí? De mí ya se han escrito dos libros — Quería decir: acerca de él, e insinuar que posiblemente él mismo los había concebido ¿Es que el suyo será quizá mejor que éstos?».

Aquí debiera empezar el tercer libro sobre Ajim. Su planteamiento no puede ser más ortodoxo: Lograr la colaboración de la mujer más próxima al ídolo. Sabia explotación de la vanidad de Ajim, y los buscados contactos, tan necesarios siempre. El resultado se vislumbra excelente, y no obstante se frustra. Una serie de imponderables, agrandados por la dispar mentalidad que separa ambas zonas, impiden la culminación del proyecto a pesar, o quizá por la imparcialidad de que Karsch hace gala.

La destreza expositiva de Uwe Johnson es innegable y los resultados alcanzados son óptimos. Los tres personajes principales de la obra han sido profundamente estudiados y sus reacciones se ajustan siempre a las humanamente exigibles. Quizá el más

endeble sea la mujer, Karin (aquí nos referimos a endeblez humana, achacable quizá a que la concepción de la sociedad centroeuropea difiere tanto de la nuestra). Literariamente es un personaje muy cuidado y al propio tiempo muy definido. En cambio el ciclista es un producto tan semejante a otros que hemos conocido, que ni las reacciones señaladas en el libro como sorprendentes, llegan a sorprendernos. Son, efectivamente, colofón a unos actos y sentimientos que los hace suponer perfectamente lógicos. Y el periodista, que en la novela tanto debe tener de autobiográfico, se produce con la humanidad que el autor debe conocer tan bien.

Sin embargo, —y Johnson claramente lo confiesa— lo que buscaba su narración no era reflejar «hechos reales, sino la frontera; el alejamiento; la disparidad... y el intento sincero de describirlos». Hay que reconocer que, aun siendo alta la meta propuesta, ha sido aquí plenamente alcanzada.

Para la descripción morosa de hechos, personas y ambientes, la técnica usada se ha revelado la más acorde. No queremos especular sobre alambicadas hipótesis relativas al resultado que se hubiera logrado valiéndose de la forma narrativa tradicional, pero séanos permitido aventurar que la densidad del relato, la presencia constante (aunque no física) de la frontera, difícilmente se hubiera conseguido. Muy adecuada la pequeña extensión de los capítulos, epigrafiados por interrogantes y (la gran novedad) la puntuación que a primera vista se imputa sólo a un desmesurado deseo de buscar la originalidad a toda costa y sin ninguna ulterior intención, pero que la lectura justifica con creces, y admitimos como totalmente válidos los inicios de frase en minúscula, que equivalen a la continuación de frases elaboradas en el subconsciente; y la «pérdida de línea» deliberada, con palabras colgadas a mitad de renglón y que, por una extraña ley de equilibrio, permanecen seguras, agarradas a la sintaxis más firme.

(*) Uwe Johnson: «EL TERCER LIBRO SOBRE AJIM» — Editorial Plaza y Janés — Barcelona.

CAVALL FORT una revista jove-
nívola que'és: un
acte d'amor i de
respecte envers
els nois i les noies
que l'han de llegir.

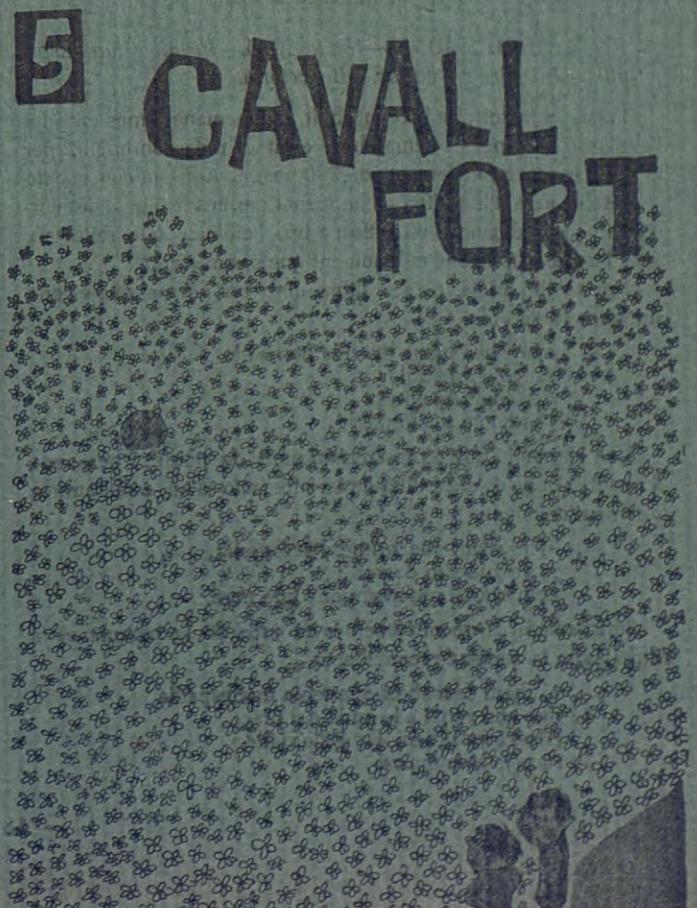
Adrecau les vostres subscripcions a

CAVALL FORT

Apartat de Correus 44

VICH

Subscripció a 16 números 100 ptes.



LIBROS - LIBROS RECIBIDOS - LIBROS - LIBROS RECIBIDOS

LA SOLEDAD DEL CORREDOR DE FONDO.—Alan Sillitoe.—Colección Formentor.—Seix Barral.—Barcelona.

