

Palau de la Música



REVISTA MUSICAL CATALANA

N.º 1 Novembre 1984

l'òpera
la gran festa recuperada



MANUEL VALLS
el record perdurable



L. Bernstein
el mite americà
al Palau

20
COFRES
DISPONIBLES

A l'occasion des Fêtes du Bicentenaire de la Scala

*a été édité pour la première fois au monde
un ensemble de documents artistiques, littéraires
et sonores, rassemblés dans un coffret marqué à l'image
de l'Illustre Théâtre*



Ce coffret unique comprend:

- **Le Livre d'Or de l'Art Lyrique: 200 ANS D'OPERA A LA SCALA.** Publié sous la direction de GIAMPIERO TINTORI, conservateur du Musée de la Scala, ce luxueux ouvrage relié, abondamment illustré en couleurs et complété de la chronologie complète des opéras donnés à la Scala depuis 1778, comprend 320 pages grand format (290 mm x 300 mm). Il retrace avec verve et émotion une histoire aux multiples personnages, pleine d'amours et de fureurs, aussi passionnante qu'un roman. Premier tirage limité à 2.500 exemplaires.
- **Une collection d'émouvantes témoignages sonores:** L'Intégrale de LA NORMA de BELLINI avec la CALLAS dans le rôle principal. Un extrait inédit d'une représentation du BARBIER DE SEVILLE de 1929, avec les voix d'or de l'époque. D'amples extraits des représentations de 1958 de L'AIDA, de VERDI, et de LA BOHEME, de PUCCINI, avec au programme la Callas, Barbieri, Tucker, Zaccaria, Moffo, Ricciardi, etc. Soit au total 6 grands microsillons 33 tours sous emboîtement rigide, rouge et or.
- **Les fac-similés des 4 livrets originaux** avec notice explicative, également sous emboîtement rigide rouge et or.
- **Deux lithographies originales** numérotées et signées par l'auteur, Nicola Benois, chef-décorateur de la Scala pendant plus de 35 ans (tirage limité à 625 exemplaires).
- **Une maquette de 62 cm. de hauteur** démontable et en volume de la Scène de l'Illustre Théâtre.
- **Deux décors** à la même échelle, également démontables, en volume et copies fidèles des décors réalisés par Nicola Benois pour AIDA et Coltellacci pour le BARBIER DE SEVILLE.



TIRADA LIMITADA:

*"En resumen: estamos ante algo monumental,
un documento cuyos ejemplares, pasado el tiempo,
se pagarán a precio de oro."*

ENRIQUE FRANCO, EN EL PAIS



Bon pour une documentation gratuite

S. A. EBRISA - Gran Vía de Carlos III, 58-60 A - BARCELONA-28

Oui, je désire recevoir gratuitement et sans engagement de ma part le dossier de présentation de l'ensemble, rassemblé dans le coffret "EDITION DU BICENTENAIRE DE LA SCALA".

Nom _____ Prénom _____
N.º _____ Rue _____
Téléphone _____
Code postal _____ Ville _____



2a. època

Any I - Núm. 1 - Novembre 1984

Editor: Consorcis del Palau de la Música
Catalana i del Gran Teatre del Liceu

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Coordinació: Mariona Sagarra
Maquetatge: Ignasi Bassó
Fotografia: Pau Barceló
Correcció: Jordi Badia

Publicitat: Publicidad en Medios
de Comunicación, S.A.
Rambla de Catalunya, 45, 1er., 1a.
Tel. 302 72 20
08007 Barcelona

Publi/Tempo, S.A.
Amadeu Vives, 3, 3er., 1a., B.
Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82
08003 Barcelona

Fotocomposició i Impressió:
Tipografia Empòrium, S.A.
Tel. (93) 310 42 00

Dip. Legal: B. 36.108-84
Distribució: L'Arc de Berà, S.A.

Consell editorial:
Fèlix Millet (President) Carles Guinovart
Montserrat Albet Antoni Marí
Roger Alier Oriol Martorell
Josep Casanovas Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada Santi Riera
Enric Gispert Maria Ester Sala
Joan Guinjoan

Col·laboren en aquest número: Roger Alier,
Xavier Benguerel, Hermann Bonnin, Josep
Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Josep Maria
Espinàs, Jordi Fluvià, Laia González, Oriol
Martorell, Lluís Millet, Xavier Montsalvatge,
Miquel Porter i Moix, Bernat Porter, Miquel
Pujadó, Albert Sardà, Alex Susanna, Marjolijn
Van der Meer.

REVISTA MUSICAL CATALANA
C/. Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

SUMARI

	Pàg.
Editorial. Una nova sensibilitat envers l'òpera	4
Manuel Valls... en record de l'amic (Oriol Martorell)	5
La música eclèctica de Manuel Valls (Xavier Montsalvatge)	6
Per una definició estètica de la música al cinema (Manuel Valls)	8
Porta oberta (Àlex Susanna-Albert Sardà) ...	11
Ara, abans d'ahir, demà	12
Noticiari de l'Orfeó Català	12
La temporada oficial de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona (Lluís Millet)	14
El Stuttgart Ballet i John Cranko o John Cranko i el Stuttgart Ballet (Marjolijn van der Meer)	17
Qüestionari informal (Josep Maria Flotats)...	18
Sobre l'agonia del disc català (Miquel Pujadó)	18
Frank Zappa: entre el caos i la perfecció (Bernat Porter)	19
El Liceu i el sentiment de ciutadania (Josep M. ^a Espinàs)	20
Representativitat del Liceu (Comellas) ...	21
Raons d'una nova teatralitat a l'òpera (Hermann Bonnin)	22
Darrera el teló del Liceu (RRMC)	24
Consorci: balanç des de la propietat (RRMC)	28
Cronologia essencial del Gran Teatre del Liceu (Roger Alier)	29
Narrativa, òpera, cinema? Carmen! (Miquel Porter i Moix)	32
Conservatori del Liceu: per una especialització operística (Laia González)	36
Gluck: aventurer i reformador (Jeremy Hayes)	38
Davant una temporada equilibrada (Josep Casanovas)	44
Una gran oferta vocal (Roger Alier)	45
Compondre òpera, avui, amb esperança (Xavier Benguerel)	47
Leonard Bernstein: el mite provinent d'Amèrica (Jordi Fluvià)	49
Scherzando (Cesc)	53
Llibres	53 i 58
Recitals, concerts	55
Discos	56

Portada: *La Walkyria*, al Teatre del Liceu
(Foto: Pau Barceló)

Preu de la subscripció anual: 2.500 ptes.
Preu d'aquest número solt: 250 ptes.

Editorial

Una nova sensibilitat envers l'òpera

Avui l'òpera fascina les masses. Aquesta afirmació, aïllada de qualsevol localització específica, ens pot semblar desmesurada, massa categòrica. L'art líric va néixer, en una època determinada, per a una societat concreta. Aquella societat ja no existeix però el gènere es manté. L'òpera va ésser un art de cort i potser evoluciona cap a un art de masses. Ara vivim un estadi intermedi, en el qual, amb les tendències socialitzadores de la cultura, uns estaments cada vegada més amples —una nova élite?— resten captivats per les múltiples vivències que l'espectacle operístic els provoca. On podem cercar el motiu profund de l'evident revitalització d'un gènere, en altres moments menystingut per massa convencional, adotzenat, artificial? Intentarem de respondre, molt breument, a aquesta qüestió.

En primer lloc, l'òpera representa un punt de confluència dels resultats de tot l'art occidental i hi coexisteixen el nombre més gran de disciplines artístiques. No és corrent de trobar, en les civilitzacions del passat o del present, una forma d'expressió en la qual concorrin totes —o quasi totes— les arts. Curiosament, el mite romàntic de l'obra d'art total continua incitant la imaginació de l'espectador del darrer terç del segle XX.

Després, en la nostra època tecnificada, en la qual les formes de comunicació —usual i artística— ens són transmeses de forma majoritàriament mecanitzada, en l'era de la televisió, del vídeo, de la ràdio i del disc, on l'espectador és forçat a prendre una distància en relació als fets que se li presenten, l'òpera resta com un dels rars esdeveniments artístics —en tot cas el que empra un element humà i uns mitjans materials més heterogenis— en el qual el públic viu i comparteix amb més intensitat el risc que una representació comporta. Només l'esport pot competir, en aquest sentit, amb l'òpera. La diversitat i la complexitat dels elements que hi entren en joc fan pràcticament utòpica una representació al cent per cent homogènia; sempre un element sobrepassa un altre en qualitat, mentre l'espectador esdevé cada vegada més crític i exigent, enlluernat per la perfecció artificial dels productes mecanitzats.

Finalment, en els darrers temps, l'òpera ha temptat les personalitats més incisives del teatre universal. Només a partir de les darreries del segle passat podem parlar del muntatge escènic com a element decisiu, revelador de l'obra. Però l'òpera es va tancar aferrissadament en les seves pròpies convencions. Per a assolir un pes específic en tant que espectacle teatral, ha calgut el geni d'un Visconti, d'un Strehler —que arribà naturalment al món de l'òpera des de

Brecht i la tradició italiana—, d'un Chéreau... Ells han transferit al teatre musical els mites i els malsons del nostre temps i l'òpera ha assolit amb escreix un valor propedèutic, han incitat els cantants a esdevenir veritables actors i han dominat el geni de la imatge, la facultat d'expressar les impulsions més amagades, les motivacions més personals, en actes, desplaçaments i moviments de conjunt.

A casa nostra, allò que guarda relació amb el món de l'òpera té una representació preferent: el Gran Teatre del Liceu. I aquesta referència és indefugible en una edició que presenta un contingut central relacionat amb el fenomen operístic. L'arrelament del Liceu en tots els àmbits de la vida ciutadana és inqüestionable i per això la seva problemàtica és sempre candent: ho hem vist darrerament amb el ressò que han tingut les notícies publicades en els mitjans de comunicació a propòsit de la seva crisi financera.

Finalment, les institucions integrants del Consorci del Teatre han elaborat un pla de viabilitat del qual, després d'una reunió clau, han exposat les línies generals als mitjans de comunicació. Hem d'esperar que aquest pugui aportar una solució durable o definitiva a l'estabilitat material del teatre.

A vegades, la voluntat política neix de la pressió social. De fet, la repercussió que ha tingut la darrera crisi del Liceu s'ha centrat d'una manera quasi exclusiva en els aspectes econòmics d'una qüestió susceptible també d'ésser tractada en profunditat a altres nivells. La missió dels estaments públics que intervenen en la gestió del Liceu és també la d'estimular l'autèntica creativitat dels elements individuals i col·lectius del nostre entorn. Remarquem la diferència entre fer òpera i "crear" òpera, així com el fet que l'espectacle operístic és apte, per naturalesa, per estimular l'element creatiu en una quantitat considerable d'estaments: compositors, escenògrafs, directors escènics, cantants, coreògrafs, etc. Sabem que la nostra tradició, en aquest sentit, és lloable, però breu i limitada; que tenim, si més no, una potencialitat creadora no gens menyspreable, però no posseïm encara ni tots els elements humans, ni les estructures, ni els mitjans per desenvolupar un projecte ideal.

Sense menysprear les dificultats fàctiques i materials de l'empresa, quan presenciem una temporada —amb tants aspectes notables— majoritàriament importada, no podem deixar de pensar en l'oportunitat d'alguna acció, d'un possible inici de projecte en aquest sentit, en vistes a uns resultats només assolibles en un futur més o menys llunyà.

MANUEL VALLS

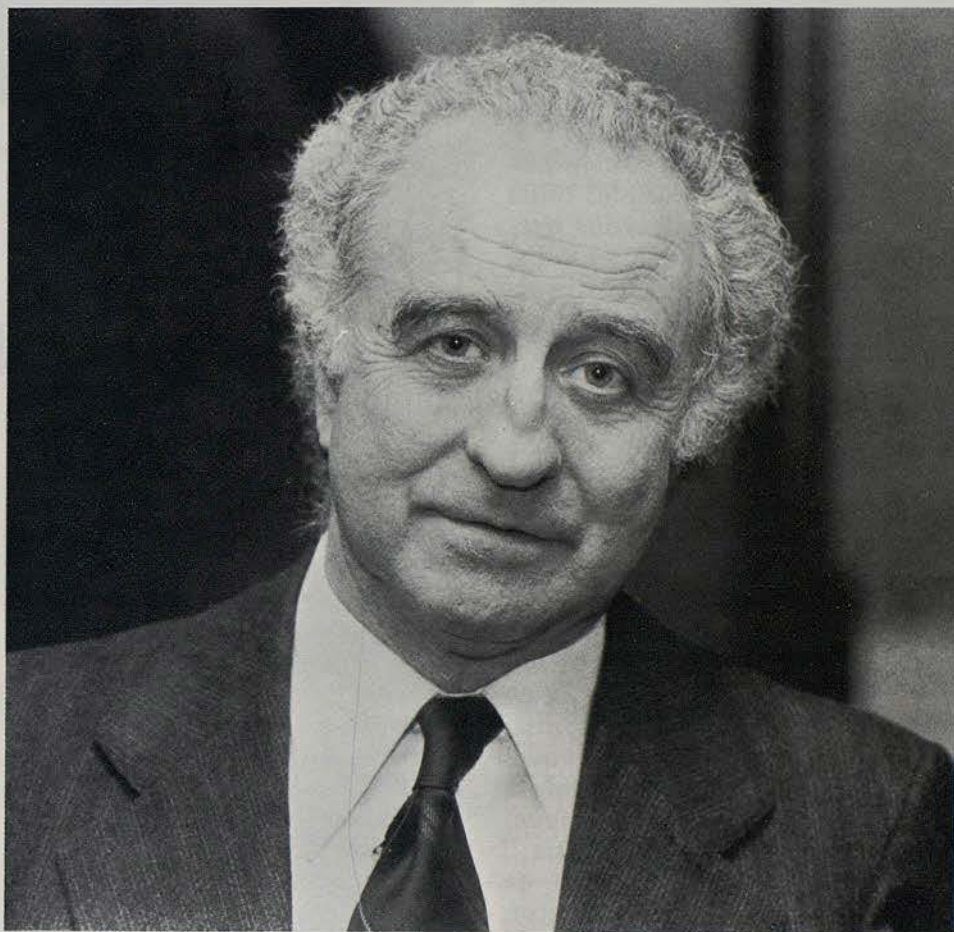
... en record de l'amic

Normalment, en les pàgines d'aquest primer número de la represa de la Revista Musical Catalana hauria tingut un destacat protagonisme la presència d'un d'aquells inconfusibles articles —sempre sensibles i intel·ligents, sovint encertadament punxants i irònics— de l'estimat i inoblidable Manuel Valls, del Nani (a.C.s.). I, en canvi, tan i tan lamentablement, els papers s'han canviat i ara ens trobem en la trista situació de ser nosaltres els qui hem de parlar d'ell i d'haver-ho de fer referint-nos a un amic que ens ha deixat per sempre més i que, servint-me d'una expressió ben seva, ja no ens tornarà a amenaçar periòdicament amb un nou llibre; un nou llibre, calafegir d'immediat, que sempre ens enriqueix amb personalíssimes i originals apreciacions, ens obria nous horitzons i noves perspectives, ens qüestionava sobre problemes fonamentals i candents, i reflectia apassionades inquietuds i lluminoses intuïcions. De totes maneres, potser sí que encara en veurem un de nou, ja que poc abans de caure definitivament malalt, n'havia deixat un quasi totalment enllestit (amb la col·laboració de Joan Pedrol), sobre la música i el cinema, clar exponent del seu obsessionat interès per la relació del fenomen musical amb la societat que l'ha anat envoltant en el transcurs de la història i, de manera principalíssima, amb la que l'envolta en els temps actuals; un llibre que cal esperar que trobarà qui pugui enllestir-lo i editar-lo. Ben al revés, per desgràcia, passa amb un dels projectes més ambiciosos que aquests darrers mesos centrava el seu interès —una voluminosa i col·lectiva Història de la Música Catalana que ell havia de dirigir— i del qual encara va parlar-me l'últim dia que el vaig veure a la clínica: "...al setembre, ens hi hem de posar a treballar de ferm!".

En aquestes mateixes pàgines de la Revista Musical Catalana, Xavier Montsalvatge —qui podria fer-ho millor que ell?— ens parla del "músic" Manuel Valls; la meua comesa —una expressió també molt seva— es circumscriu a parlar de l'"home", de l'amic. I he ajuntat aquests dos conceptes perquè de

cap de les maneres no els puc separar en referir-me a Manuel Valls; ni jo ni ningú, perquè tots els qui l'havíem tractat sabem perfectament com ell intentava de convertir, de seguida, qualsevol incipient relació humana en cordial relació d'amistat. Manuel Valls cultivava amorosament l'amistat; en donava i volia rebre'n i, en conseqüència, el cercle dels seus amics era excepcionalment ampli i variat. I ara aquest cercle es troba —ens trobem— amb un buit que ja mai més no podrem omplir i que tan sols en la malenco-

sells i Comissions assessores, Jurats de premis i beques, etc.) i, quasi diria sobretot, les ocasionals i ràpides trucades telefòniques per consultar-nos un dubte o per comunicar-nos una notícia o un rumor, les converses plenes —per la seva part!— de subtileteses i d'enginy sobre la més variada temàtica (més d'un cop, "passant revista" amb afable ironia al nostre ambient musical i esmaltant-la amb aquella seva tan típica expressió: "No cal que em digueu el nom..., en tinc prou amb el cognom!"), etc. Records que per



nia agredolça dels records trobarà un lleu consol. Records que en el meu cas —no puc deixar de personalitzar— m'evocaran com a punt de partida aquells inoblidables i ja tan llunyans concerts al "Jardí dels Tarongers" de Josep Bartomeu i, des d'aleshores, moltes i cada dia més freqüents col·laboracions (des de les del creador i l'interpret —no cal dir, amb la Coral Sant Jordi— fins a tasques editorials i a vocacionals empreses culturals i cívi-ques: Congrés de Cultura Catalana, Con-

a tothom evocaran la memòria de l'amic autèntic i fidel, d'un home (d'un cavaller, caldria dir) profundament intel·ligent i sensible, idealista i pragmàtic, aparentment equilibrat i quasi fred i, en canvi, intensament apassionat i temperamental, d'un esperit inquiet i ple de curiositat per totes les coses de la vida i del món, d'un lector impenitent i infatigable, d'un incansable treballador d'increïble i d'envejable capacitat de concentració i d'aïllament, d'una ment imaginativa i

creativa, d'un home (d'un lluitador, caldria dir ara) totalment compromès amb allò que ell considerava els seus deures cívics i patriòtics, etc. En aquest darrer sentit, per exemple, tots sabem que la seva firma no faltava mai al peu dels documents d'aquella difícil i combatent època dels manifestos, les peticions i les protestes, i jo, també per exemple, no oblidaré mai aquell dia que ens vàrem telefonar per convocar-nos a "anar a veure en Cererols... a casa seva", és a dir, per anar a la tancada del desembre de 1970 a Montserrat; i recordo aquest fet per afegir, tot seguit, que cal subratllar que en el seu cas —amb greus i incòmodes problemes físics— aquesta i d'altres actituds adquirien molt més valor i que, en termes generals, la manera com durant tants i tants anys va superar aquests problemes amb una força de voluntat indomable, i sempre amb un somriure als llavis, era una lliçó constant i exemplar per a tots els qui l'envoltàvem.

D'ara endavant, la música catalana s'haurà d'esforçar per anar trobant solucions als múltiples buits que hi haurà deixat la pèrdua irreparable de l'admirat Manuel Valls, des dels camps de la creació fins als de la musicografia, des de l'erudició a la difusió, des de la teoria a la pràctica, des de grans empreses fins a accions aparentment banals, des dels assessoraments i orientacions a les crítiques i denúncies, etc. Les solucions —més o menys lentament i amb més o menys dificultats i encerts— s'aniran trobant i, desenganyem-nos, aquests buits s'aniran omplint amb nous accents i amb nous punts de vista, i noves firmes aniran substituint aquella, la d'en Manuel Valls, en la qual tots confiàvem i de la qual sabíem per endavant que era una garantia absoluta de lucidesa i d'interès, d'intel·ligència i d'intuïció, de bonhomia i d'oportunitat, d'imaginació i de coneixements, etc., i, sobretot, d'enganyadora i desimbolta frivolitat i, en canvi, de transcendent profunditat ètica i estètica. La vida no s'atura mai i els relleus —bé que no sempre amb facilitat— van passant de mà en mà...

Però, malauradament, hi ha una solució que ja no trobarem mai més, un buit que ja mai més no s'omplirà: el buit de l'amic estimat, el buit del Nani. I els seus amics, els seus moltíssims amics, saben perfectament què vull dir...

Oriol Martorell



Acte de presentació del llibre de Manuel Valls. "Música de tota mena" (30 març 1982); amb l'autor, Pere Artis, Enric Climent i Xavier Montsalvatge.

LA MÚSICA ECLÈCTICA DE MANUEL VALLS

Si bé es cert que la música escrita impulsivament i honestament reflecteix d'una manera fidel la personalitat de qui l'ha concebuda, en el cas de Manuel Valls, aquesta realitat és clarament perceptible en tota la seva obra, més extensa d'allò que, en principi, hom podria imaginar i, sobretot, curiosament variada. L'admirat compositor desaparegut, encara que no puguem qualificar-lo de versàtil, va abordar els gèneres més divergents. En cada una de les seves partitures trobem, però, l'empremta que les fa inconfusibles, amb un caràcter propi malgrat que moltes vegades l'artista s'hagués adaptat amb un criteri clarament funcional a l'aplicació precisa de la música, al sentit específic de l'element literari o plàstic en el qual quedava inserida.

Això fa que en el catàleg de la seva producció figurin nombroses —vuit, concretament— realitzacions incidentals per ambientar obres escèniques. Entre aquestes sobresurten les destinades a la *Primera Història d'Ester* i *Antígona*, de Salvador Espriu, el poeta entranyable per a Manuel Valls amb el qual va col·laborar

diverses vegades, però cal no oblidar altres aportacions seves aplicades a escrits de Ferran Soldevila, Maria Aurèlia Capmany, Sagarra i fins i tot Guimerà, Valle-Inclán i la que realitzà per a *Un barret de palla d'Itàlia*, de Labiche, en la traducció de Pere Quart.

La tendència del compositor per aproximar-se a les expressions més senzilles i directes d'un sentiment popular molt allunyat, tanmateix, de qualsevol tendència merament folklòrica, la trobem en peces per a reduïts conjunts cambrístics amb recitadors o sense, com els *Tocs d'ordenança* o *petita serenata militar*, *Les veus del carrer* (amb text d'Espriu) o *Els preceptes*.

Cito aquesta mena de música (a la qual podríem afegir la destinada al cinema —tres films catalans— i fins i tot el seu espontani *Cant del Barça*) abans de referir-me a obres de propòsit més abstracte i ho faig així perquè hi veig especialment perfilada una faceta temperamental de l'artista; la seva insubornable espontaneïtat reveladora d'una intel·ligència finament cultivada, el seu sentit de la ironia que no va arribar

mai als límits del sarcasme —al qual el meu amic era inaccessible— ni a qualsevol forma d'agressivitat gratuïta. Aquest sentiment, que en certa manera va definir-lo, potser va desdibuixar una mica el seu llenguatge compositiu quan l'aplicà a partitures de més gran ambició. Tanmateix, en aquestes obres —com en totes— no hi manca mai la integritat objectiva, el menyspreu absolut per tota mena d'efectisme i una renúncia a qualsevol recurs fredament especulatiu. Això, unit a una afirmació estètica que va voler ésser absolutament lliure, fan de la seva música de cambra, vocal o simfònica, un model de probitat, de servei íntegre als sentiments més pregons que varen dictar la seva ploma en discórrer sobre els pentagrames.

Aquesta orientació queda palesa en tot allò que va compondre a partir de les cançons inicials, amb textos de Joan Perucho (1943), diverses peces per a piano, també dels anys quaranta, i —d'una manera ja totalment estable— en les seves cinc partitures orquestrals: uns *Estudis Concertants* (1958), *Invençions* (1959) i els *Moviments Simfònics o els artefactes de Paco Todó* (1964) amb els quals va intentar una esporàdica incursió en el camp de la *música maquinista* bo i creant una construcció sonora plena d'enginy i de suggeriments ambientals, sense renunciar a la seva ideologia característica. En el seu posterior *Concert per a guitarra i orquestra* (1965) del qual va ésser protagonista Narciso Yepes, el seu estil queda més afermat.

Allò que darrerament coneguèrem —el *Concert per a flauta i orquestra de corda* de 1980, estrenat per Salvador Gratacòs com a solista sota la direcció de Joan Guinjoan— va donar-nos la sensació que el compositor abandonava qualsevol propòsit renovador per oferir una síntesi del seu pensament expressat amb una distinció i sobrietat en la qual, ara pensant-hi, jo diria que hi gravitava una estranya tristesa.

Últimament ens va sorprendre amb una obra extravagant, la *Suite canalla i sentimental* per a piano a quatre mans, que li encarregaren el duo Zanetti-Turina i, com un retorn a una concisa mesura, unes belles cançons catalanes amb lletra de l'adolescent poetessa Patrícia Rodríguez que interpretà la Coral Càrmina, i fou la darrera estrena d'una obra seva a la qual va poder assistir.

A les partitures citades, hauríem de sumar d'altres d'una importància similar que testimonien la voluntat i les possibilitats creadores d'aquest músic català. En la seva producció —que arriba fins a mig centenar de títols— formen un capítol important les obres vocals, entre les quals sobresurten les dues cantates que Oriol Martorell va oferir amb la Coral Sant Jordi: *D'una vella i encerclada terra* amb la qual el compositor il·lustrà el text de Salvador Espriu, i *La miren i fa sol*.

Entre les seves diverses cançons destaquen la col·lecció de *Canciones Sefarditas* per a soprano, flauta i guitarra (potser allò més divulgat, amb la veu de Victòria dels Àngels, que n'ha fet un enregistrament d'antologia) i dos reculls més: les *Cançons de la roda del temps*, també d'Espriu, i les



Canciones del alto Duero amb poemes de Machado.

Tota aquesta música ha estat divulgada per bons intèrprets, però hem d'acceptar que, en bona part, no ha aconseguit la difusió que, sens dubte, mereix i que assolirà si hom vol fer justícia al seu autor.

Una cosa caldria tenir especialment en compte: ell va deixar escrita una òpera breu, una "òpera de cabaret" tal com la va denominar, amb el títol enigmàtic de *Cal 33-33, o el bon samarità*. És una mena de "divertiment filosòfic" enginyós i de positiva novetat. Resulta d'un muntatge relativament fàcil perquè no comporta cap problema escenogràfic i, musicalment, exigeix només un conjunt instrumental reduït, un recitador i tres cantants. La va compondre el 1969 perquè fos representada a la "Cova del drac" sense que el propòsit arribés a fer-se efectiu. Fa poc temps s'anuncià de nou, però tampoc no fou duta a terme l'estrena.

És ara que sembla que hom promou seriosament l'òpera catalana quan seria imperdonable d'oblidar aquesta creació de Manuel Valls que, en realitat, és l'única inèdita entre les seves i la que li feia més il·lusió que fos difosa. És ben trist que l'enyorat amic ja no pugui veure-ho.

Xavier Montsalvatge

TALLER ARTESÀ
DE GUITARRES

JOAN ESTRUCH

us invita a visitar el taller
més antic de Catalunya.

Ample, 30
Telf. 315 44 07
08002-Barcelona



PER UNA DEFINICIÓ ESTÈTICA DE LA MÚSICA AL CINEMA

ELS TEMES
MÉS INTERESSANTS
I DE
MÀXIMA ACTUALITAT,
TRACTATS
PER LES FIRMES
MÉS PRESTIGIOSES
I ELS ESPECIALISTES
MÉS QUALIFICATS...

ELS TROBAREU
A LA



Oferim aquest treball pòstum de Manuel Valls i Gorina, que correspon a un capítol del llibre que preparava quan li esdevingué la malaltia definitiva. Es tracta del volum titulat "Funció de la música al cinema", escrit en col·laboració amb J. Pedrol. El lector podrà gaudir així d'un treball absolutament inèdit d'un valor extraordinari que, a més, ens mostra el seu autor unint dos amors seus molt profunds: la música i el cinema.

Des d'Aaron Copland a Hans Eisler, tot passant per altres compositors com Roland-Manuel, Maurice Jaubert i Stravinsky, tractadistes com F. Porcile i Jean Roy, i directors com René Clair i Sergi M. Eisenstein, hom ha formulat tota mena d'hipòtesis per tal de fixar la norma estètica que ha de guiar la composició de música cinematogràfica. Mentre Eisler afirma que la partitura destinada al cinema ha de ser de lliure inspiració i ha de mantenir, per tant, intactes els seus valors estètics davant de les pressions dels interessos comercials de promotors i distribuïdors, Copland i molts d'altres diuen que la música fílmica ha de ser neutra o, si ho preferim, "in-significant" i conclou que la millor música cinematogràfica és la que passa desapercebuda per l'espectador.

D'altra banda, Jean Roy manté la tesi que la presència sonora s'ha erigit com una necessitat complementària de la pel·lícula i que, per tant, no se la pot marginar ni deixar mai en un discret segon terme. "En aquesta misteriosa cooperació entre l'ull i l'oïda —diu— és la llei poètica qui imposa la música cinematogràfica (totalment diferent de les convencions estilístiques del ballet i de l'òpera); la imatge i el so no sabrien viure separats, fins a l'extrem que la música no té cap altra raó de ser sinó la de constituir-se en una dimensió espiritual de la imatge i no en un comentari afegit d'aquesta". I afegeix tot seguit: "és una música viva com escrivia Jacques Prevert a l'homenatge a Maurice Jaubert tot refutant apassionadament l'estúpid tòpic que la millor música cinematogràfica és la que no se sent".

*La música de film
és paper pintat,
segons Stravinsky*

"La música de film?" pregunta Stravinsky. I contesta: "És paper pintat", i potser no li manca raó. De teories en relació a la funció del valor de la música cinematogràfica, n'hi ha per a tots els gustos. Ho hem vist. Però qualsevol que sigui el sentit que atribuïm al criteri stravinskià, no hi ha cap mena de dubte que el paper pintat és també un element imprescindible per a l'ambientació.

Davant d'opinions tan controvertides, intentarem d'esbrinar què passa a la pràctica. La banda musical d'una pel·lícula admet totes les variants estimatives imaginables i així, pot ser neutra, descriptiva, ambientadora, funcional, decorativa, i també —per què no?— expressiva i artística. Totes aquestes comeses s'han incorporat al quefer fílmic en les més heterogènies i contrastades disposicions musicals, que poden incloure indistintament pàgines sagrades i consagrades del patrimoni cultural clàssic, des de *El Messies* de Haendel (*Viridiana* de Buñuel, amb un propòsit quasi blasfem); les simfonies de Mahler (*Mort a Venècia* de Visconti); les de Schubert (*Les meves cançons volen* de Willi Forst); peces de cambra de Brahms (*Els amants* de Malle); el *Rèquiem* de Mozart (*Teorema* de Pier Paolo Pasolini); el *Concert núm. 2* de Rachmaninov (*Breu reencontre* de David Lean); o *Així parla Zaratustra* de Strauss (2001, *Odissea a l'espai* de Kubrik), fins a les més modestes manifestacions de la música del carrer que té en la cítara d'Anton Kara (*El tercer home* de Carol Reed) el seu exemple més qualificat, tot passant per creacions de valor variable enquadrades entre els extrems citats, les quals realitzacions admeten totes les gradacions estimatives en funció de la comesa que els és assignada en quedar adscrites a la banda sonora. Aquestes creacions són precisament l'"objecte" que examinarem en aquest present capítol. Tanmateix, abans de l'examen, cal fer una distinció prèvia.

La música per al cinema es divideix en principi en dues grans branques, amb

A una problemàtica mental molt distinta: d'un cantó, tenim l'anomenada, en la terminologia tècnica, música "viva". És una música que determina i empeny l'acció a les seqüències en què intervé, les quals, per tant, s'estructuren i desenvolupen entorn del seu règim temàticomusical que, en tot cas, condiciona al règim evolutiu de l'escena. La partitura de la música "viva", *pre-existeix* a l'acció filmada en la qual, a més de prestar la seva assistència, decideix la seva existència.

En el tràngol de precisar el sentit de la música cinematogràfica en mesurar-ne el valor, apuntarem d'entrada que totes les actituds estètiques sobre la banda sonora són vàlides, amb l'única excepció de la que postula una música indiferent i neutra, perquè el fet incontrovertible és que l'espectador, al·lucinat i atent només a allò que passa a la pantalla, sent o escolta *velis-nolis* les insinuacions musicals o sonores que li arriben procedents del·altaveu i que amb variable intensitat pressionen el seu subconscient per crear el secret i misteris lligam que es forma entre el que veu, és a dir, la imatge, i el que li és insinuat amb el so, com una aurèola espiritual i intangible del sentiment, que anima el personatge, l'escena o l'ambient i, d'aquest nimbe emocional, la música n'és una projecció immaterial, però, en definitiva, sensible.

Els procediments per aconseguir aquesta inefable penetració, són —ho hem vist— de gran diversitat de sentit. Acceptada la necessitat del cinema de comptar entre els seus components (decorats, figurins, i tot el copiós inventari d'efectes que es detalla en els rètols de crèdit) d'un factor musical per materialitzar aquest factor en funció de l'efecte desitjat, hi caben infinites gradacions. En un extrem trobem la complexitat instrumental i harmònica que significa escriure una partitura per a orquestra. En l'altre cantó, la simplicitat que comporta el fet d'incorporar un instrument rústic, de significació popular, camperola o urbana (acordió, guitarra, cítara, flauta de canya o de bec). La varietat de matisos tècnics i ambientals que s'inclouen entre aquests dos extrems ve determinada pel guió de la pel·lícula i imposada, en darrer terme, pel director qui, en aglutinar i ordenar tots els factors que interveuen en l'elaboració del film, decreta el sentit i el caràcter de la música que intervé a cada seqüència. El compositor per això, més que no pas subjecte als capricis al·ludits per Eisler i Adorno a *Composing for films*, ha de ser un obedient i fidel intèrpret de la idea que el director té del matís de la música en els episodis en què intervé i del lloc que ocupa en el trencaclosques que és sempre la pel·lícula muntada i acabada.

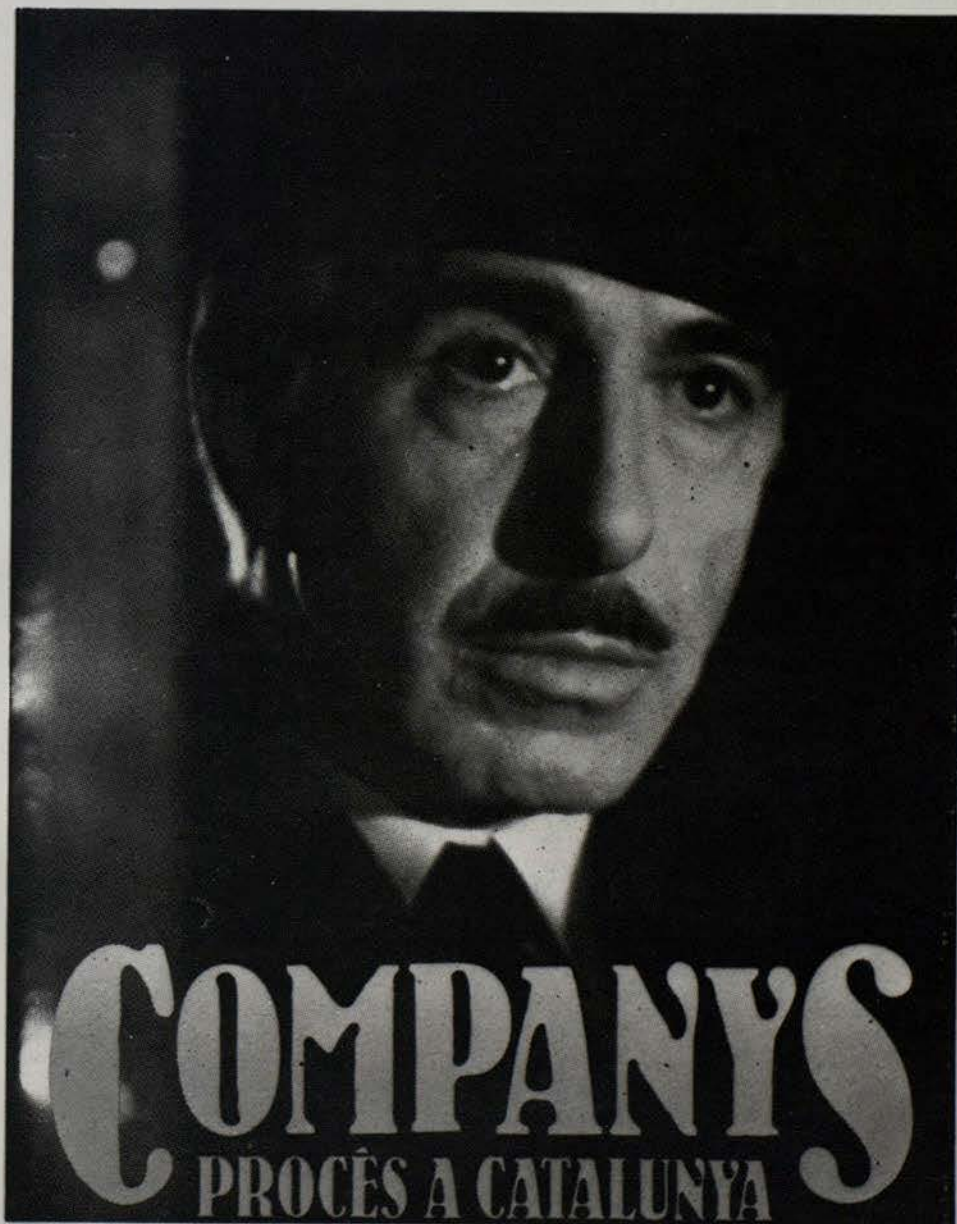
El compositor, per tant, es mou en un règim de "llibertat vigilada" perquè en el seu quefer professional, la teòrica llibertat imaginativa que té es troba limitada entre les fronteres estètiques i tècniques que li imposa el guió. Del par-

tit que el músic pot treure de la canalització mental a què l'obliga el guió, deduirem la qualitat de les seves intuïcions, les quals, subjectes sempre a la temporització i a l'esperit de la seqüència, poden desembocar en composicions d'una real autonomia expressiva en separar-se del text filmic a què serveixen, o bé per evocació dels seus valors plàstics, o bé per la qualitat substancial del fragment.

Un dels compositors hispànics que coneix més bé els problemes de la composició de música cinematogràfica, Carmelo Alonso Bernaola, enquadra correctament el sentit estimatiu que mereix la música per a una pel·lícula, tot dient que: "Quan es concedeix un 'Oscar' a una música cinematogràfica, no li és atorgat per la seva qualitat com a obra, sinó per la seva adequació a la pel·lícula cinematogràfica, per la seva major o menor operativitat". El dictamen és irrefutable. El compositor, amb la seva partitura, ha de suggerir i impressionar efectivament, però imperceptiblement, les facultats receptives de l'espectador i, per això, ha de copsar el sentit que presideix cada escena en atorgar al total sonor una

cohesió estructural suficient entesa com unitat morfològica, dintre de l'estreta normativa que condiciona la seva facultat creadora.

Amb el que ha estat exposat, es delimita el camp de la transcendència espiritual de les partitures destinades al cinema. Que ningú no pretengui, consegüentment, de trobar en aquestes concentrades i sumàries peces l'emoció pròpia de l'audició d'una obra musical lliure, perquè, en deslligar-se el seu text de la imatge i de la funció ambiental que els és assignada, pot evaporar-se en part el seu sentit plàstic. Malgrat això, el seu valor és innegable i l'audició —àdhuc fora de la sala de projeccions, en el cas d'enregistraments en cassette o en disc— és pertinent, perquè il·lustra i informa l'interessat sobre la problemàtica de la creació musical cinematogràfica, aquesta singularíssima forma de compondre en la qual la inspiració es transmuta en càlcul, per crear uns fragments generalment breus però formalment conclosos. Aquests fragments neixen, tot emmolant-se a l'imperi d'una funció aliena a la seva substància: donar suport a l'acció del film.



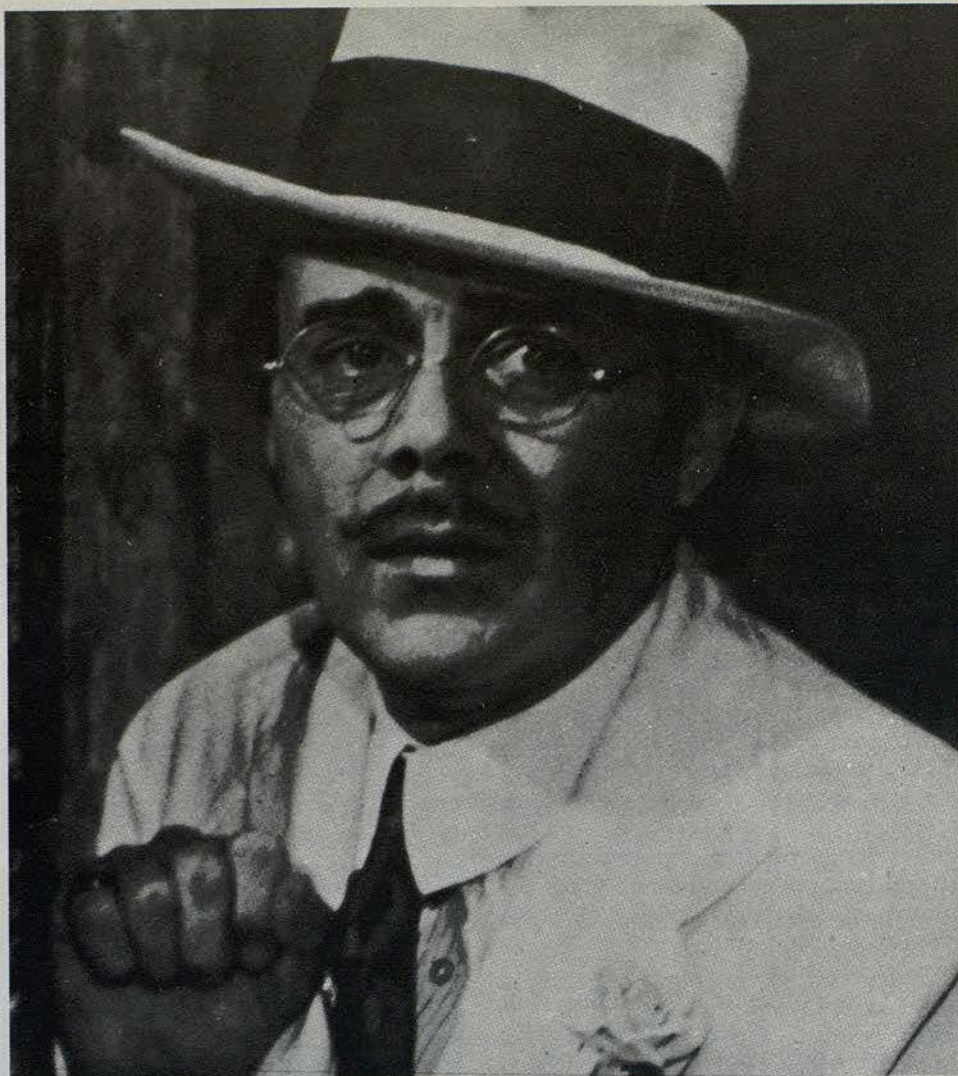
Manuel Valls compongué la partitura d'aquest film.

Abans d'acabar aquest capítol transcrivim unes apreciacions d'Aaron Copland (es refereix naturalment a l'univers cinematogràfic americà i en concret de Hollywood) que complementen els postulats formulats succintament.

Si bé afirma Copland —com ja s'ha indicat— el caràcter indiferent que ha de tenir la música cinematogràfica, entén que aquesta “sols justifica la seva finalitat si ajuda a la comprensió” i aconsella tot seguit que “res no hi ha en l'àmbit cinematogràfic que exclogui el compositor dotat d'un temperament essencialment dramàtic. Però aquell qui s'entesti a aconseguir la seva pròpia expressió musical, és preferible que es quedi a casa seva i compongui simfonies, perquè a Hollywood no tindrà èxit”. És un punt de vista exagerat però molt il·lustratiu perquè adverteix sobre el desequilibri que pot significar el fet de col·locar el “jo” del compositor al tot de la pel·lícula.

És interessant la crítica de Copland a l'ús inadequat del *leit-motiv*, del qual accepta la utilitat identificadora, tot recordant-nos que “en una projecció de *cow-boys* aquest mètode arribà a l'absurd. Un tema anuncia l'arribada dels indis i l'altre el del heroi. Hom canviava també el *leit-motiv*, a vegades tan ràpidament que la música semblava saltar endavant i endarrera, abans que l'executor tingués temps de recuperar l'alè”. No diu Copland qui és l'autor d'aquest garbuix ni a quina pel·lícula es refereix.

Manuel Valls



“Mort a Venècia”, un film on la música té un paper importantíssim.

DIMECRES MUSICALS DE RÀDIO NACIONAL

CASAL DEL METGE. A LES 19,00 h.

Transmissió directa per Ràdio 2

NOVEMBRE 1984

Dia 7

SONATES I INTERLUDIS DE J. CAGE

Jean Pierre Dupuy, piano preparat

Obres de John Cage

Dia 14

CINQUANTENARI DE LA MORT D'ELGAR, DELIUS I HOLST

Zandra McMaster, mezzo.

Jan Poda, violí

David Mason, piano

Obres d'E. Elgar, F. Delius i G. Holst

Dia 21

I CENTENARI DE LA MORT DE B. SMETANA

Quartet de Corda Eslovac

Obres de Bedrich Smetana, Bohuslau Martinů i A. Dvorák

Dia 28

EL PIANO I ELS JOVES COMPOSITORS

NORD-AMERICANS

Albert Ràfols, piano

Obres de Diane Thome, Bern Herbolzheimer i L. Barnes

DESEMBRE 1984

Dia 5

EN EL 175è ANIVERSARI DEL NAIXEMENT DE MENDELSSOHN

Trio de Madrid

Obres de Fèlix Mendelssohn

Dia 12

LA VEU I EL QUARTET DE CORDA

Quartet Sonor

Obres de X. Turull, M. Castillo i A. Schönberg

Dia 19

VILLA-LOBOS I ELS INSTRUMENTS DE VENT

Solistes de Barcelona

Obres d'Heitor Villa-Lobos

PORTA OBERTA

Sobre música i poesia

Parlar de les relacions entre música i poesia — o si voleu, entre la Música i la Poesia —, és quelcom força més complex del que podria semblar a primer cop d'ull. Sobretot pot ser enfocat des de molts punts de vista. Per bé que Walter Pater (predecessor dels modernistes anglesos), en el seu famós llibre *The Renaissance*, afirmés que “tot art aspira a la condició de la música”, em sembla que convé deixar ben clar que tant la música com la poesia són perfectament independents, però també que les possibilitats d'intercanvi i mutu aprofitament han estat nombroses i enormement fructíferes. Aparent paradoxa?

Sí, aparent, només. M'explicaré: la música cal que sigui bona música (de poesia, la música ja té la seva...); la poesia cal que sigui bona poesia (de música, la poesia també té la seva...). Ara bé, això no vol pas dir que en un moment determinat no es puguin fer un favor mutu. Quantes vegades, els versos d'un poeta (Ausiàs March, Blake, Keats, Hölderlin, Rimbaud, Mallarmé, Verdaguer, Valéry, Carner, Salvat-Papasseit, Garcés, Auden, Espriu...) no han generat anys després una música excepcional (Bridieu, Brahms, Debussy, Mompou, Falla, Britten, Stravinsky, Millet, Raimon, Ovidi Montllor...). I el mateix, a l'inrevés: quantes vegades una tonada o una peça musical concreta no han desvetllat en la sensibilitat del poeta el naixement d'un poema o de tota una “suite” de poemes. Tanmateix, fóra un error pensar que la música pot ajudar a fer entendre un poema, o que un poema pot fer el mateix amb la música, car tant l'una com l'altra disposen dels seus respectius recursos expressius. El mateix s'esdevé en les relacions entre el cinema i la literatura, o la pintura i la poesia. La bona pel·lícula no és aquella que s'emmotilla fidelment i literalment al text del qual parteix, sinó la que, tot partint d'un text, aconsegueix de fer amb ell una bona pel·lícula (aquests són els casos, per exemple, d'un Visconti o un Buñuel respecte a obres de Thomas Mann, Lampedusa o Galdós). Com també, en el cas de la pintura, aquesta no cal que interpreti o il·lustri el poema: n'hi ha prou que l'acompanyi, que es constitueixi en una aventura paral·lela, des del punt de vista de l'emoció i la sensibilitat. En aquest sentit, mai no oblidaré l'*Ariadne auf Naxos* de Hofmannsthal i Strauss, que l'any passat vam poder veure al Liceu. És un dels casos més fructífers d'una aliança entre la música i la literatura. Que mai no faltin, doncs, aquestes ganes, aquests intents de col·laboració i promiscuitat entre artistes provinents de camps diversos!

Alex Susanna

Música actual: la sensibilització social pendent

Si considerem la música com a part integrant de la cultura i de l'art, no podem negar que la situació actual de la composició a Catalunya presenta un panorama trist. No sóc pessimista, ja que si ho fos no intentaria tirar endavant una associació en la qual hi ha representats la majoria dels compositors del Principat, però sí que sóc realista i m'adono que la creació musical, cada dia que passa, es troba més i més allunyada de la comprensió per part de tots aquells que haurien de ser el suport i l'incentiu per normalitzar la composició al nostre país.

La música ha estat definida moltes vegades com “l'art dels sons” i ha estat precisament el tractament diferent d'aquests sons el que ha motivat l'apropament o la separació del públic respecte a l'obra d'art. No hi ha un mínim esforç, per part dels que l'haurien d'haver fet, d'ajudar perquè la música que és composta actualment tingui una acceptació més gran. Un tant per cent molt elevat d'instrumentistes i professors del Conservatori rebutgen a priori la música del nostre temps i només miren el passat, com si la creació musical fos un fet consumit i acabat fa un segle o més.

El compositor realitza un autèntic esforç per compondre una obra i, un cop acabada, difícilment podrà escoltar-la. Si ho aconsegueix, serà en circumstàncies molt especials i, en la majoria dels casos, en un context poc propici i amb resultats no prou satisfactoris.