La producció literaria de este autor que venia avalada per las más acreditadas críticas, ha sido incorporada a la selecta colección Formentor. Hay que reconocer lo acertado de la elección, que permite un conocimiento de la «buena línea» de autores británicos, tanto por los temas abordados como por el modo de ser tratados.

Bajo el título general de «La soledad del corredor de fondo», se agrupan una serie de relatos llenos de poesía. El autor ha gozado con la descripción de estados anímicos de nuestro mundo actual, mostrando especial predilección por la soledad.

El joven recluso en un Borstal, enrolado en la sección de «cross country» del reformatorio, rumia su soledad en las frías mañanas de entreno. A través de los campos y sin detener el ritmo de su eficaz zancada, va almacenando sus recuerdos que delicadamente coloca en un mismo compartimento que podríamos rotular «su moral». Allí caben sus desengaños y su repulsa por la equilibrada organización que el «buen sentido» ajeno quieren imponerle. La prematura muerte de su padre, la desafortunada vida de su madre, los «golpes» fallidos y el azar que pone en sus manos el prestigio deportivo del Borstal que él, deliberadamente, frustra. Es la protesta de una juventud disconforme con el actual estado de cosas, que, en su extremismo, sueña cambiarlo por una forma totalmente «amoral».

Repite el autor, pero desde distinto ángulo, el tema de la soledad en el maestro triste y soñador. Y otra vez la soledad, en el sordo rencor del «clochard» que creyó haber encontrado alivio en la compañía de dos pequeñuelas y que «los buenos modos» le obligan a abandonar, devolviéndole a su anterior soledad.

Los demás relatos, todos reflejo del actual vivir de esa sociedad juvenil inglesa, coadyuvan al conocimiento de un especial estado de espíritu común a nuestra juventud y demuestra que, si las clases acomodadas se sienten empujadas al aburrimiento, esta figura cobra los tintes sombríos de la soledad en las clases económicamente débiles.

Al servicio de tan extraordinarias historias (extraordinarias por la sabiduría con que ha logrado aprehender su poesía) ha puesto el autor su estilo de una eficacia total.

LA MA PEL FRONT.—Núria Albó.—Premi «Cant Espiritual».—J. Pedreira, editor.—Barcelona.

Potser el factor que ha contribuït d'una manera més eficaç a l'evolució de la poesia actual, hagi estat el redescobriment, per part del poeta, de la seva condició humana. Aquesta constatació —veritable acte d'humilitat— l'ha menat per uns camins de vinculació a un llenguatge transitiu i a una temàtica que reflecteix totes les preocupacions del moment que estem vivint.

Núria Albó inicia el seu llibre amb un poema que és una autèntica fe de vida.

«Aquesta mena de vida barrejada
de goig i de dolor
de fang i de puresa
l'estimem d'allò més».

Una afirmació que representa un punt de partida, però que al mateix temps és el resultat de la superació d'un estat anímic fortament angoixat.

«Ha calgut que primer l'avorriíssim,
la volguéssim deixar
com aquell qui abandona una nosa...»

Sortosament la reconciliació s'ha produït. La paraula es fa cordial com la mateixa reconciliació.

«...hem descobert que tenia una espatlla
que ens venia a la mida del braç.
Aleshores li hem fet mitja rialla
i ara ja som amics».

Aquest optimisme, essencialment religiós no exclou el dolor. L'accepta i fins i tot el desitja pel que té de purificatiu i d'enfortidor.

«Volem al costat nostre
en les vetlles d'hivern,
el bon company dolor
que ens ha fet homes».

No es cregui pel que portem dit, que el llibre de Núria Albó sigui només un cúmul de pensaments emergits en forma de vers. També els elements exteriors, llunyans o domèstics, col·laboren a climatitzar el poema:

«M'he estirat poc a poc
perquè a fora ha glaçat
i jo tinc a la vora
un foc que salta alegre
i engorroneix».

Altres vegades aquests factors externs són essencials per poder expressar la idea bàsica, com succeeix en el següent poema.

«H»

«Ens hem sentit tot d'una despullats
de tot el que estimàvem
com si ens arrabassessin els vestits
d'una grapada injusta
i ja ni solament teníem carn
sinó un grapat d'ossada
coberta de dolor.
Hem sentit crits d'infant,
crits de vells castigats
per faltes d'altri.
Crits d'infant
i els infants eren nostres.
Hem plorat sense llàgrimes
i ens ha cremat el ventre
que els havíem engendrat.
Hem perdut l'esperança
i ja no hi ha hagut dies
ni nits silencioses.
Ens han deixat el cor
perquè s'anés fonent de gota en gota
a cada nou gemec
dels llavis innocents.
Hem volgut protestar
i no teníem força.
Hem volgut rebel·lar-nos
però, contra de qui?
I només desitgem
veure'ns lliures de culpa.
Veure'ns lliures del pes d'aquests infants
condemnatats ja pel món
a no esdevenir homes».

Potser en certs moments del llibre la idea ha avassallat la paraula —senyal que l'autora té coses a dir— tanmateix hi ha una colla de poemes francament arrodonits. I, sobretot, és poesia del nostre temps.

CUCHILLERIA

PERFUMERIA

BOFILL

Afiladores y Vaciadores especialistas

PRESTIGIO CENTENARIO

Chocolates

ARUM!

Vich

reser./4

televisión

y ahora...

**sección
de
muebles**

Sintonía

Vich