La música catalana contemporània és un patrimoni que no pot ser apartat o tractat com un art aïllat de tota la cultura d'un poble, sinó que ha de ser present en els esdeveniments artístics de Catalunya, igualment com hi són les noves tendències literàries i plàstiques.

No puc evitar d'avergonyar-me en veure que en el nou Consell Assessor de Cultura de la Generalitat no hi ha un sol músic, amb totes les conseqüències que això comporta; que el món intel·lectual català, tret d'algú, es gira d'esquena a la composició actual i s'apropa només a plantejaments estètics ja superats; que la majoria dels crítics musicals es preocupen molt més de comentar esdeveniments socio-culturals que no pas de realitzar crítiques de les poques estrenes dels nostres compositors i, que, tant al Palau de la Música Catalana com al Liceu, la representació de la música catalana contemporània hi és mínima o nul·la, mentre que centenars d'obres es podrien tot esperant una possible estrena, i si això arriba a produir-se, la seva interpretació serà exclusivament la primera i l'última i, finalment, serà oblidada. En fi, no cal pas continuar parlant d'una situació massa coneguda (no per això menys trista i certa) que l'únic que realment necessita és un canvi, però no un canvi en petites dosis per fer contents de tant en tant uns quants, sinó un canvi total de tots els plantejaments d'ensenyament i cultura musicals del país.

Albert Sardà

President de l'Associació Catalana de Compositors

AQUÍ

Projecte de dos cicles de concerts per a intèrprets catalans

De la mà de la Conselleria de Cultura de la Generalitat, hom treballa en dos projectes de cicles de concerts a cura d'intèrprets catalans. El primer tindria lloc al Palau de la Música Catalana, i comprendria una desena dels músics nostres més importants i el segon seria al Casal del Metge. Hom pretén de fer del primer cicle una catapulta de promoció de cara als diversos festivals que se celebren arreu del país i també fora de Catalunya i de l'Estat espanyol.

Pel que fa al cicle que s'hauria de desenvolupar al Casal del Metge comportaria una intencionalitat de potenciació i revitalització d'aquell auditori, d'unes bones condicions per a la música de cambra.

Cloenda del IV Festival de Música de l'Empordà

Amb un concert a cura del pianista polonès Milosz Magin fou closa la IV edició del Festival Internacional de Música de l'Empordà, organitzat per les Joventuts Musicals de Figueres, que s'ha celebrat en el bell marc de la basílica romànica de Santa Maria de Vilabertran.

En total hi ha hagut set concerts realitzats, respectivament, per: Phoenix Youth Symphonic Orchestra of London, dirigida per John Giorgiadis; Nuova Compagnia di canto popolare; Josep Maria Carreras, acompanyat per Vincenzo Scaleria; Gonçal Comellas i Josep Maria Colom; Orquestra de Cambra Pro-Arte, amb Josep Lluís Lopategui, dirigits per Lluís Millet; Trio de Barcelona; Gerard Claret, Lluís Claret i



Albert Giménez Atenelle; Milosz Magin.

El Festival ha tingut una acol·lida excel·lent per part d'un públic bàsicament empordanès, i la capacitat del recinte ha resultat insuficient per al recital del tenor barceloní Josep Maria Carreras, el qual hauria exigit un marc molt més ampli per poder atendre la demanda de localitats.

El Festival, una vegada més, ha transcendit el seu estricte caràcter musical, i al seu voltant s'ha desenvolupat una munió d'actes i manifestacions de diversa índole i d'un gran interès. Cal destacar les tres exposicions permanents instal·lades al recinte abacial de Vilabertran; les dels pintors Evarist Vallès, de Lluís Roura i del fotògraf "Meli"; l'exposició "Ciència de l'Empordà"; les presentacions dels llibres "Els pobles de l'Empordà" de Montserrat Vayreda i Lluís Roura i de "Wagner, el Romanticisme i l'estètica de l'angoixa" de Maria Mateo i Ferrer (a la presentació del primer acte hi assistí la senyora Marta Ferrusola de Pujol i el senyor Arcadi Calzada); recital de Lluís Llach i Josep Tero; conferències sobre ciència, ecologia —els aigües molles— i excursionisme; representacions de teatre infantil, etcètera. En definitiva, el Festival constitueix un motor d'activitat cultural que inunda la vida de l'Alt Empordà amb manifestacions rigoroses i interessants.

Exposició de manuscrits i impresos musicals a Montblanc

Sota la direcció del musicòleg Francesc Bonastre, la vila de Montblanc ha rebut una exposició composta per 25 manuscrits i impresos musicals procedents dels fons de la Biblioteca de Catalunya. L'exposició ha tingut lloc a l'Arxiu Històric Comarcal de Montblanc. Les partitures pertanyen als quatre segles últims i ofereixen una panoràmica documental de la història de la música catalana en aquest període esmentat. L'exposició s'ha realitzat coincidint amb la celebració del III Festival de Música de Montblanc. Hom ha pretès d'oferir al públic una panoràmica significativa del material existent a la Biblioteca de Catalunya, el qual, com és sabut, és considerat el primer arxiu musical de manuscrits de Catalunya.

Possible edició d'una òpera de Dalí

L'òpera *Être Dieu*, original de Salvador Dalí podria ésser editada a Catalunya. Es tracta d'una obra-poema, original de Dalí amb llibret de Manuel Vázquez Montalbán i música d'Igor Markevitch. N'hi ha un enregistrament fet l'any 1974 als estudis Pathe-Marconi amb la intervenció del mateix Dalí, Alain Cuny, Delphine Seyring, Raimon Gerome, Didier Haudepin i Catherine Allegret. En

total es presenta en tres discs, als quals seria afegit, en la nova edició, si es realitza, el llibret de l'obra.

Èxits de Carreras a la Mercè i al Teatro Real

Josep Maria Carreras ha ofert durant els últims dies del mes de setembre uns recitals a Barcelona —Plaça de la Catedral— amb motiu de les Festes de la Mercè i a Madrid, al Teatro Real. A casa nostra, congregà uns vuit mil espectadors que van seguir la seva actuació, una part dels quals ho van fer a través d'una eficaç pantalla gegant de vídeo instal·lada a la mateixa Avinguda de la Catedral. El tenor català va ser acompanyat per l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, dirigida per Josep Cervera Collado. A Madrid, on cantà davant la Reina i el Ministre de Cultura, actuà amb l'Orquestra de RTVE, dirigida per Jacques Delacôte.

Carreras té prevista l'estrena, el 2 d'octubre del 1986, de l'òpera "Cristóbal Colón", es-

trena que tindrà lloc al Metropolitan Opera House de Nova York. Uns quants mesos més endavant —primavera del 1987— és previst que es representi al Gran Teatre del Liceu. El llibret de l'òpera és d'Antonio Gala.

Concerts al Retaule Artístic de Terrassa

Acaba d'iniciar-se el primer cicle de concerts corresponents al Retaule Artístic de Terrassa. Aquesta manifestació, fomentada per l'ajuntament i per nou entitats culturals i cíviques terrassenques manté, de forma admirable, el caliu de la gran música a la ciutat egarenca a través de cicles regulars que cada dia tenen més bona acollida. El primer d'enguany cobreix fins al 4 de gener amb un total de tretze concerts. Hi han intervingut i hi intervindran l'Orquestra Simfònica de la presidència de Turquia, el Grup Montmartre, Klavier Quartet, Coral Canigó i Conjunt Instrumental de l'Escola de Música de Vic,

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Gira per Andalusia

L'Orfeó Català es disposa a viure un cap d'any amb gran activitat. En primer terme, cal destacar l'actuació que oferirà el pròxim dia 9 de novembre a Sevilla. Serà acompanyat per l'Orquestra Simfònica Bètica, sota la direcció del titular de l'Orfeó, Salvador Mas; interpretarà un programa integrat per *Gloria* de Vivaldi i la *Missa Sti. Bernardi von Offida*, "Heiligmesse", de Haydn.

També és prevista per aquesta tardor, la realització de quatre concerts a diferents poblacions catalanes.

Finalment, cal esmentar la celebració del tradicional Concert de Sant Esteve, que cada any duu a terme l'Orfeó, en un ambient especial.

Salvador Mas deixa l'Orfeó i hi torna Simon Johnson

Una notícia certament molt important, encara que ja és coneguda, és que l'actual titular de l'Orfeó Català, Salvador Mas, deixa aquesta titularitat, després de quasi dues temporades de treball a la casa, en les quals ha emprès una profunda

renovació de l'estructura i del funcionament del cor.

Salvador Mas, que deixarà l'Orfeó a principis d'any, començarà a ser, a partir del pròxim mes d'abril, el director titular de la Württembergische Philharmonie de la ciutat alemanya de Reutlingen, per la qual ha estat contractat per un període de quatre anys.

L'Orfeó comptarà, des del comiat de Mas, amb la direcció d'una persona ja ben coneguda, l'anglès Simon Johnson, el qual, com és sabut, fou durant uns quants anys director-preparador del prestigiós Philharmonia Chorus. Ja havia col·laborat, en qualitat de director-preparador, amb el nostre Orfeó Català, al qual torna ara com a "master chorus". Simon Johnson és una personalitat que durant el temps que ha conviscut entre nosaltres ha dut a terme una tasca ben valorada entre la qual es pot esmentar un curs de direcció coral, per invitació de la Federació Catalana d'Entitats Corals, i el fet d'haver estat membre del jurat del Festival de Cantonigròs en l'edició d'enguany.

AQUÍ

Orquestra de la Ciutat de Barcelona, grup Sinfonye, Miquel Farré, Coral Amics de l'Òpera de Sabadell, Coral Sant Jordi amb solistes i conjunt instrumental, Josep Maria Mas i Bonet, Coral Sant Esteve de Vila-Seca i Salou, Montserrat Alavedra amb Miquel Farré i Stephan Picard i Julia Madatova. Cal destacar, no solament per la qualitat dels intèrprets, sinó també per la seva condició de terrassencs, el concert que oferiran el dimecres 26 de desembre la soprano Montserrat Alavedra i el pianista Miquel Farré.

Actuacions de la soprano Mercè Puntí a Alemanya

La soprano barcelonina Mercè Puntí ha realitzat un seguit de concerts per la República Federal Alemanya acompanyada per la pianista Leni Riess. Mercè Puntí ha interpretat obres de Falla, Granados, Nin i Villa-Lobos.

Èxits de Montserrat Caballé i Josep Maria Carreras a Nova York

En un magne concert que presidí la Reina Sofia, els cantants barcelonins Montserrat Caballé i Josep Maria Carreras van aconseguir un importantíssim èxit al Metropolitan Opera House de Nova York en la gala produïda per Aquil·les G. Türo sota l'auspici del consolat espanyol a Nova York.

L'orquestra del teatre fou dirigida per Josep Cervera Collado —el mateix que dirigí el recital de Carreras al l'avinguda de la Catedral per les Festes de la Mercè— i hom oferí un seguit de temes operístics lligats literàriament amb Espanya. Des de *Carmen* a *El Cid* passant per *Don Carlo*, *La fúria del destí* i *Goyescas*. No hi mancà tampoc un fragment en basc corresponent a l'òpera *Mendi mendian* de José María Usandizaga, però no consta que s'oferís res en català. Hi hagué també el duo de *La Dolores* de Breton.

L'esclat d'entusiasme fou tan gran que sorprengué els mateixos artistes. Així ho manifestà Carreras en dirigir-se al públic per anunciar la repetició d'un tema en el bis tot excusant-se d'aquella repetició i assenyalant que la causa era que no s'esperaven una acollida així.

Noticiari - Cançó

— El testament fonogràfic de *Jaume Sisa*, en forma d'àlbum doble, és a punt d'aparèixer. També serà aviat al carrer un interessant treball conjunt de *Rafael Subirachs* i *Esquirols*

sobre cançons tradicionals catalanes.

- Josep M.^a Vilaseca, més conegut com a *Tapi*, antic participant d'experiències com *Màquina!*, *Música Dispersa* o *Tapi-man*, prepara el seu retorn com a cantant, amb un recull de temes en català.
- Tot i que *Joan Manuel Serrat* ha deixat els escenaris fins a 1986, el disc enregistrat en directe que apareixerà pels volts de Nadal ajudarà a mantenir viva la seva presència.
- El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya ha publicat, dins dels seus *Catàlegs de propostes de dinamització cultural*, un volum dedicat a la cançó —incloent-hi animadors infantils i grups de cançó tradicional i havaneres. D'interès per a ajuntaments, associacions de veïns, organitzadors de festes populars, etc.

LA PELL DE BRAU

Dèficit al Festival d'Òpera d'Oviedo

L'última edició del Festival d'Òpera d'Oviedo ha acabat amb un dèficit de 8 milions de pessetes sobre un pressupost de 52 i això pot provocar canvis de cara al futur. Concretament, hom ha pensat en una disminució de títols —enguanys n'hi ha hagut sis—, acompanyada per un increment de representacions per a cadascun. Sobre els bons resultats d'aquesta fórmula, hi ha dubtes. Hom pensa reclamar ajut del Ministeri de Cultura, el qual l'havia negat per a la temporada recentment finalida, a causa del fet que les transferències d'aquest departament a la Comunitat Asturiana ja han estat realitzades.

Kraus a la Universitat Menéndez Pelayo de Santander

El tenor canari Alfredo Kraus ha intervingut en un seminari que, sota el títol "La tècnica del cant: lliçons magistrals", s'ha celebrat a Santander en el marc de la Universitat Internacional Menéndez Pelayo. Kraus exposà els conceptes fonamentals en els quals cal basar la correcta tècnica vocal i analitzà els diversos problemes que planteja l'aprenentatge del cant, com ara la respiració, l'emissió o l'articulació.

Possible estrena d'una òpera de Bob Wilson

El polifacètic artista nord-americà Bob Wilson ha anunciat la possible estrena a Espanya de la seva òpera "The CIVIL wars" escrita en ortografia fal-

sa. Es tracta d'un producte d'una durada de 12 hores, dividit en cinc actes i quinze escenes. Wilson és un creador que treballa indistintament teatre, pintura, música i vídeo. Aquest estiu intentà que fossin els ajuntaments de Madrid i de Barcelona els que financessin el seu projecte, la qual cosa, finalment, no va reeixir. De moment, a causa de problemes financers, aquest artista no ha pogut presentar mai íntegrament el seu projecte colossal, encara que sí que ho ha fet de forma parcial, darrerament, a Estats Units, a Berlín, a Rotterdam i a Colònia. L'oportunitat de ser presentat amb motiu del Jocs Olímpics de Los Angeles s'esvaí a última hora. En tot cas l'obra de Wilson és feta en segments molt diferenciats, i això li permet de mostrar-la parcialment a diferents llocs, d'acord amb la part que li correspongui de cada història.

ARREU

Triomf de Xenakis amb l'estrena de *Ais* a París

Un èxit considerable ha constituït l'estrena, al Teatre dels Camps Elisis, de l'última obra de Xenakis titulada *Ais*.

Es tracta d'una composició inspirada en *La Ilíada* i *L'Odissea* així com en un vers de Safo. Amb una durada de vint minuts i un gran protagonisme del metall, de la percussió i de la veu de baríton amplificada per un micròfon, l'última composició del gran músic grec contraposa la dialèctica mort-vida, a partir de l'anada d'Ulisses als inferns a cercar vanament l'ànima de la seva mare. L'estrena, que es va inscriure en el marc del Festival de Tardor de París, va tenir com a protagonistes l'Orquestra Nacional dirigida per Peter Eötvös, amb Sylvio Gualda a la percussió. *Ais* s'interpretà juntament amb una altra obra de Xenakis, *Erikhtion*, per a piano i orquestra, que interpretà Clau de Helffer.

Condicions a la renovació de Barenboim amb l'Orquestra de París

El ministre de Cultura francès Jack Lang ha tramès un escrit al batlle de París, Jacques Chirac, en el qual demana que sigui renegociat el contracte de Daniel Barenboim amb l'Orquestra de París. Al mateix temps proposa que s'ofereixi al músic jueu-argentin un nou contracte de cinc anys de durada, amb la condició que, a la meitat del període contractual, es faci un balanç del seu compliment de cara a uns objectius nous que caldria cobrir.



Daniel Barenboim

Aquest escrit ha estat qualificat de sibil·lí, ja que, de fet, hom considera que amaga un cert malestar per la gestió de Barenboim, almenys per part del ministeri, co-patró, amb l'ajuntament, de l'esmentada orquestra. Barenboim dirigeix la formació francesa des del 1975, quan hom li féu un contracte de tres anys al qual va seguir un altre de cinc anys i un posterior de tres que acaba l'any 1986.

Barenboim, en aquests moments, compta amb el suport de la major part dels instrumentistes després d'haver sofert, el 1978, un enfrontament que acabà amb una vaga. Amb tot, el ministeri no sembla estar satisfet, no tant de la capacitat intrínseca del músic, com de la política musical que endega amb l'orquestra i, de fet, hom creu que el ministeri veuria amb bons ulls un canvi; canvi, d'altra part, no gaire fàcil, atesa la situació, pel que fa a grans figures.

Ha mort el pianista i director d'orquestra Carlo Zecchi

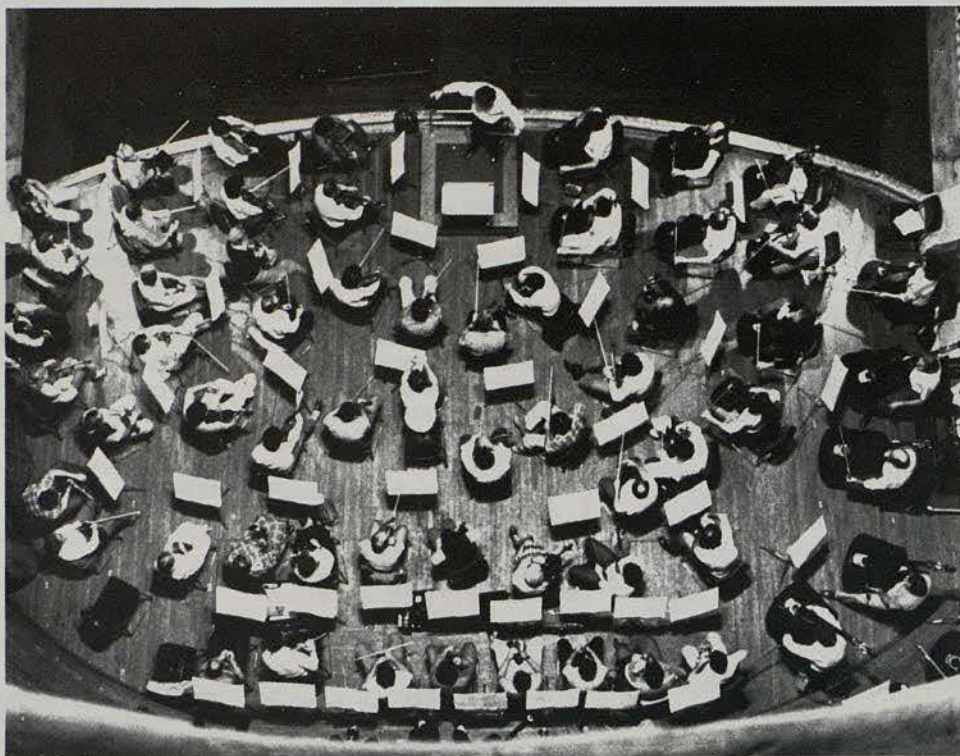
A l'edat de 81 anys, ha mort a Salzburg el pianista i director d'orquestra italià Carlo Zecchi. Havia nascut a Roma l'any 1903 i hi estudià piano amb Ferruccio Busoni i amb Arthur Schnabel. Realitzà diverses actuacions arreu del món, o bé actuant en solitari o bé en duo, amb Enrico Mainardi i també amb importants orquestres. Ensenyà a l'Acadèmia Romana de Santa Cecília i al Mozarteum de Salzburg. Entre els seus deixebles, cal esmentar Zubin Mehta, Barenboim i Claudio Abbado. El dia 8 de juliol passat dirigí el seu últim concert, que tingué lloc a Assís. Carlo Zecchi era conegut a Barcelona per la seva faceta de director; hi havia actuat gràcies a l'Associació de Cultura Musical.

La temporada oficial de l'ORQUESTRA DE LA CIUTAT DE BARCELONA

El cicle d'abonament de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona representa, òbviament, l'eix medul·lar de la vida simfònica "pròpia" de la ciutat i, al mateix temps, una peça essencial de la nostra infraestructura musical, particularment adequada per verificar-ne la correcta funcionalitat o per mesurar el pols musical de Barcelona. La comparació amb les sèries estel·lars que inclouen les actuacions puntuals dels conjunts simfònics més qualificats d'arreu del món no ens sembla vàlida com a punt de partida. Amb les pertinents salvetats, ens serveixen sovint unes versions força estereotipades, si bé tècnicament ben fetes, d'un repertori estandarditzat que no sempre presenta l'incentiu del moment imprevist, la màgia inexplicable i única d'una comunicació excepcional, almenys quan no la creen les facultats personals d'un Abbado, Celebidache, Dorati o Solti, per citar els noms de quatre grans figures que, en els darrers anys, han ocupat el "pòdium" del Palau davant d'importantes agrupacions orquestrals estrangeres.

La missió de l'Orquestra de la Ciutat és distinta. El públic té dret a rebre, amb la seva actuació, una imatge positiva de normalitat, d'exigir-li, almenys, un nivell de la més absoluta dignitat. Les línies generals de la seva programació no han d'oïr a un criteri d'espectacularitat esportiva o comercial, sinó que han d'equilibrar les pedres de toc del gran repertori clàssic o romàntic amb l'actuació dels solistes qualificats de fora o del país, amb la presència dels clàssics indiscutibles del segle XX i encara amb un servei a la nostra música i als nostres compositors vivents. Remarquem també que els estaments gerencials del conjunt han de poder dissenyar un plantejament racional de la seva projecció, més enllà del santuari del Palau, el qual plantejament hauria de començar tot cercant una funció culturalment eficaç en el propi àmbit de Catalunya.

Enguany, la temporada s'inicia amb l'expectativa de la previsible evolució que haurà de materialitzar-se progressivament a partir de la recent reestructuració del conjunt, i que ha estat precedida de ten-



sions i polèmiques. Cal dir que la conformació interna dels vint-i-dos concerts dobles de la temporada respon, segons les dades que posseïm en tancar l'edició, a unes previsions més acurades i lògiques respecte a anys anteriors. Sense limitar-nos a una simple enumeració de dades, intentarem de destacar-ne alguns trets.

La presència del titular

Antoni Ros-Marbà dirigirà sis dels vint-i-dos programes de la temporada, un percentatge relativament exigü que és previst d'incrementar en el futur. Per tal que la seva presència no sigui equiparable a la d'un hoste preferent, hem de creure que la seva incidència personal, compartida amb els estaments gerencials de l'orquestra, tindrà un considerable pes en la planificació racional de les activitats del conjunt, amb vista a una plausible eficàcia i economia de treball, en una etapa d'evolució i de consolidació.

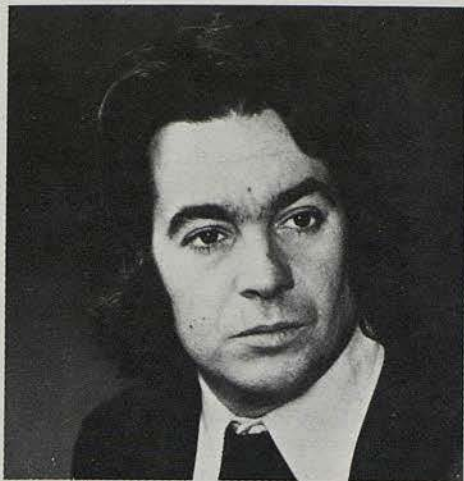
Ros-Marbà ha seleccionat la programació pròpia amb molta destresa a partir de les seves preferències i de les afinitats personals més subtils. Inaugura el cicle, amb un entranyable homenatge a la

figura de Manuel Valls, recentment desapareguda, i amb una peça de lluïment, la *Quarta* de Brahms (10 i 11 de novembre), un compositor que s'escau força al seu tarannà. També ha estat temptat pel simfonisme wagnerià (23 i 24 de febrer) i per dues obres cabdals del repertori coral-instrumental: la *Missa en do menor* de Mozart (22 i 23 de desembre) —una incomparable síntesi del segle XVIII, que representa l'obra religiosa més important del compositor, després del *Rèquiem*— i la *Passió segons sant Joan* de Joan Sebastià Bach (30 i 31 de març) amb la col·laboració de l'Orfeó Donostiarra, en una indefugible commemoració del tricentenari del Cantor de Sant Tomàs de Leipzig.

Hem de considerar un esdeveniment oportú en tot moment l'homenatge a la figura de Robert Gerhard (17 i 18 de novembre), que també ha programat Ros-Marbà. Gerhard és potser el compositor català (pràcticament adoptat pels estaments musicals britànics, des dels seus anys d'exili) de la seva generació que aportà a l'activitat creadora i professional un bagatge tècnic, intel·lectual i humanístic més sòlid i actual. El programa és vàlid també com una antologia abreujada de tres etapes creadores, amb una exhumació-estrena de la

Cantata *L'alta naixença del rei En Jaume*, una de les dues *Pedrellianes* (la influència espiritual del mestre tortosí fou decisiva en el jove Gerhard) i, finalment, la *Quarta Simfonia*.

Tres directors catalans seran també presents en el cicle: Marçal Gols (12 i 13 de gener), amb Jaume



Antoni Ros-Marbà

Francesch, un dels *concertinos* de l'orquestra (*Concert de violí* d'Elgar), Joan Lluís Moraleda (9 i 10 de març), que dirigirà la represa de l'*Homenatge a Gaudí* de Narcís Bonet i el *Concert de piano* de Kavalevski amb la barcelonina Liliana Maffiotte com a solista, i Albert Argudo (20 i 21 d'abril) amb el duo de pianistes Matute-Rentería (*Concert de dos pianos* de Poulenc). Cal destacar la presència, per primera vegada, en un doble concert del cicle, de Moraleda, qui, a més, protagonitza un programa d'un interès especial.

Col·laboracions preferents

La presència ocasional d'un cert nombre de directors invitats, en una actuació rutinària i convencional, és naturalment limitada en relació a l'empremta permanent que aquesta col·laboració és susceptible de deixar en l'experiència col·lectiva de l'orquestra. Com a contrapès d'aquesta limitació, és pre-



Franz Paul Decker

vist que una sòlida personalitat, ja coneguda del conjunt, ocupi la direcció en quatre programacions distintes (1 i 2 de desembre, 8 i 9 de desembre, 2 i 3 de febrer, 9 i 10 de febrer). Estracta de Franz Paul Decker, una figura veterana i quasi patriarcal, en la qual la consistència i la seriositat sobresurten exemplarment sobre el lluïment personal i l'espectacularitat. L'escola de Decker haurà de pesar positivament en la fixació d'un impecable estil acadèmic —en el millor sentit d'aquest terme— per al repertori simfònic de la tradició clàssicoromàntica d'arrel germànica. Però la seva programació és força més àmplia. Al costat de Mozart, Beethoven, Brahms i Mahler, hi veiem algunes "novetats", romàntiques o actuals: la *Simfonia Faust* de Franz Liszt —en primera audició a Barcelona—, la qual, amb el seu profús i dilatat simfonisme programàtic, s'adiu amb el corrent actual —moda, necessitat interna o maniobra comercial— de revaloració de la sensibilitat romàntica; la *Simfonia Boston* de Paul Hindemith, un dels clàssics indiscutibles del segle XX que ens complau de reveure en els nostres programes; i finalment, el *Concert per a orquestra* de Witold Lutoslawski, potser la figura més rellevant de l'avantguarda polonesa que sorgí cap al 1956, amb la fi de l'època staliniana. Aquesta obra, que data del 1954, representa un punt d'inflexió en l'evolució del compositor i és, de fet, una síntesi fascinant, en un llenguatge orquestral exuberant i un discret neobarroquisme, del contrapunt lineal de Hindemith, les agregacions sonores del *Sacre* stravinskià, la rítmica bartokiana i les lleus resonàncies impressionistes d'un altre gran creador polonès, Karol Szymanowski.

Emmanuel Krivine, director recentment radicat a Suïssa que ha treballat preferentment en l'àrea francesa, ha estat també contractat per a dues programacions (24 i 25 de novembre, 15 i 16 de desembre). El repertori que ens presenta és molt més convencional (Glinka, Txaikovski, Rachmaninov i César Franck). Però la figura directorial més absoluta que es posarà davant de l'Orquestra de la Ciutat és el polonès Witold Rowicki (23 i 24 de març), el qual, malauradament, només restarà una setmana a Barcelona. En una col·laboració anterior, Rowicki va galvanitzar literalment l'orquestra. Ara hem d'esperar igualment una de les més destacades

actuacions de la temporada, també, a més, per la presència important del violoncel·lista Paul Tortelier, com a solista del concert de Dimitri Shostakovitx.

Aldo Ceccato (16 i 17 de març) i Walter Weller (13 i 14 d'abril), dos excel·lents professionals, concertaran els seus respectius programes amb el predomini d'obres de repertori. També ocuparà el pòdium de l'orquestra Miguel Ángel Gómez Martínez, el nou responsable de l'Orquestra de la RTVE (27 i 28 d'abril).



Representació substancial de la música actual

El percentatge de compositors del nostre segle presents en la programació de la temporada ens sembla força considerable, tant com l'eclecticisme que n'ha presidit la selecció. D'una manera no exclusiva, l'audició ha estat confiada a conductors amb un cert grau d'especialització. Alexandre Myrat prepararà el ja tradicional "Taller de compositors catalans", un monogràfic que inclou els noms de Sardà, García Demestre, Taverna Bech, Rodríguez Picó, J.L. Moraleda i J.M. Ruera i que, per primera vegada, s'oferirà, sense discriminacions, en doble sessió (26 i 27 de gener). Podem preferir que les produccions contemporànies i les dels nostres músics joves estiguin inserides en els concerts de programació mixta. En tot cas, aquesta tribuna anyal de l'"Associació Catalana de Compositors" es correspon amb les funcions pròpies i la rellevància institucional d'aquesta societat.

Igualment, una altra pràctica de la direcció de l'orquestra sembla que s'ha institucionalitzat: l'encàrrec anyal concedit a un compositor català. Enguany ha estat una obra de Jordi Cervelló, *Vers l'infinit*, que serà dirigida per Ros-Marbà (19 i 20 de gener) el qual també dirigirà una estrena de Salvador Brotons, *Ataràxia*.

Ives Prin (16 i 17 de febrer) dirigirà l'estrena absoluta del *Concert*



per a violoncel de Josep Cercós, amb Pere Busquets com a solista, al costat de Stravinsky, Penderecki (*Anacarsi*) i Bartók (*El mandarí meravellós*). Esperem amb interès l'obra de Cercós, un dels creadors més atípics d'aquell històric "Cercle Manuel de Falla" que protagonitzà les primeres, i difícils, inquietuds dels nostres compositors, en els anys d'aïllament de la postguerra.

Finalment, Gilbert Amy, també familiaritzat amb el món de la música actual, concertarà un programa (2 i 3 de març) amb la inclusió de la Suite de *Lulú* d'Alban Berg.

L'actuació dels solistes: un incentiu legítim

El ritual de celebració que comporta la institució del concert públic assoleix un punt necessari d'espectacle, no renyit amb la presentació d'elements purament musicals, amb les actuacions d'elements solístics, aliens al conjunt, figures estel·lars o noms qualificats, els quals, versemblantment, poden aportar alguna sorpresa molt positiva. El ja esmentat Paul Tortelier i el violinista Uto Ughi, que actua per segona vegada amb l'orquestra, són potser les dues figures més fulgurants del cicle. Segueixen, en ordre d'expectació, el violinista Eugène Sarbú i la pianista portuguesa Maria Joao Pires, que ha protagonitzat darrerament una carrera fulgurant.



Uto Ughi

El nom del viola Enrique Santiago, que desenvolupa una tasca professional considerable a l'Alemanya Federal, representa també un valor segur i inqüestionable. Altres representacions instrumentals estan més lligades, en principi, a la pràctica honesta de la professió que no pas a l'espectacularitat: és el cas de Maurice Bourgue (oboè) i d'André Cazalet (trompa).

Sense voler donar una enumeració exhaustiva de totes les col·laboracions del cicle, hem deixat per al darrer lloc l'esment dels elements catalans encara no citats: el violoncel·lista Lluís Claret, el violinista Gonçal Comellas i el pianista Josep M.^a Colom, tres noms sobre les virtuts i peculiaritats dels quals no ens sembla que calgui insistir. I, finalment, tres conjunts corals de composició distinta: la Coral Càrmina, la Coral Sant Esteve de Vila-seca Salou i la Coral Antics Escolans de Montserrat; conjunts destacats, en les seves respectives característiques, dintre el panorama actual del moviment coral català.

Epíleg

En resum, remarcuem una vegada més la moderada expectativa amb què els estaments musicals de la ciutat, i el públic en general, es disposen a seguir el curs de l'orquestra, sense encens i sense derrotisme. Una qüestió prèvia és a la base d'aquesta actitud: què és raonable d'esperar i de demanar del futur? S'ha parlat molt —massa?— d'un conjunt de categoria internacional, europea. Aquesta referència constant deixa veure, més que res, un cert provincianisme, o un complex d'inferioritat. En quins termes hauríem de concretar els auguris per a l'avenir? Potser dient que l'organització, la vida interna i les activitats públiques del conjunt haurien de conduir per una via correcta i estable la relativament curta tradició simfònica de la ciutat, una tradició forjada principalment pels Lamotte de Grignon, Casals i Toldrà, la qual ha estat massa vegades interrompuda, per circumstàncies externes i per les pròpies mancances i limitacions de l'entorn. Esperem, doncs, una orientació lògica i realista que assegurí la continuïtat d'uns objectius clars per sobre de les contingències, dels alts i baixos inevitables en qualsevol organisme vivent.

Lluís Millet

HERBOLARI



HERBOLARI

FARRAN

PLANTES MEDICINALS I AROMÀTIQUES

Espècies, Productes de règim,
Aliments seleccionats

Pge. BACARDI. 1 (Pça. Reial) · Tel. 301 78 39 · BARCELONA 2

El "Stuttgart Ballet" i John Cranko o John Cranko i el "Stuttgart Ballet"

La influència del coreògraf John Cranko en el Ballet de Stuttgart ha estat molt important. Tan important que, encara avui, onze anys després de la seva desaparició en accident aeri, es continua identificant el gran creador com el fundador de la companyia. I és que el seu esperit creatiu i la seva gran personalitat encara regna a la capital de Württemberg. En realitat, fou ell mateix qui creà la formació de ballarins que es presentà durant la temporada coreogràfica de tardor en el Gran Teatre del Liceu.

Tanmateix, les arrels del Stuttgart Ballet tenen els seus orígens a principis

anys el Teatre de Württemberg acollí sempre famosos artistes de la dansa, calgué esperar dos segles més perquè es produís un altre gran canvi. Després de la segona guerra mundial, Nicolas Beriozoff va fer renéixer la companyia de les seves cendres i fou llavors quan, tímidament, començaren a tenir èxit els seus muntatges dels grans ballets clàssics. El mateix Beriozoff recomanà John Cranko com a futur director artístic.

John Cranko (1927-1973), nasqué a Àfrica del Sud; començà els estudis de dansa a la Ciutat del Cap, i als 19 anys els

pròpies aportacions, com *Romeo i Julieta*, *Onegin* o *L'amansiment de l'harpia* (representades últimament totes tres al Gran Teatre del Liceu). Apocapoc conduí els seus ballarins cap a formes d'interpretació menys rígides. Juntament amb la pedagoga Anne Wooliams, fundà l'escola del Stuttgart Ballet on, a més d'una profunda base de dansa acadèmica, es fan classes d'altres disciplines de dansa. Cranko formà talents com els de Marcia Haydée (actual directora del Stuttgart Ballet), Richard Cragun, Birgit Keil, Egon Madsen o Suzanne Hanke, i coreògrafs com Jiri Kylian, John Neumeier o William Forsythe, tots ells directors de prestigioses companyies i creadors de fama mundial.

La influència de John Cranko sobre la dansa de la segona meitat d'aquest segle ha estat d'una importància vital. Sense trencar amb la tradició coreogràfica ni allunyar-se gaire de la seva rigorosa i necessària disciplina física, ha sabut treure la dansa acadèmica del seu ensoïmament, tot donant una nova dimensió al desenvolupament de l'art de la dansa.

Efectivament, l'obrí a totes les altres aportacions convertint-la en la base d'això que avui entenem per "dansa actual". Tanmateix, la força creativa de Cranko es reflecteix millor en les grans obres, especialment les de Shakespeare i mai no es conformà amb la comoditat dels seus èxits, ans al contrari, seguí fins al dia de la seva mort en cerca de nous camins. Aquest esperit renovador canvià totalment el panorama de la dansa a Alemanya i ara, aquells que foren els seus deixebles són els qui prediquen, amb mentalitat oberta, tot allò que aprengueren del mestre. Ja donen el seu fruit els nous artistes de la segona generació.

Cranko digué en certa ocasió: "Vull treure el ballari del seu status de perxa romàntica i la ballarina de la seva eterna virginitat; vull que es puguin envellir sobre l'escenari".

És una llàstima que al Liceu, a més del valuós llegat de Cranko, no ens hagi estat possible d'admirar les més actuals realitzacions coreogràfiques del Stuttgart Ballet, el qual roman fidel a la mentalitat del seu genial renovador i manté així la seva posició com una de les primeres companyies del món.

Marjolijn Van der Meer



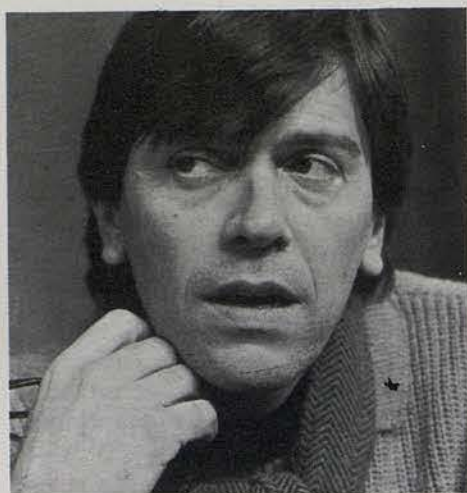
del segle XVII, quan, tot seguint l'exemple de Versalles, la Cort de Württemberg, com la de tants altres petits principats, baronies i marquesats germànics, instal·la el seu teatre per als espectacles de cant, música i dansa. La petita companyia de Württemberg féu un gran salt durant el segle XVIII, quan Jean-Georges Noverre l'elevà a la fama internacional amb la introducció del "Ballet d'Action", oposat al "Ballet Divertissement" que es practicava fins aleshores. La companyia compta ara amb 14 ballarins principals i 42 figurants. Encara que durant el decurs dels

prosseguí a Anglaterra. És per aquest motiu que, per la seva formació professional, es pot considerar britànic. Ninette Valois li aconsellà de dedicar-se plenament a la coreografia. Són nombroses les seves creacions per al Sadler's Wells Ballet i per al Royal Ballet (entre les quals podem esmentar *Children's Hour*, *Pineapple Poll* i *The Prince of Pagodes*).

A partir de l'any 1961 fou nomenat director del Stuttgart Ballet. Mantingué la base construïda per Beriozoff, tot continuant amb un important repertori de ballets que enriqué amb les seves

Questionari informal Josep Maria Flotats

Professió: actor. El seu èxit més recent: "Una jornada particular" d'Ettore Scola al Teatre Condal. Treballa en una nova versió de "Cyrano de Bergerac" de Rostand amb la qual obrirà les portes d'un Teatre Poliorama renovat a principis de l'any vinent. Fou proclamat "Millor actor de França" i primer actor de la Comédie Française, davant de la qual actuà al Liceu en una memorable versió de "Don Joan" de Molière. Vinculat a la música, interpretà el recitat de l'obra "La pell de brau", de Narcís Bonet sobre el poema de Salvador Espriu, al Palau de la Música Catalana, en el Festival de Barcelona. Fou el 16 d'octubre del 1980.



- 1.— Coneixements musicals.
Uns quants cursos de solfeig, poca cosa. I cultura musical en general.
- 2.— Fet musical més llunyà del qual tinguis record.
Una "Madama Butterfly" al Liceu amb Victòria dels Àngels.
- 3.— Fet musical més recent que tinguis present.
La "Tetralogia" a Bayreuth en la versió de Pierre Boulez i Patrick Chereau.
- 4.— Podries viure sense música?
No.
- 5.— De quina música podries prescindir i de quina no?
Podria prescindir de la dolenta i no podria prescindir de la bona.
- 6.— Beatles o Rolling Stones?
Beatles, sens dubte; són molt clàssic.
- 7.— Raimon, Maria del Mar Bonet, Quico Pi de la Serra o La Trinca?
Maria del Mar Bonet.
- 8.— Stevie Wonder, Michael Jackson, Iglesias, Mahalia Jackson?
Mahalia Jackson, sens dubte.
- 9.— Bach o Monteverdi?
Tots dos. Es pot respondre així, no?
- 10.— Mozart o Beethoven?
(S'ho pensa una estona) Mozart, Mozart.
- 11.— Verdi, Wagner o Puccini?
Verdi i Wagner.
- 12.— Òpera, oratori, simfonia o música de cambra?
Òpera i música de cambra.
- 13.— Fet musical NO plaent que et mereix més indulgència.
L'Orquestra Ciutat de Barcelona.

- 14.— Tres enregistraments musicals que salvaries d'un incendi.
"Don Giovanni" de Mozart, "Passió segons sant Mateu" de Bach i "Juli Cèsar" de Haendel.
- 15.— Un instrument.
El violoncel.
- 16.— Una música per morir.
Cap.
- 17.— Un compositor.
Haydn.
- 18.— Un intèrpret. (Conjunt o solista)
Acabo de descobrir Lluís Claret.
- 19.— Un esdeveniment musical viscut.
L'últim recital de la Callas al Teatre dels Camps Elisis de París. Va ser l'any de la seva mort.
- 20.— La música és per a ser escoltada amb els ulls clucs?
No forçosament.
- 21.— Una experiència musical que t'agradaria viure.
Dirigir la Filharmònica de Berlín. Es pot somniar, no?
- 22.— Fet sonor no musical que t'atreu especialment.
El silenci.
- 23.— Fet no musical que rebutges especialment.
El soroll.
- 24.— La música, és una sensació visceral, una vivència sentimental o un incentiu intel·lectual?
Una vivència visceral.
- 25.— Escoltar música, sol o acompanyat?
Acompanyat, ambidextrament.
- 26.— Una música que mai no t'hagi deixat.
Les músiques m'han anat agafant i deixant, però no cap música en particular.

Anem al gra: Temps enrera, en moments evidentment força difícils, hi havia dues companyies discogràfiques catalanes. Actualment, si deixem de banda algun segell independent com el mallorquí *Blau*, no n'hi ha cap, i les sucursals no poden moure ni un dit sense el permís de Madrid. Certes multinacionals i grans empreses estatals que, abans, havien tret dels nostres cantants i autors el màxim de profit amb una promoció mínima o fins i tot inexistent, sacrifiquen ara, en un moment d'evident crisi del sector i en nom de la lògica de mercat, tot producte que no es pugui amortitzar immediatament, prescindint absolutament de la seva qualitat. I els qui primer reben les conseqüències de la crisi són —ho heu endevinat— aquells qui intenten fer una obra d'interès i duradora en una llengua "minoritària". Els nostres cantants més veterans tenen grans dificultats per fer sortir al carrer els seus nous treballs. I dels cantants joves, ja no en parlem. Cantar en català és, en aquests moments, i més que mai, un acte de militància i/o de tossuderia estricta.

Però és totalment necessari no caure en el parany del subvencionisme. La cançó ha de viure del seu públic, no de les institucions. Això darrer equivaldria a convertir-la en una mòmia sense incidència social, i els seus membres en funcionaris a sou...; i la independència crítica és a la base de tota creació artística!

El que cal exigir a les institucions catalanes, i fins i tot estatals, no és un pegat econòmic sinó la creació i el manteniment dels canals de difusió necessaris per a l'existència i desenvolupament normal d'un mitjà de comunicació tan vàlid i important com qualsevol altre. Voleu exemples concrets? Aquí en teniu uns quants:

— Què passa amb l'impost de luxe? Per quins set sous el llibre és cultura i el disc no ho és pas? Per què els poemes d'Ausiàs March són cultura en les pàgines d'un volum editat per Pere Bohigas i un luxe quan passen a través de les cordes vocals de Raimon?

Sobre l'agonia del disc català



- Per què en una ciutat com Barcelona no hi ha una petita sala dedicada exclusivament a la cançó, una sala que permeti d'iniciar-se als cantants joves i crear un nucli de públic addicte?
- Per què no es lluita per aconseguir una quota d'emissió de música i cançons catalanes a la ràdio i a la televisió del país, quota que, a d'altres llocs, és un fet ja fa molts anys? Actualment, un alt percentatge de la programació musical no és més que propaganda encoberta, i la imposició de gustos estètics ve marcada per la capacitat de la butxaca de les discogràfiques. La difusió estimula el consum i aquest estimula la producció.
- Per què no es parla d'una vegada —i seriosament— de crear una discogràfica dedicada al disc català, organitzada de manera que les vendes facin possible l'aparició de nous treballs, i on una "supercomissió" d'especialistes diversos —ni cantants ni membres de l'engranatge comercial— decideixi periòdicament les produccions possibles segons el pressupost i les propostes dels autors? Podríem passar-nos mitja vida fent preguntes com aquestes. El que cal, però, és posar fil a l'agulla i pensar de valent. Qui s'hi apunta?

Miquel Pujadó

Frank Zappa, entre el caos i la perfecció

Enmig del gran caos, de la indecisió produïda per les multinacionals esterilitzadores, de la manca d'idees i no pas de recursos, sorgint del tedi estandarditzat, tenim un personatge alligador, una figura lúcida i constant: Frank Zappa, guitarrista, cantant, *showman*, però, sobretot, compositor de categoria superior.

Quan ja fa dos anys de l'idil·li amb la música (contemporània?, clàssica?, seriosa?) en els quals es remarcà un concert d'obres seves a l'IRCAM de París, dirigit per Pierre Boulez, torna ara a l'agitada vida de concerts de rock i al·lega que, almenys al seu país, els músics seriosos són molt avorrits. No dubtem que hi deu haver raons de caire econòmic que hagin influït de manera més real en aquesta decisió, però aquí és on, precisament, ens hem de treure el barret davant d'aquest obstinat grenyut; Zappa es planteja un recital rock amb la mateixa pulcritud, meticulositat i perfecció que podria adoptar dirigint la Filharmònica de Viena. Tan sols en l'aspecte tècnic-acústic, el muntatge ja mereix un excel·lent. En la dilatada història del Palau d'Esports com a auditori desafortunat, hom no recorda una sonorització més reeixida que la del 19 de setembre d'enguany, vencedora dels característics problemes de ressonància o de saturació. S'escoltava un so equilibrat i clar que permetia de distingir matisos i detalls.

Evidentment, compta amb un material i amb un equip d'enginyers que, avui, en el nostre dissortat país, són inimaginables. D'altra banda hi ha l'encertadíssima elecció dels músics que no l'acompanyen sinó que formen un bloc amb ell i el seu planteig, sense fissures. És llegendària en Zappa la severitat amb els seus acompanyants —hom ha dit que, fins i tot, els solos són escrits en un pentagrama nota per nota... cosa poc freqüent en música rock— i que no accepta variants.

És gratificant de constatar la compenetració que existeix a l'escenari, no sols en l'aspecte musical sinó també en la faceta del joc escènic. Tècnicament, el grup, tot de gent jove i desconeguda, és impressionant; posem per exemple l'indi-



Frank Zappa (foto Sendra).

vidu que en el primer tema del recital tocava la trompa, passà tot seguit als teclats i, esporàdicament, al saxo tenor i, a més a més, tant en els cors com en la veu solista llua un registre agut amb falsets freqüents, perfectament impostat i afinat.

Precisament el capítol de les veus és particularment sensacional; la veu de Zappa i la dels dos excel·lents guitarristes —un d'ells, també percussionista— de color, aconseguen unes polifonies de primera.

En la composició, Zappa també ens sorprèn per la facilitat de fer seus tota mena de ritmes i estils tant els de moda com els que ja no ho són: reggae, ska, funky, disco, swing, blues... tots tractats amb rigor científic però amb el seu segell peculiaríssim.

En definitiva, tan sols podríem lamentar dues coses: d'una banda, que els qui no entenem l'anglès d'Amèrica no podem copsar tota la càrrega de mordacitat que hi ha a les lletres, part important dins de l'espectacle; i, d'altra banda, que després d'una hora i mitja pràcticament ininterrompuda de bona música, a molts la festa se'ns va fer curta.

Bernat Porter

El Liceu i el sentiment de ciutadania

Com a simple ciutadà, sempre m'ha semblat que el Liceu era una de les peces bàsiques del patrimoni polític de Barcelona. I cal entendre *polític* en la seva relació amb el concepte de *polis*, de ciutat, de capital socio-cultural; en un poble, en una aglomeració *provinciana*, no hi ha un teatre permanent dedicat a l'òpera.

Els barcelonins, els catalans en general, ho han *sentit* —sense que calgués pensar-ho— sempre així. L'existència del Liceu ha estat i encara és un dels indicis de l'excepcionalitat de Barcelona dins de l'Estat. És un cas comparable al de Milà. Milà i Barcelona tenen els dos teatres d'òpera més importants en uns estats dels quals no són capitals. I una curiosa coincidència: en cap d'aquestes dues ciutats no hi ha un teatre que es digui *Òpera*. A Milà és la *Scala*, a Barcelona el *Liceu*. Dues designacions molt més modestes que un emfàtic "Teatre de l'Òpera". Però aquesta modèstia no ha estat cap obstacle per al prestigi. Tampoc no ho ha estat el fet que l'edifici del Liceu sigui exteriorment molt menys espectacular que l'Òpera de París o la de Viena. Enganxat a la mediocre arquitectura de la Rambla, el Liceu sembla un producte clàssic d'aquella mentalitat catalana més inclinada a fer que no pas a fer veure. Potser aquesta vinculació física a un ambient popular ha ajudat a consolidar la identificació col·lectiva amb el Liceu, fins i tot per part de la immensa majoria de persones que no hi posaran mai els peus o viuen desinteressats respecte a l'òpera. Tampoc molts barcelonins no han entrat mai al Museu Picasso, però es troben enaltits en la seva condició de ciutadans pel fet que hi sigui.

No es tracta ara de dictaminar si l'òpera pot ser un art de consum més popular, ni d'analitzar els problemes presents i futurs del Liceu; la intenció d'aquestes ratlles és molt més humil i concreta: reconèixer que hi ha un sentiment popular de *propietat moral* del Liceu, i que si s'hi deixés de fer òpera aquest sentiment de ciutadania quedaria empobrit.

A mi em sembla que el Liceu és força més que l'obra d'una burgesia, el lloc on va ser llançada una

bomba tràgicament famosa, un edifici afectat pels incendis, l'escenari en què han aparegut les figures més cèlebres del món de l'òpera i del ballet... Aquesta és la història més visible i més espectacular d'aquesta institució barcelonina. Però hi ha una altra història, que algun estudiós desapassionat haurà d'escriure algun dia: la de l'acceptació quotidiana del Liceu per part de la comunitat en la qual es manté al llarg de generacions. Perquè fins i tot la

possible crítica és, en aquest cas, una forma d'acceptació.

Si en començar diem que el Liceu formava part del patrimoni *polític* de Barcelona és per la categoria que dóna als qui viuen en aquesta ciutat; fins i tot els més allunyats —físicament, culturalment, ideològicament— del que representa l'edifici de la Rambla, diran al foraster: a Barcelona *tenim* òpera.

Josep M. Espinàs



Una imatge del Liceu segons Apa, al "Papitu".

Representativitat del Liceu

La revista "El Público" (que edita el Ministeri de Cultura) corresponent al mes de juny d'enguany —número 9— dedica una atenció molt àmplia a l'òpera. Són 22 planes de les 48 de l'exemplar —més la portada—, distribuïdes així: n'hi ha 2 d'ocupades per un article del Sots-director General de Música; 7 de dedicades a l'última temporada d'òpera de La Zarzuela de Madrid; 2 d'una entrevista amb Lluís Pasqual; 2 de corresponents a una informació sobre el director teatral polonès Tadeusz Kantor; n'empren 5 per a un recull d'opinions de dramaturgs d'arreu del món que han treballat i que treballen en el camp de l'òpera; 2 planes i una columna són per a l'última temporada del Liceu; 3 columnes per a la de la de Bilbao i, finalment, la contraportada és emplenada amb reflexions d'un sociòleg teatral.

Aquestes dades fredes, aquestes xifres, ja fan témer allò que ens és confirmat amb un aprofundiment en l'anàlisi quantitativa. Així, veiem que les dues planes dedicades a Kantor tracten de la possibilitat que el seu muntatge sobre "Don Quijote" de Massenet vagi a La Zarzuela. Ens adonem també que a l'article dels Sots-director General de Música, el nostre teatre hi és citat dues vegades, les mateixes que el de La Zarzuela, mentre que el Teatro Real —del qual és ben coneguda la inoperància per a l'espectacle operístic— hi surt tres vegades.

Tanmateix, la discriminació que podem observar en l'anàlisi quantitativa és confirmada quan hom es fixa en els continguts. Vegem, si no, com el treball dedicat a la temporada de La Zarzuela són vives, actuals i d'interès periodístic. D'altra banda, la part escrita, com que és més extensa, permet un tractament molt més apareix al final només precedint les tres columnes dedicades a Bilbao. Al mateix temps, mentre a l'article del Liceu —esplèndid, fet per Roger Aliet— és il·lustrat amb tres imatges d'arxiu —una de la façana del teatre, una altra de l'interior buit i una reproducció de la coberta del programa— les il·lustracions del conjunt dedicat a la temporada de la Zarzuela són vives, actuals i d'interès periodístic. D'altra banda, la part escrita, com que és més extensa, permet un tractament molt més complet i generós del tema d'aquest treball.

Amb tot, la cosa no acaba aquí; i potser no sols això, sinó que encara queda allò més important. L'article titulat "La òpera ¿por qué no?", signat pel Sots-director General de Música, mereix una atenció especial. La considerable extensió que té fa inevitables alguns acords parcials, els quals, però, no eviten pas un desacord amb la línia conductora i amb les conclusions i, per descomptat, amb el tracte marginador i discriminatori de la realitat del Liceu.

D'entrada, el títol ja resulta prou indicatiu i apunta molt bé la tesi de l'escrit, tesi que és desenvolupada acuradament pel senyor Campos Borrego i que és que a l'Estat espanyol l'òpera no existeix. Aquesta idea recolza en diversos arguments, en els quals predomina, obsessivament, la valoració implícita de la representativitat liceística i l'esforç per igualar la representativitat del teatre de La Zarzuela a la del nostre Liceu. Tot això, juntament amb una altra idea molt repetida en tot l'escrit: la de reivindicar el Teatro Real com a representant estatal dels teatres d'òpera. La insistència en aquest argument permetria de detallar uns quants exemples, però em limitaré a reproduir el paràgraf final, que és una mena de conclusió "urbi et orbe". Després de recordar que l'any 1985 se celebra l'Any Europeu de la Música i que el 1992 es compliran cinc segles de la descoberta d'Amèrica, hi escriu:

«Que buen paréntesis para, a partir de ese deseable y profundo debate en el 85, llegar a la traca final del 92, con el Teatro Real devuelto a la ópera y con una red elemental de acciones en este campo capaces de despedir el siglo XX con nuestra vuelta a la normalidad en el terreno lírico sin tener ya necesidad de referirnos a Europa con la permanente pregunta cuando hablamos de ópera: ¿Por qué aquí no?»

No voldria deixar de fer dues consideracions: si és impensable que cap alt càrrec de política cultural, a Itàlia, posi en dubte la primacia operística de la Scala de Milà, al seu país, aquí no és així tot i que l'evidència, comparativament, és molt més definida.

Al mateix temps, caldria revisar també la part de responsabilitat pròpia pel fet de no saber fer valer aquesta mateixa evidència; pel fet de no aconseguir, encara que potser no és fàcil, que algun alt responsable de la política cultural no ignori que arreu del món —Pirineus, Mediterrània i Atlàntic enllà— consta que a Espanya hi ha una realitat operística molt concreta, que ve de lluny i que cada dia és més important. I que aquesta realitat justament és el Teatre del Liceu i tot el que hi ha darrera: una història, un públic, un clima, un ambient, una tradició secular, una projecció internacional i una assumpció plena per part del cos social en el qual s'inscriu.

Comellas

¡QUE "BRASSERIE"!

LA BRASSERIE FLO...OH LA LA!

Pero bueno, ¿qué es eso de la «Brasserie»? Muy fácil: es un tipo de restaurante donde todo y todos se encuentran bien, y a gusto: La sencilla tortilla de ajos, al lado del pollo con langosta. La cerveza de barril, y el mejor Rioja. El cliente en jeans, y el de frac. En la Brasserie Flo, todos conviven en paz y alegría, comiendo muy bien, según su gusto y sus posibilidades. Ojalá el mundo entero fuera así. Estaríamos más a gusto... Oh la la!

FORMULA RAPIDA 680 Ptas.
RILLETES DE SALMON 670 Ptas.
LA PIEZA DE CARNE
CON CEBOLLAS FRITAS 980 Ptas.
BRANDADA DE BACALAO 720 Ptas.



FLO
BRASSERIE

Restaurant



Jonqueres, 10 - BARCELONA

Reservas Tel. **317 80 37**

Abierto todos los días, domingos y festivos inclusive.

Raons d'una nova teatralitat per a l'òpera

Els estímuls sonors i visuals —abstractes, com la música, concrets, com la paraula— que rebem d'aquesta relació, sempre dialèctica, entre el pentagrama i el text i que reconeixem com a òpera o teatre líric inquieten, per primera vegada, l'home de teatre —el “metteur en scène”— oficiant d'una manifestació que rep, com és lògic —encara que amb retard—, les influències de l'art del nostre segle caracteritzat per la vulneració dels límits convencionals definits per a cada gènere i es proposa reivindicar codis d'expressió escènica, els quals fins aquest moment han estat marginats o “marginals” i vol fer, alhora, aquella síntesi de llenguatges —el “teatre total”— a la qual Wagner al·ludia per a la seva obra.

I és aleshores quan directors com Strehler, Bergman, Lavelli, Chereau, Ronconi, Hall, Brook, Visconti, Zeffirelli, Liebermann, es permeten de treure el nas al “claustre” de la comunitat operística; quan la sensibilitat del públic oient i espectador és presumiblement predisposada a ampliar la seva perspectiva per tal d'apreciar millor la teatralitat del “joc” i valorar el rerafons de la capseta xinesa, escamotejat pels integrants del gènere.

L'òpera, aquest producte “terciari” de la cultura europea, aquesta fastuosa convenció teatral, es presta, així, amb la seva intervenció, com tot gènere clàssic, a interpretacions que il·luminen nous aspectes.

Recordem que l'òpera, aquesta invenció de l'Occident que neix entre els daurats, purpurines, miralls, marbres i velluts de les Corts “bizantinades” de la Venècia dels Ducs, és regenerada conceptualment, per primer cop, en les de Lluís II de Baviera. I que és sublimada, transcendida, pel Romanticisme, primer; devaluada o, a tot estirar, adaptada per ésser museu de les avantguardes històriques, després; i, finalment, reconsiderada, “rellegida” quan l'art modern ja ha exhaurit la seva capacitat revulsiva i agressora i quan per nodrir el present cal, en art també, retornar als clàssics i, al capdavant, al passat.

I és així com l'home de teatre recupera en l'òpera —aquesta convenció i exaltació estètica tan inefable i que tan bé explica la pròpia naturalesa del teatre— una manifestació escènica encara inexplorada i propícia a ésser “rearmada” en la seva poètica teatral.

Encara que la música —aquest valor abstracte i matemàtic— sigui el factor que desferma la creació operística i la “batuta” allò que presideix la seva interpretació, el text, les acotacions, el moviment i la plàstica —valors con-

crets, descriptius i narratius— poden deixar de ser subsidiàriament jerarquititzats, menys encotillats i contribuir a una teatralitat equilibrada i unitària.

Wagner, en aquest sentit, bastí un discurs teòric que cal reanimar històricament, i l'òpera italiana, que es troba en el límit de la subordinació a la música, conté uns preciosos elements de teatralitat per compartir. El director d'escena pot, doncs, amb escrupolosa fidelitat a l'autor, alliberar, fer emergir aquestes zones dramàtiques i espais escènics.

La potenciació de tots aquests aspectes perilla, però, que resti reduïda a la

La forma de la convenció

I quina és la convenció estètica de l'òpera i la seva poètica teatral?

Hem de considerar que l'òpera neix —com el ballet— com un “divertiment” cortesà. I que és, per tant, el gènere “aristocràtic” per excel·lència en relació, per exemple, al circ, la tragèdia, el drama o la comèdia que, en el subconscient col·lectiu, continuen essent gèneres populars. I és que el circ, el drama clàssic o elisabetià, la comèdia de l'art o la del segle d'or, poden resistir, com en els seus orígens, la llum del sol, la plaça pública o l'escenari despulat;



Liceu: *La Fanciulla del West*, una versió dramaturgica de l'òpera.

superficialitat de l'espectacle visual si s'ocupa només de les qüestions formals. Amb pretensions ben intencionades de modernitat hem vist muntatges, com el de Wieland Wagner en el Festspiel de Bayreuth, durant la darrera postguerra, que només cercaven una simplificació artística en l'escenografia; o com la de Peter Hall —dirigida musicalment per Solti— commemorativa del Centenari, d'expressa i estricta voluntat conservadora i de retorn als orígens, majestuosa, bellíssima i contradictòria.

I davant, com a oposició, hem vist un treball —el de Patrice Chereau— dirigit musicalment per Boulez que secularitzava l'obra amb intenció d'historiar-la, conseqüent, crec, amb la raó profunda de l'autor i les funcions d'un clàssic. Una tetralogia creativa, dessacralitzada, capaç d'emprar i comprometre l'obra de l'autor de *L'anell dels Nibelungs* com a eina d'interpretació del món en qualsevol circumstància.

mentre que l'òpera precisa el marc en cornucòpia, la bateria i la trama; en definitiva, l'escenari a la italiana i la maquinària del barroc.

Aquesta “limitació”, però, és la condició de la seva poètica. L'òpera és l'art de la nit, de l'artifici; la convenció erigida en llenguatge.

La revaluació de tots els elements constituents i reconstituents de la seva teatralitat, així com també l'adequació a un sol “tempo”, és la mesura de la seva formulació poètica, i, alhora, l'abast real de la seva presumible popularitat, avui.

Hermann Bonnin

Director del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya



Martini es...
ese sabor que te sigue
a todas partes.

Un Martini invita a vivir.

Sólo hierbas y vinos de la mejor calidad son
el secreto de la bebida más agradable del mundo.



Martini M&R
are registered Trade Marks.

Darrera el teló del Liceu

Algú ha dit que si tothom pogués conèixer el món bigarrat, trafegut i vital que es mou darrera el teló en els dies, minuts i hores abans de cada representació, el públic augmentaria. La importància d'aquesta part oculta de l'iceberg, així com també la seva enorme complexitat i riquesa de matisos constitueixen un altre espectacle completament suggestiu.

És l'espectacle dels cops de martell d'última hora, de les presses, de les ordres i contraordres, de l'inconvenient inesperat d'última hora. És el moment en què els artistes i el personal d'escenari —en el repòs de l'assaig— s'agermanen i perden la noció de la diferència de grau social, units com es troben pel treball (tots en mànigues de camisa) i per la tensió de l'objectiu comú immediat.

Amb dades a la mà —sovint a la memòria— l'administrador del Liceu, Lluís Andreu, ens situa en aquest lloc i en aquests moments i ens hi condueix fidelment. Alçar el teló suposa l'esforç d'un equip humà integrat per quasi un centenar d'instrumentistes, una quantitat semblant de cantaires, 32 maquinistes, 8 persones a sastreria, 18 electricistes, 4 encarregats d'utilatge, 4 mestres auxiliars, 1 apuntador, 50 acomodadors, 15 membres del departament d'administració i 2 directors de cor. Algun d'aquests rams pot resultar massa nombrós —els maquinistes, a causa de la manca d'automatització de l'escenari—; algun altre és escàs i també n'hi ha algun —cor i orquestra— que és suficient. Cal observar que no hi ha ni escenògraf ni director escènic fix.

L'orquestra assaja 30 hores cada òpera

El procés de muntatge d'una representació conté diversos aspectes. Així, el cor comença a preparar la temporada vinent pel mes de juliol. S'ha de programar l'ordre de representacions en funció de les possibilitats de l'equip artístic. No pot ser oferir tres òperes seguides amb un protagonisme coral o tres obres d'una gran complexitat i dificultat per a l'orquestra. Aquesta orquestra assaja —amb el director responsable de cada espectacle— 30 hores de mitjana cada obra i l'as-



saig general i el pre-general es realitzen com si es tractés d'una representació amb públic; és a dir amb vestuari, il·luminació, escenografia, etcètera.

La disponibilitat dels cantants per assajar sovint obliga a fer certes concessions inevitables; però allò més normal és que tinguin entre 8 i 10 dies per als assaigs.

La responsabilitat de la programació va a càrrec del conseller

delegat i del gerent del consorci, els quals han de tenir en compte diversos aspectes. El senyor Andreu remarca, per exemple, que l'any passat una òpera "difícil" com *Wozzeck* va tenir una acollida impensable anys enrera. Hom ha d'atendre també criteris estrictament funcionals —com és ara les possibilitats de l'escenari— i això fa que les produccions més complicades escenogràficament hagin de muntar-se al

principi de la temporada, etcètera. Ara com ara és impensable de fer produccions pròpies, atès que resulten massa cares i sense cap possibilitat d'una amortització dilatada en el temps. "A Milà, l'any 1962, van fer un esforç econòmic extraordinari en fer la famosa versió de *La Bohème* per Franco Zeffirelli. Però vint anys més tard encara no l'havien amortitzada" —recorda el senyor Andreu. El Liceu intenta treballar sobre la base de coproduccions amb teatres que tinguin les característiques d'escenari semblants, com és ara Parma o Bari, tot intercanviant parts corpòries i les parts no corpòries de l'escenografia. D'aquesta manera s'eviten costos de transport d'aquestes primeres. Cal tenir en compte que el Liceu no té prou capacitat d'emmagatzematge d'escenografies, la qual cosa representa una complicació addicional, i encara més ara, que en totes les grans produccions hi ha un predomini de l'element corpori.

El fet que el Liceu sigui l'únic teatre d'òpera de Catalunya, i pràcticament de tot l'estat, suposa haver d'atendre totes les demandes del món de l'òpera, entre les quals hi ha la de promoure nous valors autòctons o programar obres poc habituals i també d'autors del país.

El senyor Andreu observa, en aquest sentit, que quan va néixer el Consorci, fa tres anys, tenia com a preocupació urgent d'aconseguir que el públic tornés massivament al Liceu. Aquest objectiu no resultava pas gaire compatible amb l'atenció d'aquelles exigències descrites suara. És a partir de la consolidació d'un públic, després de situar les bases d'un equip artístic —cor i orquestra— amb nivell de qualitat considerable, que es pot pensar en noves iniciatives d'aquesta mena. Hom subratlla l'increment notable de públic que s'ha produït durant les últimes temporades, el ressò que comença a tenir el Liceu a l'estranger —cada dia arriba una mitjana de 15 cartes demanant informació— i el fet d'introduir-se en els grans circuits per a les companyies que recorren els millors teatres d'òpera del món.

"El Liceu —diu Andreu— ha fet al 1980 el que la Scala va fer l'any 1922". I mentre puntualitza que els ingressos per taquilla suposen només el 30 per cent dels 500 milions de pressupost global del Liceu, remarca que per equilibrar els pressupostos caldria situar el preu d'una localitat, per exemple, de platea, a 12.000 pessetes, que és el que val a Bayreuth o a Salzburg. Cal dir que el

pressupost total d'un teatre important d'òpera europeu, se situa en unes deu vegades el del Liceu. Com assenyala el senyor Andreu, "la cultura val diners i si es vol tenir un teatre d'òpera d'un nivell artístic de primer pla, els costos són elevats". I afegeix: "Aquí ha calgut crear capital sobre la marxa del no-res, durant les temporades".

L'espectador, assegut a la butaca, es disposa a esperar que el director ocupi el seu lloc i que, amb l'obertura, s'iniciïn tres hores de màgia. Abans d'aquestes tres hores, n'hi ha moltíssimes més, amagades, emprades en un esforç global farcit de petites i grans accions, que conflueixen en un vèrtex-objectiu: la representació. A vegades, però, un imprevist, quan ja res no pot tornar enrera, obliga a forçar la imaginació i dir, per exemple, pels altaveus interiors, que una indisposició impedirà la soprano d'actuar amb plenitud; de circumstàncies com aquesta, el senyor Andreu n'ha hagut de protagonitzar alguna. La grandesa de l'espectacle operístic no és sols el món dels pinyols ben elaborats, sinó també aquest submón entranyable i poc gratificant, però fonamental.

R.R.M.C.

AULES DE CULTURA MUSICAL DE L'ORFEÓ LAUDATE

AULA PATUFETS - de 6 a 8 anys

Pràctiques d'audició; símbols i esquemes musicals; dictats rítmics-melòdics-pentatònics; diàlegs imitatius; diàlegs d'invenció, notacions i figures rítmiques; instruments de freqüència indeterminada; mímica i psicomotricitat.

AULA KODÁLY - de 8 a 10 anys

• AULA ORFF - de 10 a 12 anys

AULA BRITTEN - de 12 a 13 anys

• AULA BARTÓK - de 13 a 14 anys

Ampliació de coneixements teòrics i pràctiques instrumentals.

ORQUESTRA JOVENTUT PERCUSSIONISTA DE CATALUNYA

Estudi teòric-pràctic de Conjunt instrumental.

MÚSICA CORAL: CORAL JUNIOR I ORFEÓ LAUDATE

Estudi de la música coral i especialitats: quartets vocals, conjunt de cambra i formes musicals de la música coral.

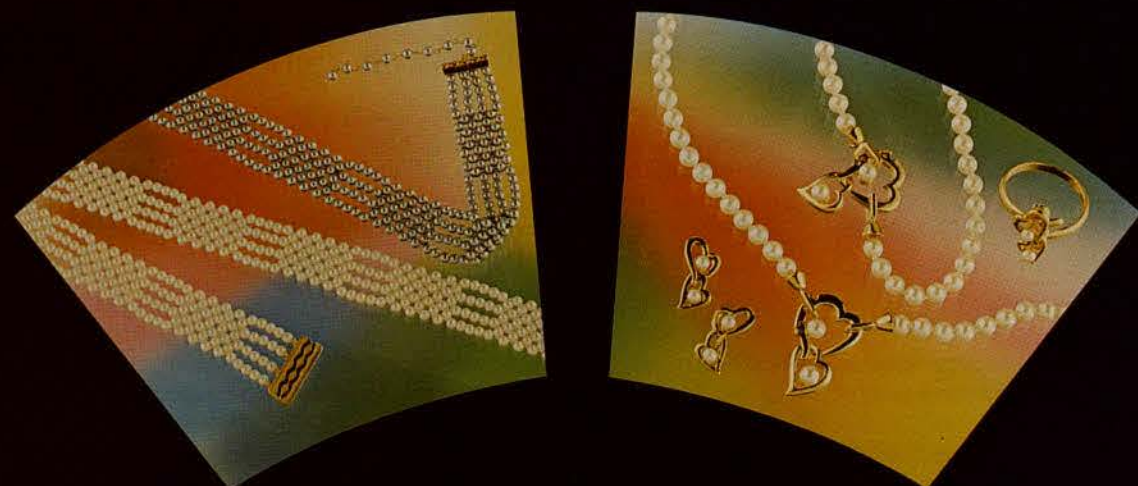
ESTUDIS ESPECIALS: Flauta, foniatria, instruments de percussió, solfeig i teoria tradicional.

Aquestes activitats estan programades, segons les diferents aules, tots els vespres de dilluns a divendres i els dissabtes al matí.

Informació: Secretaria de l'Orfeó Laudate, c/. Enric Granados, 135, 2-1.^a i 3-2.^a - Telèfs. 218 25 85 i 253 64 52.

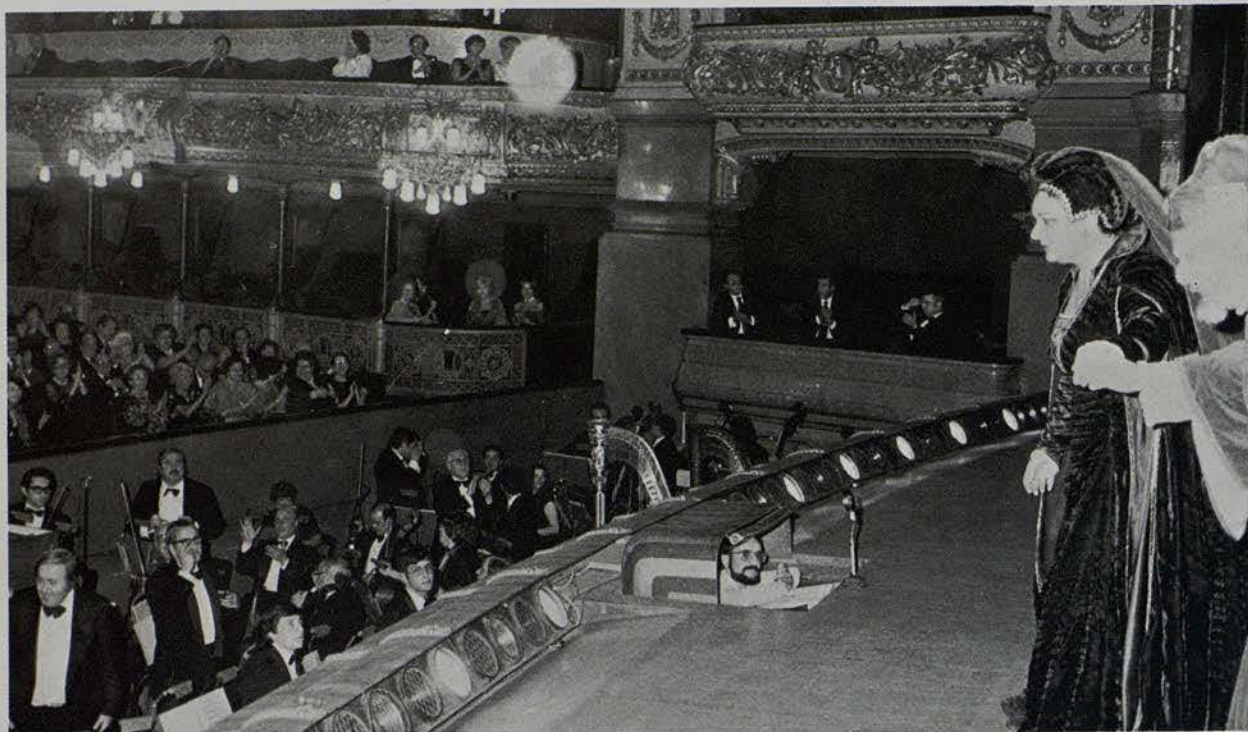
MAJORICA

Joyas y Perlas
Joies i Perles



CONSORCI:

balanç des de la propietat



Fa uns quatre anys, la Junta de Propietaris del Gran Teatre del Liceu va prendre una decisió històrica: la creació d'un consorci que havia de regir el teatre, juntament amb la Generalitat i l'Ajuntament. Fou una decisió que va provocar controvèrsies i tensions. El president de l'esmentada Junta de Propietaris, el senyor Manuel Bertrand Vergés, fou una peça clau en aquells moments i un dels defensors de la idea del consorci. Ara, després de tres anys de gestió i, a més, com a "música de fons", amb la crisi financera esbombada entre l'estiu i la tardor, no dubta a dir:

—Jo crec que el balanç ha estat positiu. O més ben dit, crec que era l'única sortida possible per a un teatre d'òpera. La fórmula de funcionament anterior era inviable per a un teatre d'òpera. I suposant que algun dia es produís algun fet irremediable, tampoc no es podria retornar a la forma de fer d'abans. Sí, molts dels que aleshores no ho van veure clar ara ja n'estan convençuts. A més, la qualitat dels espectacles ha millorat molt i també cal veure que si haguéssim continuat com aleshores el manteniment del Liceu hauria costat més a la propietat.

Parlar de la crisi era inevitable —i encara més si tenim en compte que la conversa tingué lloc abans de la reunió del Consorci del proppassat 8 d'octubre.

—El Liceu, pel que fa a la part artís-

tica, té com a objectius simplement anar millorant la qualitat que ja té. Pel que fa al funcionament intern, cal intensificar la comunicació entre totes les parts del Consorci. Durant aquests anys, ha fallat aquesta comunicació interna i això ens ha perjudicat.

El senyor Bertrand creu en la necessitat d'unes aportacions econòmiques per part de les institucions, que siguin superiors a les d'ara i assenyala:

—Nosaltres sempre hem defensat l'entrada del Ministeri de Cultura en el Consorci. I ho hem defensat, no només per la importància que pot tenir el seu ajut econòmic, sinó també perquè vegin què és el Liceu i què representa; perquè a Madrid ho ignoren.

Tornem al pla artístic. El senyor Bertrand reconeix que hi ha problemes insuperables derivats de l'estructura del local.

—Cal cercar una millora de l'escenari, cosa que, per altra part, és molt difícil perquè, essent gran, és petit. Aquí no es va poder portar la famosa versió de "La Bohème" feta per Zeffirelli. I amb moltes produccions també tenim problemes. Altres aspectes, pel que fa a la part artística, són cosa de recursos econòmics només, però les característiques de l'escenari ens perjudiquen.

Accepta que l'orquestra, després d'una superació inicial prou evident, ha quedat estancada i que, ara com ara, l'afer del cos de ball ha de

quedar aturat, per la mateixa raó descrita de tipus econòmic. La conversa comença a tractar la gran sensibilitat i l'exigència del públic del Liceu el qual, per tant, no vol rebre espectacles, ni, sobretot, repartiments de categoria menor. Aquesta exigència és el motiu pel qual li preguntem si en un país com Catalunya, enmig d'una crisi econòmica, no és un luxe el fet de mantenir un teatre d'òpera de primera categoria internacional. El senyor Bertrand contesta d'una manera molt expressiva.

—Aquesta pregunta es pot respondre amb el cor o amb el cervell.

La conversa ens porta a la possibilitat d'aplicar formes emprades arreu del món, entre les quals hi ha la dels "sponsors" i la dels patrons.

—El problema en aquests casos a Espanya és que caldria canviar la legislació fiscal, ja que l'actual no afavoreix aquests tipus de plantejaments. Penseu que el Metropolitan de Nova York té 120.000 socis i "sponsors" i a la llista hi ha des d'un ciutadà qualsevol a la General Motors. També cal un canvi de mentalitat en les empreses, que pensin que donar ajut a l'òpera és important i publicitàriament rendible. Però, per ara, aquests tipus d'actuacions són impensables a casa nostra.

R.R.M.C.

Cronologia essencial del Gran Teatre del Liceu

Introducció

El Gran Teatre del Liceu és una institució que omple aproximadament el seixantacinc per cent de la història operística de Barcelona. La història anterior al Liceu, fins al 1847, fou ocupada molt dignament pel Teatre de la Santa Creu, que després —amb motiu de la competència— fou rebatejat amb el nom de Teatre Principal.

El Teatre de la Santa Creu fou construït a Barcelona, al lloc que encara ocupa, amb la forma actual d'un cinema poc esponent, els darrers anys del segle XVI. Probablement fou acabat a l'entorn del 1603. Durant el segle XVII oferí espectacles teatrals majoritàriament en castellà, i tingué poca importància en la vida cultural barcelonina.

Durant el segle XVIII, després del trauma de la Guerra de Successió —durant la qual, en un cert moment, fou emprat com a magatzem de palla— fou lentament recuperat i gradualment transformat en un teatre digne de qualsevol ciutat europea, sobretot arran de les reformes del 1729.

En aquell temps, s'hi començaren a representar sarsueles castellanes a l'estil italià que feren créixer indubtablement l'interès pel teatre musical. No és estrany, per tant, que quan, el 1750, arribaren a Barcelona les primeres companyies d'operistes italians, el públic barceloní s'habitua a seguir les òperes, malgrat que fossin en llengua italiana, que tampoc no era tan difícil de comprendre per als catalans.

L'òpera fou introduïda pel Capità General, Marquès de la Mina, amb la triple finalitat de gaudir de l'espectacle —ell l'havia conegut a Itàlia, durant les guerres dels anys 1730 i 1740—, de rodejar-se d'una aurèola de petit sobirà il·lustrat, com li ho permetia el seu càrrec, de poder gairebé omnímode, en una "regió" situada molt lluny del control de Madrid, i, sobretot, d'entretenir la guarnició militar amb la qual hom "vigilava" els catalans. Aquesta guarnició, feta de mercenaris de tot Europa, havia desertat el teatre perquè no entenia les funcions; calgué, doncs, trobar un espectacle que els servís i els mantingués entretinguts durant les llargues estones d'oci que tenien, perquè altrament haurien pogut fer soroll amb la població civil, i això hauria estat perillós. Per aquest triple motiu, doncs, el capità general va fer dur a Barcelona, el 1750, una companyia teatral procedent de Bolonya, a la qual s'afegiren gradualment ballarins i altres cantants, i fins i tot un compositor, Giuseppe Scolari, el qual va estrenar algunes de les seves òperes a Barcelona amb força èxit, pel que sembla.

Passaren uns quants anys i quan, ja desaparegut el Marquès de la Mina, l'Ajuntament de Barcelona, al qual foren atorgades competències sobre el teatre d'ençà del 1771, volgué suprimir les òperes italianes, es trobà amb una resistència tan forta del públic barceloní que hagué de mantenir-les, tot i que era un espectacle molt més costós que no pas el teatre.



En aquests anys, l'òpera havia arribat ja a tots els nivells de la societat; prou testimonis del època ens confirmen que hi anaven, de la població civil, des de la gent més rica fins als treballadors i els menestrals. No n'hi hagué prou amb l'incendi del 1787, que arranà el teatre amb el terra, ni amb la prohibició des de Madrid de representar obres que no fossin en castellà (1800), ni amb la Guerra contra Napoleó; a cada ocasió, el públic barceloní forçà el restabliment de les temporades d'òpera esdevingudes, en paraules d'un militar francès que ens va visitar el 1820, "un article de tout premier ordre".

D'ençà del 1815, no ha faltat a Barcelona en cap moment la temporada d'òpera anyal.

Més llarga o més curta, duplicada alguns anys del segle XIX, i fins i tot triplicada quan hi havia dos o tres teatres que en presentaven al llarg de l'any, l'òpera no va mancar mai a Barcelona, i va generar un teatre de categoria mundial, el Liceu, d'ençà del 1847. Ni tan sols la guerra civil del 1936-1939 va fer desaparèixer els espectacles lírics, que es van mantenir amb la precarietat natural de la situació, però sense faltar mai a la cita anual. Així continua Barcelona avançant anualment per l'experiència operística a les portes del segle XXI.

Roger Alier

1837	Fundació de la Societat Dramàtica d'Aficionats d'un batalló de la Milícia Nacional (després Liceu Filharmònic-Dramàtic Barcelonès).	Constitució del 1837, de caire liberal avançat.
1838	Fundació del Conservatori del Liceu. Primeres òperes al teatre de Mont-Sion.	
1840	Primers projectes d'un teatre gran.	Fi de la I Guerra Carlina. Maria Cristina i Isabel II a Barcelona. Espartero al poder.
1842	Més projectes d'engrandiment.	Bombardeig de Barcelona per les tropes del govern.
1844	Obtenció del solar del convent de caputxins. Comencen les obres.	
1847	Inauguració del Gran Teatre del Liceu (4 d'abril). Primera òpera: <i>Anna Bolena</i> , de Donizetti (17 d'abril).	
1848	Rivalitats entre "liceistes" i "cruzados".	Primer ferrocarril: Barcelona-Mataró.
1855	Estrena de <i>La traviata</i> , al Liceu.	Vaga general a Barcelona (2 de juliol).
1858	Primera obra en català al Liceu: la sarsuela <i>Setze jutges</i> , de J. Pujadas.	
1860	Homenatge del Gran Teatre del Liceu al general Prim.	Fi de la Guerra d'Àfrica.
1861	Incendi del Gran Teatre del Liceu (9 d'abril).	
1862	Nova inauguració del Liceu amb <i>I Puritani</i> , de Bellini (20 d'abril).	
1866	Primer Mozart al Liceu: <i>Don Giovanni</i> (ja estrenada pel T. Principal el 1849).	Sublevació de la Caserna de San Gil, a Madrid.
1868	Proclamació efímera de la República Federal al Saló de Descans del Liceu.	Revolució de setembre: destronament d'Isabel II.
1874	Primera òpera de Pedrell al Liceu: <i>L'ultimo Abenzerraggio</i> .	Restauració monàrquica amb Alfons XII (29 de desembre).
1877	Estrena d' <i>Aida</i> al Liceu (prèviament estrenada al T. Principal).	
1880	Estrena de <i>Mefistofele</i> , de Boito, obra aleshores de caire renovador.	
1882		<i>Lohengrin</i> , al Teatre Principal.
1883	Estrena de <i>Lohengrin</i> al Liceu. La polèmica wagneriana ateny un punt àlgid.	
1885	<i>El vaixell fantasma</i> , de Wagner, al Liceu.	Mort d'Alfons XII i Regència de Maria Cristina d'Habsburg.
1888	Debut al Liceu del tenor Francesc Viñas. Poc després participa a la funció de gala per a l'Exposició Universal.	Exposició Universal de Barcelona. Fundació a Barcelona de la UGT.
1892	Èxit de <i>Garín</i> , òpera de tema català, de T. Bretón, al Liceu.	Redacció de les Bases de Manresa, per part de la Unió Catalanista.
1893	Bomba del Liceu: 20 morts. Supressió de la temporada d'òpera.	
1895	<i>Henry Clifford</i> , d'Isaac Albèniz, al Liceu.	Guerra de Cuba i Filipines. Els germans Lumière patenten el cinematògraf.
1898	Estrena de <i>La bohème</i> , de Puccini.	Espanya perd la guerra colonial i Cuba i Filipines.
1899	Estrena al Liceu de <i>La Walkíria</i> i <i>Tristany i Isolda</i> , de Wagner.	Fundació de la Lliga Regionalista.
1900	Remodelació del Cercle del Liceu amb obres d'autors modernistes.	Aparició de la revista "Joventut".
1901		Fundació de l'Associació Wagneriana.
1902	Estrena de <i>Tosca</i> , de Puccini, i d' <i>I Pirenei</i> , de Pedrell.	Majoria d'edat d'Alfons XIII.
1905	Estrena d' <i>Els mestres cantaires</i> , de Wagner.	Primer vol important (39 Km) d'un avió dels germans Wright.
1906	Primeres òperes de Morera al Liceu: <i>Empòrium</i> i <i>Bruniselda</i> .	Casament d'Alfons XIII i atemptat contra els reis. Fundació de Solidaritat Catalana.
1908	Debut al Liceu de Titta Rufo.	Inauguració del Palau de la Música Catalana.
1909	Estrena de <i>Madama Butterfly</i> , de Puccini.	Setmana Tràgica, a Barcelona.
1910	Primera <i>Tetralogia</i> al Liceu. Estrena de <i>Salomé</i> , de R. Strauss, i de <i>La vestale</i> , de Spontini.	
1912	Debut de Conxita Supervia al Liceu.	
1913	Estrena de <i>Parsifal</i> (31 de desembre) amb F. Viñas en el primer paper.	<i>Normes ortogràfiques</i> , de P. Fabra.
1914	Debut al Liceu del tenor Hipòlit Lázaro.	Es constitueix la Mancomunitat de Catalunya. Esclata la I Guerra Mundial.
1915	Estrena de <i>Boris Godunov</i> , de Mussorgsky. Primera temporada de l'empresari Joan Mestres i Calvet.	
1916	Estrena liceista de <i>Le nozze di Figaro</i> , de Mozart, i <i>Il matrimonio segreto</i> , de Cimarosa.	Mort d'Enric Granados pel torpedament del vapor "Sussex".

1917	Debut dels Ballets Russos de Diaghilew al Liceu (23 de juny).	Revolució d'octubre, a Rússia.
1920	Estrena d' <i>El monjo negre</i> , de J. Cassadó.	
1921	Estrena de <i>Fidelio</i> , al Liceu, i del <i>Cavaller de la Rosa</i> , de R. Strauss.	
1923	Primera òpera de Jaume Pahissa, al Liceu: <i>Marianela</i> .	Cop d'estat i dictadura de Primo de Rivera.
1925	Primera representació de <i>La flauta màgica</i> , de Mozart, al Liceu.	Supressió de la Mancomunitat de Catalunya, per la Dictadura.
1928	Estrena de <i>Turandot</i> , de Puccini.	
1929	L'empresari Josep Rodés es fa càrrec del Liceu.	Exposició Internacional de Barcelona.
1930	Estrena de <i>Così fan tutte</i> , al Liceu (s'havia cantat al T. de la Santa Creu el 1798).	Caiguda de la Dictadura.
1931		Proclamació de la República.
1932	Crisi de l'empresa Rodés. Formació d'un Comitè Pro-Liceu per salvar la temporada. J. Mestres torna a l'empresa.	L'Estatut de Catalunya, aprovat.
1933	Estrena d' <i>Oedipus Rex</i> , de Stravinsky.	Inici de l'anomenat Bienni Negre.
1936	El Liceu, incautat per la Generalitat, esdevé Teatre Nacional de Catalunya.	Esclat de la Guerra Civil Espanyola.
1938	Temporada d'òpera oficial del Govern de la República establert a Barcelona.	Batalla de l'Ebre. Pacte de Munic.
1939	El Liceu torna a la propietat privada. Primera temporada de postguerra: estrena de <i>Goyescas</i> , de Granados.	Fi de la Guerra Civil. Esclata la II Guerra Mundial.
1940	<i>Tetralogia</i> subvencionada pel govern alemany.	Europa continental en poder de Hitler.
1942	Auge de les representacions d'òpera alemanya.	Desapareix definitivament l'Associació Wagneriana.
1945	Debut de Victòria dels Àngels en <i>Le nozze di Figaro</i> .	Fi de la II Guerra Mundial
1947	Commemoració del Centenari del Liceu amb <i>Anna Bolena</i> , de Donizetti. J. Mestres es retira i prenen l'empresa J. Fugarolas i Arquer i Joan A. Pàmias Castellà.	Tancament de fronteres. "Referèndum" de Franco.
1948	Primera òpera en català de la postguerra: <i>El giravolt de maig</i> , de Toldrà.	Crisi europea ("guerra freda").
1949	Debut al Liceu de Kirsten Flagstad.	
1953	Debut al Liceu de Renata Tebaldi. Estrena de <i>Canigó</i> , del P. Massana.	
1954	El Liceu atorga a Renata Tebaldi la primera Medalla d'Or del teatre.	
1955	Estrena de <i>Porgy and Bess</i> . Els Festivals de Bayreuth al Liceu.	Espanya ingressa a l'ONU.
1958	Debut liceista d'Alfredo Kraus.	
1959	Única actuació de Maria Callas al Liceu.	Pla d'Estabilització Econòmica de l'Estat Espanyol.
1960	Debut de Joan Sutherland al Liceu.	Incidents del Palau de la Música (maig).
1961	Estrena mundial de <i>L'Atlàntida</i> , de Falla. Debut de Fiorenza Cossoto.	J.F. Kennedy inicia el seu mandat com a president dels EUA.
1962	Debut de Montserrat Caballé amb <i>Arabella</i> .	Concili Ecumènic Vaticà II.
1963	Crisi del Liceu: Joan A. Pàmias renova la seva vinculació al Liceu com a empresari. Debut liceista d'Eduard Giménez.	
1964	Debut oficial de Jaume Aragall, amb <i>La bohème</i> .	
1966	Espectacular triomf de la Caballé amb <i>Il trovatore</i> .	Segon Referèndum del règim de Franco.
1968	Reexhumació de <i>Roberto Devereux</i> , de Donizetti.	Incidents del mes de maig a París.
1970	Primera òpera important de Josep Carreras al Liceu: <i>Lucrezia Borgia</i> .	
1973	Estrena de <i>Vinatea</i> , de Matilde Salvador. Presentació del Ballet du XXème Siècle, de Maurice Béjart, al Liceu.	
1975	Estrena de <i>Rondalla d'esparsers</i> , de J. Ventura i Tort.	Mort de Franco. Proclamació de Joan Carles I com a rei d'Espanya.
1977	Crisi del Liceu; J.A. Pàmias manté, malgrat tot, el teatre obert.	Primeres eleccions generals a Espanya. Generalitat Provisional de Catalunya amb J. Tarradellas.
1980	Mort del empresari J.A. Pàmias. Fundació del Consorci del Gran Teatre del Liceu, sota la gerència de Ll. Portabella.	Eleccions a la presidència de la Generalitat.
1981	Inauguració de la primera temporada del Consorci, amb <i>Lohengrin</i> .	Intent de cop d'estat de Tejero i Milans del Bosch (23 de febrer).
1983	Commemoracions wagnerianes.	
1984	Crisi econòmica del Liceu (estiu).	Segones eleccions a la presidència de la Generalitat.



NARRATIVA, ÒPERA, CINEMA?

CARMEN!

De tots és sabut que l'espectacle cinematogràfic, dirigit a unes majories d'espectadors, refà sovint un mateix argument però canvia els quadres artístics i tècnics. En això, cinema i òpera coincideixen. No és pas el mateix *Nabucco* l'interpretat per una companyia o per una altra, encara que la partitura i el llibret siguin iguals. No és la mateixa la *Joana d'Arc* cinematogràfica de Robert Bresson que la de Carl Th. Dreyer, encara que aquesta santa i el seu procés siguin els mateixos.

Aquest gust per la repetició s'accentua quan, com en el cas de *Carmen*, la base literària es presta a moltes interpretacions i ofereix uns innegables suggeriments visuals, molt lliures en ells mateixos. No té, doncs, res d'estrany que *Carmen* hagi estat l'òpera més filmada

de tota la història del cinema. Sense cap esforç, podríem comptabilitzar més d'una trentena de versions, des del 1909 fins a 1984!

El cinema no ho ha estat mai, de mut

Resulta particularment curiós que en el període anomenat "mut" se'n fessin una desena de versions, la major part de les quals eren més inspirades en l'òpera de Bizet que no pas en la narració de Merimée. L'atractiu musical i la popularitat de l'òpera jugaven a favor seu; a més, cal recordar que això del "mut" és una fal·làcia històrica imposada pel món tecnificat i mantinguda per historiadors poc escrupolosos. En efecte, el cinema no ho ha estat mai, de mut. Ja des del principi, tota projecció anava acompanyada

d'un fons musical, executat *in vivo* per un pianista, un trio o formacions més àmplies, fins a arribar a una orquestra completa. Molts músics famosos, entre els quals hi ha Saint-Saëns, per exemple, varen escriure partitures d'acompanyament per a films anteriors a la definitiva implantació del sonor òptic, incorporat a la pròpia cinta cinematogràfica.

En la majoria d'aquestes versions, a part la utilització més o menys encertada del llibret de Meilhac i Halevy, el que més compta és el personatge de Carmen, en ella mateixa i aprofitant-lo amb unes "estrelles" que hom volia mitificar. Així passa en la versió de Cecil B. de Mille del 1915, amb la que aleshores era ascendent Geraldine Farrar; immediatament —el

mateix any— respon a aquesta versió una productora rival que encarrega a Raoul Walsh que converteixi en Carmen la més important “vamp” del moment, Theda Bara.

Però, de totes les versions del mut, les dues més valuoses són, sens dubte, la catalana d'August Turqui i Giovanni Dòria i l'alemanya d'Ernst Lubitsch.

La primera fou produïda a Barcelona en 1913, amb direcció d'actors d'August Turqui i amb direcció artística i càmera de Giovanni Dòria, cineasta italià que s'establí definitivament a Catalunya. Es tracta d'una peça d'interès cinematogràfic extraordinari però, al mateix temps, d'una notable vàlua no només pel que fa a l'obra que li serveix de base sinó també per entendre sòlidament les relacions existents entre òpera i cinema. Adrià Gual, el gran home de teatre que va esdevenir cineasta durant uns anys —1904-1915—, en una conferència que féu a la Societat Wagneriana de Barcelona el 1911, afirmava que *“lluny d'ésser menyspreable, el cinema és i pot constituir una arma de cultura si cau a mans de gent sòlidament preparada”* —cito de memòria i potser les paraules no són exactes però sí el seu contingut— i, a la mateixa conferència i en altres ocasions, no es cansà d'afirmar que el cinema constitueix una mena d'art de síntesi en la qual el seu ideal, expressat a “Nocturn, andante morat”, tan típic del wagnerisme i, fins a cert punt, del modernisme, té ocasió de portar-se a terme.

La Carmen del binomi Turqui-Dòria tenia un interès excepcional

Els cinematografistes de l'època feien esforços per la representació visual del fet musical i, d'altra banda, hi havia procediments tècnics que pretenien de resoldre la presència sonora. A l'Exposició Universal de París hi havia almenys tres pavellons —un dels quals de la “Gaumont”— que oferien sessions de cinema sincronitzat mitjançant procediments fonogràfico-elèctrics i a Barcelona, en aquells mateixos anys, hi ha intents de Fructuós Gelabert i de Segon de Chomon en el mateix sentit. Tant en els uns com en els altres, les àries d'òpera, interpretades per rellevants cantants, hi són habituals. Però no volríem insistir en aquest punt, puix

que potser serà millor, quan calgui, que es realitzi una tasca continuada que estableixi científicament i històrica la relació general òpera-cinema o, encara millor, música-cinema, a la qual l'enyorat amic Manuel Valls i el signant d'aquestes lletres havíem dedicat moltes hores de reflexió. Dèiem que, efectivament, la *Carmen* del binomi Turqui-Dòria tenia un interès cinematogràfic especial. Es tracta d'una peça en la qual l'ús de la planificació o dels enquadraments de curt terme, específicament fílmics i no teatrals, hi són freqüents. És una obra en la qual la precisió i la bellesa fotogràfiques sorprenen per la seva modernitat, però allò que més sobta i que ens sembla particularment intel·ligent és el tractament general: els autors s'han preocupat de fer una síntesi entre el llibret de l'òpera i la narració literària. Així, en una mena de pròleg, veiem per què Don José ha d'abandonar la seva Navarra natal i s'enrola en els Dragons per fugir de la justícia. Això sol explica el caràcter irascible del protagonista que, finalment, no pot evitar l'explosió d'ira i causar una nova mort.

Al costat d'això hi ha un dibuix molt acurat de la psicologia i sociologia dels altres personatges, especialment la de Carmen, interpretada per Margarida Silva, una actriu procedent del camp de les varietats que, molsuda i sensual, mostra un caràcter, una força, que mai, posteriorment, no hem vist en cap altra versió. Andreu Habay, una havà fin-

cat a Barcelona i Joan Rovira, un actor de teatre popular que esdevingué cinematogràfic a Catalunya però que féu la major part de la seva carrera a Itàlia, incorporen un Don José i un Escamillo, respectivament, que no queden pas enrere de la Silva.

Musicalment parlant, l'obra és encara més rara: seguint pas a pas els moments de l'òpera de Bizet, intercala rètols en els quals, en francès, s'hi van repetint, sil·làbicament, les paraules dels moments cantables i, per sota d'aquestes,



Julia Migenes-Johnson, l'última “Carmen”.



Francesco Rossi en un moment del rodatge.

intercalades, fins i tot les notes de les melodies. És un cas gairebé únic de tota la historiografia cinematogràfica i que s'avança molt a experiments soviètics dels anys vint, però no és citat a cap història del cinema, per desconeixement o per manca de visió global de les coses.

L'altra *Carmen* anterior al cinema sonor i òptic, que realment cal citar en majúscules, és la d'Ernst Lubitsch, com ja hem dit. En aquest cas, la cinta, des d'un punt de vista operístic, té una vàlua molt relativa i, des d'una perspectiva antropològica, resulta una pintoresca espanyolada difícilment superable. Si la citem és, però, pel seu autor i per la seva interpret. Margarida Silva, en la versió anterior, és sensual i brutal però gens perversa. Pola Negri, en canvi, és mentalment obsessiva i obscena, per molt vestida que vagi. La crida al sexe, directa i sensual a la versió catalano-italiana, revesteix aquí caràcters més aviat freudians.

*Set Carmen
en dos anys
sembla una mica fort*

Lubitsch, mestre en psicologia, es dedica a la tasca tan corrosiva d'atacar els prejudicis burgesos, en un context que ultrapassa el terme d'irònic i gairebé necessita el sarcàstic. Il·luminació, maquillatge, situació dels personatges... tot és fals com en el teatre i no hi ha més realitat que la que crema: la de les lluites interiors entre la mentalitat i la fisiologia en un esquema social reduït a un quadre sinòptic.

Lubitsch anava a atacar la moral establerta i no tenia pas cap mania de fer-ho com qui juga. Lúdica, res no sembla blasmable en el treball dels comedians, d'abans de Molière a després d'"Els Joglars", però sempre hi ha qui s'escandalitza, com ho va fer la burgesia parisenca quan s'estrenà la *Carmen* de Bizet.

Passo per alt les altres versions i em fixaré en un fenomen ben recent: en el bienni 1983-1984 es presenten al públic quatre *Carmen* enormement diferenciades, de les quals una és, en ella mateixa, triple. Set *Carmen* en dos anys sembla una mica fort. En un comentari que hom voldria que fos més lligat a l'òpera que a d'altres elements, la cinta de Jean Luc Godard, *Prénom, Carmen*, té una importància relativa. Paga la pena d'observar que Go-



dard prescindeix de fidelitats i va de cara al gra d'allò que li ha interessat en el personatge i que, per tant, les referències, no ja bizetianes sinó fins les de Merimée, són poc decisòries.

Les altres tres versions, en canvi, mereixen una atenció musical ben específica.

*La versió de Saura i Gades
més aviat és un joc
estètic i intel·lectual*

La de Saura i Gades, amb una voluntat de recuperació hispànica, més aviat és un joc estètic i intel·lectual, que té en compte la "gitanitat" de la protagonista que en fa una

utilització coreogràfica important. El "Cor" esdevé grup de ball i l'espectacularització és treta voluntàriament del seu escenari literari o operístic i resta situat en una instantaneïtat pràctica, no històrica. Les passions fan un joc diferent del que pretenen tant Merimée com Bizet però les raons no són pas gaire allunyades.

Més interessant, des d'un punt de vista no pas musical —ja que la de Saura-Gades ho és— sinó operístic, resulta la de Peter Brook, per partida triple: tres representacions fetes per intèrprets diferents cadascuna, feta en contextos en què el teatre és el rei i el despullament una mena d'ascesi mistificadora, donarà una *Carmen* cantada, amb voluntats desiguals, per tres actrius de temperaments diferents: Hélène

Delavaud, Zehava Gal i Eva Saurava. El públic barceloní, que no ha vist els films, pot recordar, de totes maneres, les representacions que se'n feren amb motiu del "Grec" de l'any passat. Despullament, negror, aspror, decorat mínim i quinze músics... esforç de concentració.

La quarta versió, la de Francesco Rossi, estrenada fa poc a Barcelona, és la més acostada, no ja del bienni sinó de la trentena de versions, a l'òpera. El mateix director i els seus més propers col·laboradors han manifestat ben clarament que volien més fidelitat a Bizet, Halevy i Meilhac.

Igual com ho feren Turqui i Dòria, no pretenen interpretacions complicades sinó més aviat contextos concrets. Rossi, l'home del film

gairebé "enquesta", no podia pas pensar a fer una cinta banyarriquejada psicològicament. Els seus personatges esdevenen persones, amb les seves virtuts i defectes, amb qualitats i errors, amb condicionants familiars, ambientals i socials.

Amb algunes incursions musicals extrabizetianes, la fidelitat a la partitura és la més exacta de les que fins ara s'han realitzat. Potser el sistema "Dolby-stereo" no ha estat prou fidel, en les projeccions barcelonines i això pot fer pensar en un desequilibri entre la massa sonora i la veu dels cantants, però no hi ha dubte: Rossi ha volgut ésser respectuós i fins propagandista de l'òpera sense traïr la seva realitat de cinematògrafista, de cultivador d'una expressió artística autònoma!

*Rossi ha volgut ésser respectuós
i fins propagandista de l'òpera*

Una volició conscient ha fet que, en comptes del romanticisme epigònic de Merimée, mani aquí una lucidesa social. Així, Don José és el representant de la moral corrent a la petita burgesia, mentre que Carmen actua de revulsiu alliberador —en realitat més llibertari que no pas científic— entre ells. Escamillo apareix com a tercer component: l'art, convertit en una via diferenciada de veure les coses.

*Rossi tradueix la partitura
i construeix un espai
especialment filmic*

Amb una utilització magistral del moviment de càmera, Rossi va traduint la partitura, estudiada pas a pas, però al mateix temps construint un temps i un espai específicament filmics. Si en determinats moments, com en l'encerclament de Micaela pels Dragons, la composició es decanta cap al teatre, en d'altres la càmera giravolta, lliure com la mirada, per la plaça de braus. Si en algun moment la reproducció del decorat operístic és quasi mimètica, hi ha sobretot una nova mirada, lligada a la voluntat expressiva, que s'endinsa en la lletra de l'òpera i, per primera vegada a la història, la tradueix fidelment en imatges visuals. Aquest és el cas admirable de la preparació "festiva" de la darrera cursa.

Els intèrprets han estat lligats, amb sort diferent, a la concreta intenció de Rossi. Així, Plácido Domingo, habituat a fer un Don José apassionat, sembla encongit —no pas de figura ni de veu sinó de posat— mentre que Julia Mygenes Johnson creix en una barreja de dona conscient, intel·ligent i astuta, per a la qual la utilització de la llibertat del cos i del sentit de l'amor no té res a veure amb les mides físiques i morals corrents. L'Escamillo, hieràtic i contingut, quasi aristocrata, Ruggero Raimondi queda una mica més enllà del bé i del mal.

No hi ha dubte que *Carmen* de Rossi no imita *Carmen* de Bizet o, amb plena consciència, s'allunya de la de Merimée, però no hi ha dubte tampoc que ens trobem davant de la primera interpretació seriosa de l'òpera en el camp del cinema, i més enllà i tot.

Miquel Porter i Moix

Conservatori del Liceu: per una especialització operística

El Conservatori del Liceu és una institució amb una llarga història, que ara viu moments d'una transcendència especial.

El fet que estigui vinculat al Teatre del Liceu, més enllà de la dimensió física de l'expressió, li atorga un caràcter i una imatge que caldria aprofitar molt més del que ha estat habitual.

Per això sembla oportú, ara i aquí, en les circumstàncies tan concretes d'aquest moment, plantejar-se la possibilitat d'una especialització en l'àmbit operístic estricte; una especialitza-

ció, però, que no es limités al fonamental aspecte vocal, sinó que compregués tota la complexitat, cada dia més valorada, de l'espectacle operístic. És per això que, en aquest treball, a partir d'un article introductori sobre les vicissituds més recents, tan importants, que ha viscut el Conservatori del Liceu, oferim una enquesta amb personalitats significades, per tal de conèixer unes opinions valuoses que ajudin a situar l'abast de la nostra proposta.



El Conservatori del Liceu, anomenat "Conservatori de Música i Declamació fundat per Isabel II", era considerat durant els anys 30 com un Conservatori antic però amb un cert prestigi, el qual, amb el pas dels anys, va anar desapareixent i així esdevingué un centre obsolet, amb manca d'espai i, consegüentment, amb manca de professorat per complir els programes.

Els dos-cents metres quadrats que tenia aquell àtic sense cap mena de condicionament, amb quatre o cinc aules col·lectives i algunes plaquetes individuals, eren irrisoris si tenim en compte la matriculació massiva que s'hi produïa cada curs.

Hi havia moltes deficiències, però les característiques jurídiques del Conservatori eren poc definides i ningú no acabava de preocupar-se'n.

Fa uns quants anys, però, dins del

Conservatori va començar a haver-hi inquietuds; alguns membres van prendre consciència de les irregularitats d'aquest ens, i van crear una Associació que, fins fa un any, ha tingut cura de la personalitat jurídica d'aquest centre.

En introduir-se plenament en la problemàtica, hom va poder veure que la situació era incontrolada i això va provocar que la Generalitat decidís d'intervenir en aquest afer.

L'estiu del 1983, abans de començar el curs passat, es creà una Junta del Patronat formada per representants de la Generalitat, de l'Ajuntament, de la Diputació, i d'altres entitats catalanes i acadèmiques, amb un delegat permanent que havia de tenir cura que, en el termini d'un any, la cosa es posés a to.

Fou nomenat un nou director, que des d'aleshores és tot el dia tre-

ballant al Conservatori; fou jubilada gran part del professorat, d'edat molt avançada, cosa que permeté de contractar personal nou; s'iniciaren unes obres per treure el màxim de profit del local; el mateix director féu una planificació per aprofitar al màxim les aules... Mentrestant, hom començà de buscar nous locals que permetessin d'encabir-hi els prop de dos mil alumnes oficials, als quals s'afegeixen les cinc mil assignatures de què s'ha fet matrícula i, en èpoques d'examen, els set mil alumnes lliures. Al mateix temps, durant el curs, hi ha hagut avenços quant a seriositat pedagògica, com és ara amb avaluacions individuals rigoroses i amb un nivell alt d'exigència.

El principal problema és encara, sens dubte, la manca d'espai. De moment s'ha arrendat l'Auditori Altisent, del carrer Ganduxer, per fer-hi la vida social del Conservatori, els concerts i les audicions. Ha sorgit un impediment, però, quan ja havia estat llogat un local de 400 m² per col·locar els alumnes de grau elemental. Els veïns d'aquest local de Pau Claris/Gran Via, on ja hi havia un projecte d'adequació fet, s'han negat a compartir la seva escala amb una secció del Conservatori en la qual entri i surti quita; l'Ajuntament n'ha denegat el permís.

Tot mirant de superar aquest entrebanc, el qual no permet que aquest nou curs ja pugui tenir una mica més de cara i ulls, la Junta cerca ara un local per comprar que tingui almenys 3.000 m², cosa que costarà, pel cap baix, cent-cinquanta milions.

Cal afegir a més, que, un cop hagi estat aconseguit l'espai, caldrà contractar entre quaranta i seixanta professors nous, ja que la plantilla actual no podrà fer-se càrrec de la nova situació. També cal comprar una trentena de pianos... i moltes altres coses.

La Junta del Patronat està decidida a donar al Conservatori el prestigi que es mereix pel seu nom, però ha de fer foc nou. D'aquí a pocs dies sortirà un decret de la Generalitat prorrogant dos anys més el termini per dur a terme aquesta tasca.

Laia González

Josep Maria Carreras

"Em sembla molt bé que el Conservatori del Liceu tingui una dedicació especial a l'òpera. Si el Teatre és el que representa l'òpera de tot l'Estat trobo molt adequat que el Conservatori sigui també el conservatori d'òpera. Ara bé, per a això, cal que disposi dels mitjans adients, d'un professorat competent amb talent i aptituds pedagògiques. I naturalment estic d'acord amb el fet que s'ensenyi tot allò que fa referència al món de l'òpera, i no només a la part musical. Però, insisteixo, sempre que això es faci bé, tal com s'ha de fer. No, jo vaig estudiar al Conservatori Municipal. El meu pare era funcionari municipal i això ho afavorí".

Josep Casanovas (crític musical)

"No hi ha dubte que el Conservatori del Liceu és el capdavanter en qüestió del cant. A més, tenen "fitxada" Carmen Bustamante... El que passa és que no es pot oblidar que un Conservatori Superior, encara que tingui una especialització, en aquest cas indiscutible, ha de complir tot un seguit de requeriments i ensenyar unes assignatures bàsiques, com ara solfeig, teoria, harmonia, història de la música, piano, acompanyament, composició, es-

tètica, interpretació, música de cambra, conjunt vocal... Un cantant ha d'estudiar tot això, no li és perdonat res. El Conservatori del Liceu, doncs, pot esdevenir un Conservatori Superior amb unes càtedres importants de cant, i restar molt vinculat amb el Teatre del Liceu per tal de fer experiències i fins i tot una escola teatral; això és inqüestionable, però això no descarta tota la resta; si no, fóra una acadèmia de cant."

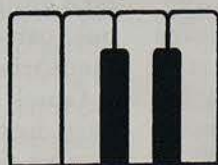
Jordi Maluquer (Director de Música, Cinema i Teatre de la Generalitat)

"El meu criteri és absolutament favorable al fet que el Conservatori del Liceu es dediqui preferentment a la formació de cantants i la *desiderata* seria de cantants d'òpera. També podria estar en connexió amb el Teatre del Liceu per a ser escola de dansa i que els directors escènogràfics poguessin fer-hi pràctiques, com fan al Centre Dramàtic. Més que donar classes de declamació, crec important que el Liceu donés oportunitat a directors d'escena, si cal en col·laboració amb l'Institut del Teatre. El problema de la interpretació en els cantants sovint depèn d'una bona direcció i d'assajos."

Ricard Villanueva (Director del Conservatori del Liceu)

Ricard Villanueva assumí la direcció del Conservatori del Liceu fa un any, arran de la seva reestructuració.

"Aquesta és una idea que tinc des del primer moment i des d'aleshores ja vaig iniciar converses amb els propietaris. M'interessaria moltíssim de moure això. El projecte, però, en el pla oficial, no s'ha mogut. Es tractaria d'una escola de cant específica, perquè aquí ho tenim tot: tenim teatre, tenim orquestra, podem oferir una sortida als alumnes. A més, el Conservatori ja no és el que era abans, ha canviat d'imatge. La idea però, no és sols ensenyar cant, sinó totes les disciplines relacionades amb l'òpera. Però es tractaria de crear quelcom a part, en un edifici diferent. Si ara el cant és una matèria més, caldria fer una escola per al cant. Una cosa com dos conservatoris en un. Ara ja hi treballem i hem fet també una campanya de promoció. Ens trobem que tenim sol·licituds del País Basc, de Galícia i també de l'estranger —Japó, Bèlgica, Estats Units, Holanda. Però sempre hi ha dificultats burocràtiques per la qüestió de donar oficialitat als estudis. D'expectatives n'hi ha, però cal que es concretin més."



IBER MUSICAL

Gran Via de les Corts Catalanes, 496 (Borrell-Viladomat)
Telèfons 254 79 02 - 323 07 93
08015 BARCELONA

PIANOS NOUS I DE SEGONA MÀ





GLUCK

Aventurer i reformador

Coneixeu la seva nacionalitat? El nombre de les seves òperes? Les dates del seu naixement i de la seva mort? Gluck fou el primer compositor intemporal i supranacional. En ple segle XVIII, imaginà l'òpera de l'avenir. La propera representació al Liceu de l'òpera *Orfeo ed Euridice* fa oportuna la publicació d'aquest treball fet per Jeremy Hayes, que reproduïm amb l'autorització de la revista "Le Monde de la Musique".

Durant tota la seva carrera de compositor, Gluck fou aclamat en les capitals més prestigioses d'Europa i s'assegué a la taula de les personalitats més importants i més influents del seu temps. Ara, hauria estat un personatge de sensació; hom l'hauria tractat com una estrella, hauria estat fotografiat i la seva música hauria estat enregistrada com s'ha fet amb Britten, Shostako-

vitx, Richard Strauss i Stravinsky. Ell concedia entrevistes i les seves declaracions punyents provocaren respostes més punyents encara; cal ben admetre que explotà perfectament el que podria haver estat la publicitat del segle XVIII; tan bé com ho farien les celebritats del segle XX. Tanmateix, tot el material que posseïm i que podria permetre'ns de descobrir la personali-

tat d'aquest gran home és constituït per cartes, retrats, testimonis o memòries.

Gluck heretà alguns trets del seu pare, home de muntanya i de caça, que va mantenir tota la seva vida: esperit d'empresa, determinació, sentit dels negocis. Els seus modestos orígens, la seva educació interrompuda, expliquen probablement el comportament que es des-

criu en els testimonis que posseïm sobre la seva vida: rudesia, grolleria i egoisme. I, amb tot, la seva constant freqüentació de les classes elevades de la societat degué endolcir alguns dels trets més sobresortints de la seva personalitat.

La seva educació i la seva formació musical havien fet d'ell un cosmopolita: el seu coneixement d'Àustria, d'Itàlia, d'Anglaterra, d'Alemanya, de Dinamarca, de Txecoslovàquia, les seves estades a Viena i a París es retroben no solament en la seva aproximació al teatre, en el desig "...de produir una música pròpia de totes les nacions i de fer desaparèixer la ridícula distinció de les músiques nacionals", sinó també en el seu llenguatge i en les cartes que escrigué. La lectura de la seva correspondència és fascinant, però el francès i l'italià de Gluck són personals; i fins i tot el seu alemany falla sovint, malgrat el fet que Gluck, nascut a Bohèmia, es considerava un alemany. Charles Burney, el cèlebre músic anglès, visità Gluck a Viena el 1772 i el trobà "vell, horriblement gravat per la verola, amb un rostre dur". El pintor Mannlich, que vivia a l'hotel Deux-Ponts, a París, quan Gluck i la seva família hi eren (el 1774), s'hostatjava en un apartament veí al dels Gluck i passava la major part de temps en llur companyia. Les seves memòries donen magnífiques notícies sobre les activitats d'aquest músic a París.

Heus aquí com el descriu: "Qui hagués trobat Gluck amb el sobretot i la seva perruca rodona sense haver-lo vist mai, certament no hauria pas reconegut a primer cop d'ull l'home superior, dotat d'un geni creador. La seva talla era superior a la mitjana; sense ser gras, era ple, fort i musculat; el seu cap, rodó; la cara, ampla; vermell i gravat; els ulls petits, una mica enfonsats però brillants, plens de foc i d'expressió. Amb un caràcter franc, viu, no podia sotmetre's a les regles de la cortesia i als costums convencionals rebuts en el bell món. Fidel a la veritat, anomenava les coses per llur nom i danyava vint vegades al dia les orelles delicades dels parisencs, habituats a l'afalac i a aquest comerç de mentides denominat cortesia. Insensible als elogis, si no venien de persones que apreciava, només volia plaure els veritables coneguts. Estimava la seva dona, la seva filla i els seus amics sense acariciar-los ni afalagar-los mai. Era un gran golafrè i bevia, també, sense embriagar-se ni agafar cap indigestió. Era interessat, estimava el diner, no se n'amagava, i demostrava en dies assenyalats una gran dosi d'egoisme, principalment a la taula, on els millors trossos li pertanyien per dret".

Durant la seva joventut, Gluck estudià violí, violoncel i cant. La seva determinació era tan forta que, quan tenia tretze o catorze anys, se n'anà de casa, a peu, fins a Viena; guanyava prou per pagar-se habitatge i aliment, tot tocant la guimbarda i cantant. Del seu pas per Itàlia conservà el costum de dirigir les òperes a partir del clavecí, i aquest instrument fou el que preferí fins a la fi dels seus dies. Sobre la seva manera de treballar sabem ben poques coses; hi ha una història que data dels seus anys vienesos i que explica que els seus servents havien de portar-li el clavecí al camp; s'hi asseia amb una botella de vi, componia i cantava. És ben segur que Gluck, com Mozart, tenia les seves

Mannlich explica que l'orquestra i els cantants tenien una guerra encesa amb Gluck i que la senyora Gluck, que acompanyava el seu marit a tots els assaigs, li havia demanat que hi anés també per tal d'impedir a son marit de posar-se fora de si, durant aquelles "tumultuoses lliçons". Aparentment, "l'orquestra no sabia tocar i els cantants no sabien cantar" i Gluck, cada dia, havia d'anar a donar-los "lliçons de gust, de cant i de declamació". Els actors i els cantants estaven acostumats a ser aplaudits pels francesos; es consideraven, doncs, els millors del món; Gluck, però, feia treballar aquests ídols com infants. La seva voluntat i la seva perseverança s'acostaven a vegades a la frenesia: "el compositor

Aventurer

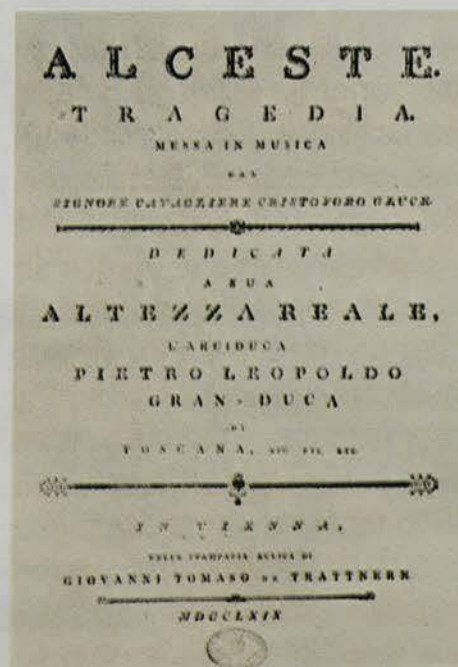
obres al cap abans d'escriure-les. Burney conta que Gluck, el 1772, li cantà i li tocà gairebé tota la *Iphigénie en Aulide* sense haver-ne encara escrit ni una sola nota.

Gluck volia ser present a tots els assaigs de les seves obres; "la meua presència als assaigs de les meves obres és tan indispensable com el Sol ho és per a la creació". La seva voluntat, l'originalitat de la relació que mantenia amb els músics de l'Òpera de París, destaquen clarament en les actes que posseïm dels assaigs i que pinten un retrat molt fi del compositor i del seu desig dogmàtic d'arribar als seus fins.

trobava encara mil coses a dir, i els feia començar de nou vint vegades... Gluck corria com un esperitat d'un costat a l'altre de l'orquestra; tan aviat eren els violins, com els contrabaixos, les trompes, les violes, etc., que expressaven malament la seva idea". Mannlich conta, encara, que més d'una vegada hagué d'intervenir per calmar la còlera dels músics de l'orquestra, que eren a punt de revoltar-se i també per persuadir-los "que Mr. Gluck, com a estranger, amb la seva vivacitat, no sempre coneixia la força d'aquestes expressions, que era ben lluny de voler-los ofendre, però que l'èxit de la seva òpera el preocupava moltíssim". La gentada s'atapeïa en els seus espectaculars assaigs públics de l'Òpera!

Quan Gluck aconseguia dels músics allò que volia, podia ser molt generós amb ells i esdevenir menys sever; així ho demostrà la lletra que escrigué a l'Orquestra de l'Òpera per tal de felicitar els músics de com havien tocat el seu *Alceste*. Hi ha també una carta divertida i relaxada, en la qual Gluck, aleshores a Viena, parla en termes afectuosos de la senyoreta Le Vasseur: "No li escric perquè vull mantenir el títol, que tant servo, de fotut imbecil que ha volgut donar-me..."

La clarividència que tenia d'ell mateix és totalment remarcable per part d'un sexagenari, i palesa allò que la seva constitució podia tenir d'excepcional; amb tot, no pogué suportar els assaigs d'*Echo et Narcisse* el 1779, i patí aleshores els primers atacs de la seva malaltia. Fer treballar els músics de l'orques-



tra de l'Òpera de París no era pas suficient; li calia endurar encara les càbales dels adversaris, els piccinistes, que s'alçaren contra els gluckistes quan Piccini arribà a París el 1776. En una carta que escriu a la baronessa Anna von Fries el 1777, Gluck parla dels desordres provocats pels rivals: *"Mai no s'ha entaulat una batalla tan terrible ni tan disputada com la que s'ha esdevingut amb la meua òpera Armide. Al seu costat, les càbales contra Iphigénie, Orfée i Alceste no eren sinó petites topades entre tropes lleugeres"*.

Més endavant, però, ofereix proves de flexibilitat en descriure l'efecte que havia produït *Armide* en comparació al que s'havia intentat contra aquesta obra: *"Abir, vuitena representació, es van fer 5.767 lliures. Mai no s'havia vist una planta baixa tan terrible i un silenci tan contingut. La platea era tan atapeïda, que un home que portava barret, i a qui el sentinella ordenà de treure-se'l, li respongué: Me'l treureu, doncs, vos mateix; perquè no puc fer servir els meus braços; això féu riure. Vaig veure gent que sortia amb els cabells desfets i els vestits mullats com si hagués caigut en un riu. Cal ser francès per comprar un plaer a aquest preu. Hi ha sis indrets a l'òpera que forcen el públic a perdre els estreps i a arrossegar-se..."* Heus aquí el que pot dir un geni estusiasmada per la seva obra.

Ducats en lloc de compliments

Així, hom veu un Gluck que posseeix una independència bastant beethoveniana, seguint el seu propi camí, triomfant sobre gairebé tots els obstacles, aparentment idèntic en la vida i en la música. Gluck no dubtava pas de ser adulator quan això podia ésser-li útil. Des de la seva joventut, freqüentava l'aristocràcia i en les seves cartes es veu trappella, astut, manipulant els personatges importants a fi de poder realitzar el que volia, tant si es tractava de diners com d'afers personals o artístics. A la cort imperial de Viena, Gluck fou professor de cant de la princesa Maria Anna d'Àustria, qui esdevingué la delfina Maria Antonieta; naturalment, ell la cridà quan en tingué necessitat a París, i li demanà de ser present a la primera representació d'*Iphigénie en Aulide*, per tal d'assegurar l'èxit de l'obra. Aquest patrocini reial li fou extremadament útil i recorregué a ella molt sovint. Per què no ho havia de fer? Per ventura, Maria Antonieta, si hom la jutja per les *Memòries Secre-*

tes, no havia dit al "bon Gluck" que la cridés en tota ocasió? Sense la protecció de la reina, Gluck, sens dubte, hauria trobat encara més dificultats a París, i els músics hi haurien estat encara menys cooperatius. Hom conta sempre que Vestris, el ballarí, havia gosat de dir que no podia dansar les melodies de ballet de Gluck. La reina li pregà que se n'excusés. Gluck estimava el diner, i a més de la protecció reial, de la qual gaudia tant a Viena com a París, era remunerat per cada nova obra que produïa a França. En les seves memòries, Dittersdorf ens parla del avarici del músic, i Mannlich explica que, quan aquest presentà a Lluís XV la partitura d'*Iphigénie en Aulide* (a Versalles, el 1774), el rei li donà l'enhorabona. Més tard, a l'hora de sopar, Gluck, manifestament enutjat, declarà: *"Si faig una altra òpera a París, la dedicaré més aviat a un arrendatari perquè em donarà ducats en lloc d'enhorabones"*.

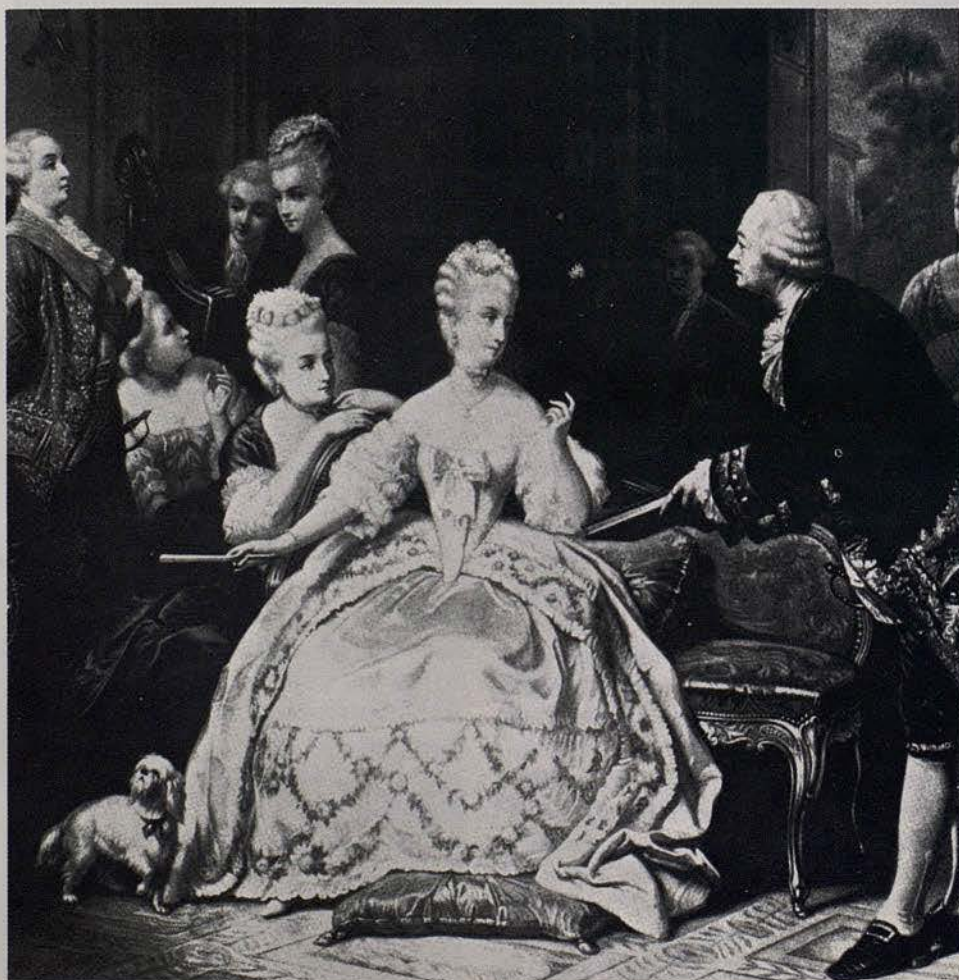
Gluck no sembla pas haver merescut sempre la reputació que té d'home de principis, fins i tot en la música: li passà molt sovint que hagué de deixar estar les seves regles i fer nombroses concessions

tant als músics executors com al públic. Inclogué en diverses òperes melodies de virtuosisme, la utilitat dramàtica de les quals és més o menys nul·la, i tot i que havia estat molt rígid amb els mestres de ballet parisencs, tot refusant-los d'afegir melodies de ballet a les seves òperes, renuncià moltes vegades i accedí a llur demanda. La gran moda del ballet a França el portà a escriure una òpera-ballet, *La Cythère assiégée*, que fou la seva tercera obra a París, a través de la qual pensava guanyar la popularitat del públic. Després de l'estrena, es va veure obligat a revisar les seves obres per tal de plaure més els parisencs: reféu, per exemple, els acabaments d'*Iphigénie en Aulide* i d'*Alceste*. Cal recordar que aquestes revisions no milloraren sempre les obres.

La relació França-Itàlia

D'Alembert, Diderot, Grimm havien sacsejat els fonaments de la tragèdia lírica francesa. Gluck la reformà... i incendià París. En escena, a la sala, nasqueren fortes passions.

Globe-trotter de la Reina





Estrena parisenca d'*Armide*.

Les tres grans òperes en les quals Gluck col·laborà amb Calzabigi poden ser considerades com una reflexió estètica que engloba tota la cultura europea, expressada per Rousseau en el seu desig de retorn a la natura; per Winckelmann, que es considerava l'advocat de la puresa de l'antiguitat clàssica; per Voltaire, en la seva filosofia humanista, i per la Il·lustració tota sencera, amb Diderot i els Enciclopedistes. Havien estat publicats diversos tractats, que exigien una reforma del teatre: *L'Assaig sobre l'Òpera* (*Saggio sopra l'Opera*) d'Algarotti, publicat el 1755, n'és un exemple significatiu, i comprenia fins i tot un llibret d'*Iphigénie en Aulide*.

La reforma es vivia altrament al segle XVIII, i no mancaven antecedents a la de Gluck; però la seva les eclipsà totes. Provenint de París, el poeta i dramaturg italià Raniero Calzabigi arribà a Viena el 1761. Era un home dinàmic, contemporani de Gluck, i que representava perfectament allò que calia per introduir l'esperit francès en l'òpera italiana. A París, Calzabigi prengué part a la *Querelle des Bouffons* i les teories de Diderot li foren tan familiars com el cèlebre tractat de Cahusac *La Danse Ancienne et Moderne* (1754). La seva cultura literària i teatral era extensa i feia que esdevingués el col·laborador ideal de Gluck. Tots dos junts escamparen les bases de la reforma de l'òpera italiana començada amb *Orfeo ed Euridice* el 1762. (És divertit de constatar que l'estrena d'aquesta òpera tingué lloc el 5 d'octubre de 1762, dia de l'aniversari de Diderot, campió del racionalisme il·luminat!).

La recerca d'una "bella simplicitat"

En el cèlebre prefaci a la partitura de llur òpera italiana *Alceste* (1767), Calzabigi i Gluck proposen d'eliminar tot allò que havia desfigurat l'òpera italiana fins aleshores. Les tres òperes italianes de la reforma es concentren en un únic ressort dramàtic, de gran importància, que redueix l'acció al mínim, rebutjant les intrigues pures, les subintrigues i d'altres convencions secundàries de l'òpera seriosa. A *Orfeo ed Euridice*, no hi ha cap més problema que la temptativa de l'heroi de treure la seva estimada Eurídice dels inferns; a *Alceste* es tracta del sacrifici de la reina per salvar el seu marit i deslliurar els seus súbdits; i a *Paride ed Elena* es tracta del combat intern d'Helen entre l'atracció que experimenta per París i el seu desig de restar fidel a Menelau, l'home que

en els moments de gran tensió) i en *ària da capo* amb ritornellos importants i dominats pel virtuosisme de la part vocal (reservada sovint, però no exclusivament, als castrats).

En el seu prefaci, Gluck condemna aquestes pràctiques i suggereix que "l'obertura hauria de prevenir els espectadors sobre el caràcter de l'acció, que fóra representada davant d'ells, tot indicant-los el tema..."

La conseqüència de les seves òperes reformades és que la influència francesa s'hi veu d'una manera manifesta: gairebé totes les reformes que Gluck reclamava en el prefaci d'*Alceste* eren inútils per a les òperes de Rameau, ja que fins i tot a les seves tragèdies líriques n'hi havia algunes.

D'altra part, les reformes de les quals Gluck parla en aquest prefaci són gairebé una italianització sistemàtica de l'òpera francesa en tots els aspectes, excepte en els divertiments: la influència francesa és sensible en els cors i els ballets de les tres òperes de la reforma, tal com es veu en l'escena d'obertura d'*Orfeo ed Euridice* (particularment, si es compara amb la primera escena de *Castor et Pollux* de Rameau), i en l'ús gairebé sistemàtic de l'orquestra per acompanyar els recitatius. Gluck arranjava òperes còmiques cap a l'any 1750, quan en componia i també quan escrivia ballets-pantomimes (una forma de drama dansat que Gluck il·lustra cinc vegades); i això li havia permès de conèixer la prosòdia i l'estil francès, però també el potencial dramàtic i expressiu del ballet. Era gairebé inevitable que, després d'haver integrat nombrosos trets de l'òpera francesa en les seves darreres obres, Gluck es girés vers l'escena francesa per produir les seves òperes, sobretot pos-

Reformador

havia d'esdevenir el seu marit... Així doncs, el compositor i el seu llibretista, en llur recerca d'una "bella simplicitat... pretenen haver substituït les descripcions florides, les comparacions inútils, les fredes i sentencioses moralitats, per les passions fortes, les situacions interessants, el llenguatge del cor i un espectacle sempre variat".

Musicalment, la construcció de l'òpera seriosa no era pas més oberta que la seva construcció dramàtica: es basava en l'alternança regular dels recitatius (sols o acompanyats,

teriorment a *Paride et Elena*, que havia estat un fracàs relatiu a Viena el 1770, després del gran èxit de les seves dues òperes reformades precedents.

Rameau? "això fa pudor de música"

Si Gluck era a punt per a París, París certament era a punt per a Gluck. Al començament dels anys 1770, les tragèdies líriques i les òperes-ballet de Rameau no tenien

cap consideració i *Castor et Pollux* fou l'única òpera seva que s'oferia regularment. Tant a Lully com a Rameau, els calia un successor important, que introduís novetats i que pogués alimentar les conversacions. Això fallava a París des de la *Querelle des Bouffons*. Els Enciclopedistes, D'Alembert, Diderot, Grimm, volien començar a sacsejar els fonaments de la tragèdia lírica francesa. Exigien el mateix que Gluck exigia: una revaloració del llibret i un renovament de la música lírica i de la seva execució. Els intel·lectuals exigien una reforma; el poble, novetat i sensacions. El període parisenc de Gluck respongué a tot això; injectà sang nova a la vida musical, reanimà les polèmiques després del període de repòs de principis del 1770.

En quina mesura Gluck fou influenciat pels seus gloriosos predecessors, Lully i Rameau? No es coneix pas el grau de familiaritat que tingué amb llur música. Per alguns, les òperes d'aquests autors foren una revelació per a ell; però hom coneix també el seu cèlebre comentari a propòsit de Rameau: "Això fa pudor de música". Sens dubte, havia vist partitures de tragèdies líriques, però mai no ha estat prou clar que n'hagués vistes de representades abans d'anar a París l'any 1773. Gluck havia crescut amb l'òpera *seriosa* italiana, amb els diàlegs parlats de l'òpera còmica i el ballet pantomima; ell fixà la seva empremta personal en un estil cosmopolita, bo i adoptant la forma heroica de la tragèdia lírica, la lleugeresa i l'expressivitat del recitatiu, i una arquitectura ampla, que funcionava en una gran unitat de temps. Els llibrets de les òperes parisenses de Gluck són molt més dinàmics que no pas els de Calzabigi; contenen més personatges; són més rics d'acció; eixamplen el camp dels conflictes i multipliquen les possibilitats de tensió dramàtica. Aquestes òperes constitueixen el cim del seu art. Gluck trobà un perfecte equilibri entre la declamació francesa i el lirisme italià, entre el drama i la bellesa sensual, el recitatiu, l'arioso lliure, l'ària i els conjunts. Les línies melòdiques són més llargues, menys decidides que en les òperes italianes, llur forma més fluïda i concebuda sempre de manera que la música nodrís el drama. Els cors i el ballet (tan important en l'òpera francesa) són també integrats a l'acció, sobretot en *Iphigénie en Tauride*.



"Il Parnasso Confuso" de Gluck, representada al Palau Schönbrunn de Viena al 1765. Al clavicèmbal, el propi compositor.

En les seves òperes reformades, italianes i franceses, Gluck trobà un nou equilibri entre la música i el drama, i sabé exposar la seva concepció amb força i claredat. Els llibrets metastàsics, sobre els quals Gluck treballà durant la primera època de la seva carrera, podien suportar el fet de ser musicats nombroses vegades, perquè no donaven a la música sinó una funció decorativa. En les òperes següents, Gluck trencà aquest principi i, després d'ell, succeí que els llibrets només eren escrits per a un compositor determinat. En les seves obres, Gluck cercava un efecte immediat i ho aconseguia amb mitjans molt senzills. La força de les seves òperes, en què l'energia és sovint dispensada tant com la serenitat, és insuperable, com pot ser constatat en el segon acte d'*Orfeo ed Euridice*, en el qual es veuen costat per costat l'Hades i els Camps Elisis. Els qui no han sentit mai òperes de Gluck, que escoltin això primer de tot!

L'expressió de les realitats subconscients

Gluck no posseïa pas els dons tècnics evidents de Haendel o de Mozart, però tenia una rara capacitat: arribar a allò més emotiu, més punyent, per mitjà d'una melodia commovedora i d'una harmonia de les més simples; n'hi havia prou, però, d'escoltar "Che farò" o "Oh, desgraciada Ifigènia" per comprendre que es trobava entre els millors melodistes.

Berlioz no fou l'únic compositor

que aprengué molt del Gluck orquestrador: el seu talent en aquesta matèria és senzillament inimaginable. Aconsegueix tan bé una formidable puixança (els trombons en *Don Juan* i *Orfeo*) com una delicadesa celeste (els instruments de vent aguts i les cordes en "Che puro ciel" extret d'*Orfeo*). Aquestes òperes de la maduresa, Gluck les considera en conjunt; mostra aleshores els seus dons dramàtics: la finesa psicològica i la precisió en el desenrotllament cronològic. La psicologia dels seus personatges és extraordinàriament diversa; és capaç d'expressar amb la mateixa força el desesper d'Armida o d'Ifigènia, l'atracció sexual tal com és sentida en *Paride ed Elena* i en *Armide*, i és capaç d'esborrar-la totalment, com fa en *Iphigénie en Tauride*. La simplicitat del seu estil li permet de concentrar tots els seus esforços en les parts essencials del drama, i de presentar els conflictes afectius més extrems en el si de la mateixa obra. Fou un dels primers compositors que expressà les realitats subconscients com veiem en *Iphigénie en Tauride* quan Orestes canta "La calma torna al meu cor", mentre l'*ostinato* de l'orquestra el contradiu i ens revela que les Fúries són sempre allí.

Berlioz, admirador de les òperes de Gluck

Les obres de Gluck exerciren una influència remarcable en el desenrotllament de l'òpera. La influència immediata de les seves darreres

obres es manifesta molt bé en les òperes de Cherubini, de Salieri i de Spontini, entre d'altres. Mozart aprengué molt de Gluck: per a adonar-se'n, només cal comparar *Die Entführung* amb *La Rencontre imprévue* de Gluck, o *Idomeneu* amb *Alceste*. Els hereus més allunyats de Gluck són, però, Berlioz i Wagner. Wagner coneixia bé algunes òperes de Gluck i ell mateix tingué el valor de fer la seva pròpia versió d'*Iphigénie en Aulide*. Abans de les descobertes mostrades en les seves darreres òperes, Gluck no havia trobat cap rival quant a la lleugeresa de les formes i la construcció. Berlioz arribà a una comprensió més profunda de l'art de Gluck; era un admirador incondicional de les seves òperes i els seus *Troyens* palesen que fou molt influenciat pel compositor alemany. La universalitat dels temes tractats per Gluck en algunes de les seves òperes en fa obres sempre actuals: L'atracció carnal és gairebé l'únic tema de *Paride ed Elena* i d'*Armide*; la fidelitat conjugal són el centre d'*Orfeo* i d'*Alceste*, i les dues Ifigènies estan fonamentades en un amor d'un caire diferent. L'expressió dramàtica dels conflictes interiors sembla tenir fascinat Gluck: l'amor contra el destí, l'amor contra l'odi, el desig contra el deure, la raó

contra la passió i la llibertat contra l'obediència són temes que es repeteixen en nombroses obres.

S'ha criticat molt el desenllaç de les òperes de Gluck i llurs recursos *al deus ex machina*; en realitat, però, la situació era resolta pels homes abans que els déus hi intervinguessin (en l'*Alceste* francès i en *Iphigénie en Tauride*). El desenllaç de *Paride ed Elena* i d'*Iphigénie en Aulide*, després de la intervenció divina, suggereix que no hi ha potser cap solució i que la que fou proposada és provisional. Les millors obres de Gluck són molt sovint els drames psicològics que descriuen les situacions clàssiques on l'acció és reduïda al mínim. Per tant, és indispensable que aquestes òperes siguin escenificades perquè llur contingut dramàtic és tan important com llur contingut musical, i aquests drames en música sola poden semblar eixuts i sense interès quan no es deixen realitzar.

Gluck, avui

Des del començament del segle XIX, les òperes de Gluck són rarament representades: a penes *Orfeo ed Euridice* és considerada com una òpera del repertori.

Caldria que les obres de Gluck trobessin el seu lloc en el repertori; però si les realitzacions que se'n fan romanen com a simples homenajes llunyans i sols, mai no esdevindran populars i mai no es farà sentir llur màgia. El melòman mitjà o l'estudiant sap que Gluck emprengué grans reformes en matèria de teatre líric, però gairebé en cap altre camp. D'altra banda, sembla que el simple fet de saber que Gluck emprengué aquestes reformes desanima el públic a interessar-se només per la música, si bé els teatres d'òpera dubten de muntar aquestes obres que no són gaire més que peces de museu i que tenen el risc d'avorrir.

Aquests darrers anys s'ha treballat molt amb òperes de Haendel i de Rameau; les de Gluck mereixen la mateixa atenció. Convé representar-les respectant-ne l'estil, l'estètica, potser els instruments, que eren els del segle XVIII. Cal deixar els errors del XIX: Orfeo cantat per matrones, realitzacions avorrides i estàtiques, en el límit de l'oratori i de grans orquestres que donen a la música un so romàntic. Malauradament, és aquesta aproximació la que continua prevalent en els enregistraments, cosa que és inexcusable. Cal tenir cantants joves, donar els papers de castrat als contratenors (com René Jacobs, en el seu admirable enregistrament d'*Orfeo ed Euridice*), sobretot si el diapasó ha estat posat a l'alçada del del segle XVIII: substitueixen més avantatjosament els castrats que no ho fan les cantatrius disfressades! Una nova lectura, basada en les produccions originals de les òperes de Gluck, no perjudicaria la seva reputació ni el plaer dels melòmans!

Cal esperar que es farà així, almenys el 1987, any del bicentinari de la mort de Gluck.

Jeremy Hayes



Autògraf de la tercera escena del 3er acte d'*Alceste*.

Davant una temporada equilibrada

El fet d'ésser, aquesta, una bona temporada més aviat compacta, amb un nombre just i concertat de dotze òperes, accentua encara aquest signe d'equilibri, fins i tot d'eclecticisme. Italians, per descomptat, bé que sense cap Verdi, alemanys i també francesos confegeixen una relació que en certa mesura s'aparta de la línia *bel cantista* habitual.

Quant a les *Noces* inaugurals es reincideix en la pinzellada mozartiana que mai no ha mancat al Liceu i que acostuma a portar-hi un nucli d'afeccionats característic, distint del bàsic. Antany aquest compositor no era seguit amb gaire entusiasme pels fanàtics del cant, però la tradició mozartiana a Catalunya és evident. La novetat d'enguany és retrobar aquestes *Noces* en la fórmula d'uns grans cantants solistes, aplegats ocasionalment, per comptes de les companyies compactes que darrerament ens acostumaven a visitar, cedint en qualitat personal a l'experiència d'unes representacions procedents de teatres estables estrangers.

L'*Orfeo ed Euridice* també havia estat programat amb comptagotes al Liceu perquè representa una mena d'òpera tan excelsa com allunyada de les convencions habituals de l'òpera italiana. Gairebé oratori, mig cantata, encarna un extrem plausible de la versió escènica on la música és protagonista sublim, senyora del text, avançant serenament de mica en mica. Si el marge germànic és escàs en la personalitat de Gluck, aviat tornarem a l'àrea germànica amb el gran *Cavaller de la Rosa*, inici de la gran trilogia de Richard Strauss. Novament assistirem a l'operació gairebé miraculosa del treball únic d'elevació de l'esperit vienès a la gran classe de l'òpera selecta. És la mostra més fefaent de la capacitat d'exaltar uns valors eminentment populars però que rebroten sempre amb una densa elegància.

Pels volts de Nadal el Liceu retorna a la tradició més conspícua, amb la romàntica *Gioconda* plena de tots els atributs immarcescibles del *bel canto*, les grans àries i els duos, els concertants finals de quadre i el ballet inserit que tothom esperava

com un plat fort del espectacle. Tot seguit, *Tosca* serà el Puccini més autèntic, melodramàtic, compacte, quinta essència d'un compositor que tingué el talent excepcional d'anar avançant dia rera dia al nivell dels temps, sempre actual, sempre a l'avantguarda fins a endinsar-se, amb una creativitat única, en els anys crucials del primer quart del segle present.

Samson et Dalila serà a continuació la contribució primera d'aquesta temporada a la música francesa. No sé fins a quin punt el públic barceloní és conscient de la importància de l'escola francesa en aquest camp

El *Barbiere di Siviglia* sembla programat enguany per servir de preludi i de punt de comparança amb el darrer títol que comentarem. Senyor únic en el seu temps, Rossini és el representant d'un esperit genial, de creació continuada, ple de fórmules certament repetides però dominador d'un d'aquells estils que fan història, que reconeixem des de la primera nota. Ricardo Abbado n'assegura la versió moderna, tensa i brillant.

Salomé és el segon Strauss de la temporada, segona gran òpera de la trilogia que esmentàvem, tot pensant naturalment en l'*Electra*. Ros-



Les Noces de Figaro, en producció de Luchino Visconti.

perquè sovint sentim parlar d'una certa manca d'entusiasme al respecte. Saint-Saëns és un compositor que, injustament, ha estat titllat de superficial si només es tenen en compte algunes de les seves partitures que podríem anomenar com a "característiques". Per bé que tampoc no sigui cert aquest escepticisme envers l'inefable *Carnaval dels animals*, es tracta d'un simfonista de primera línia i, en el nostre cas, melodista i líric inqüestionable. El *Samson et Dalila* és escènicament una carcassa *belle époque* però, quant a la música, porta darrera el pes d'un segle abrusador i la presència inequívoca d'uns perfums vitals a punt d'esclatar.

Marbà en farà, sens dubte, una versió important perquè és partitura que coneix molt bé i que s'adiu a la seva personalitat. Llevat de l'esmentat, difícilment trobarem un altre compositor que hagi estat capaç d'infondre tanta intensitat lírica en la connexió amb l'orquestra. Tot canta en *Salomé* amb un teixit de dimensions colossals, on les veus sempre dominen, senyeres, la difícil polifonia.

De *Roméo et Juliette* de Gounod podríem dir quelcom semblant a Saint-Saëns encara que potenciant molt més la gran qualitat melòdica del compositor. Gounod fou un gran músic, un compositor dotat per a la línia vocal com pocs. Sem-

pre elegant i dolç, mai no caigué en la més petita fórmula de complaença, mai no fou mediocre. Potser el posaríem com el paradigma de l'escola francesa d'òpera en el seu context més pur i genuí.

Si manca enguany Verdi al Liceu, no podem dir igual de Bellini, al qual tornarem amb una de les versions literàries, que, per cert, significarà una altra variant de l'òpera precedent. *I Capuletti ed i Montecchi* serà en efecte l'altra cara de les possibilitats d'un argument etern, tornat aquí a les grans convencions bellinianes, que també anuncia un bon director, el qual sembla avui ja necessari per mantenir un ritme tens davant la llangor del compositor. Ens referim a R. Weikert, amb l'encert que n'esperem.

No pot mancar tampoc en una temporada del Liceu un Wagner, especialment de la *Tetralogia*, si pot ser. Aquesta contribució serà repre-

sentada per *Siegfried*, amb veus que ja són comentades en la col·laboració adient. Karajan digué que, en la vasta simfonia de la *Tetralogia*, aquesta jornada ocupava el lloc d'un granscherzo. Teixit primorós, acció plena d'incentius i desenllaç fabulós que proclama el final immens del *Capvespre*.

I per acabar la reposició o estrena de *Saffo* de Paccini, òpera que data de mitjan segle darrer. Òpera que deixem per als erudits quant a l'anècdota de la seva representació anterior possible al Liceu, seria la mostra més evident d'un compositor italià certament prolífic vers el 1840, que volgué emancipar-se de la fèrula rossiniana i, pel que sembla, no ho aconseguí. Exhumació sempre interessant, des del punt de vista històric, si no mostrés altres valors d'un lirisme curiós però cert.

Josep Casanovas



Puccini a l'esquerra, amb els seus llibretistes Giacosa i Illica.

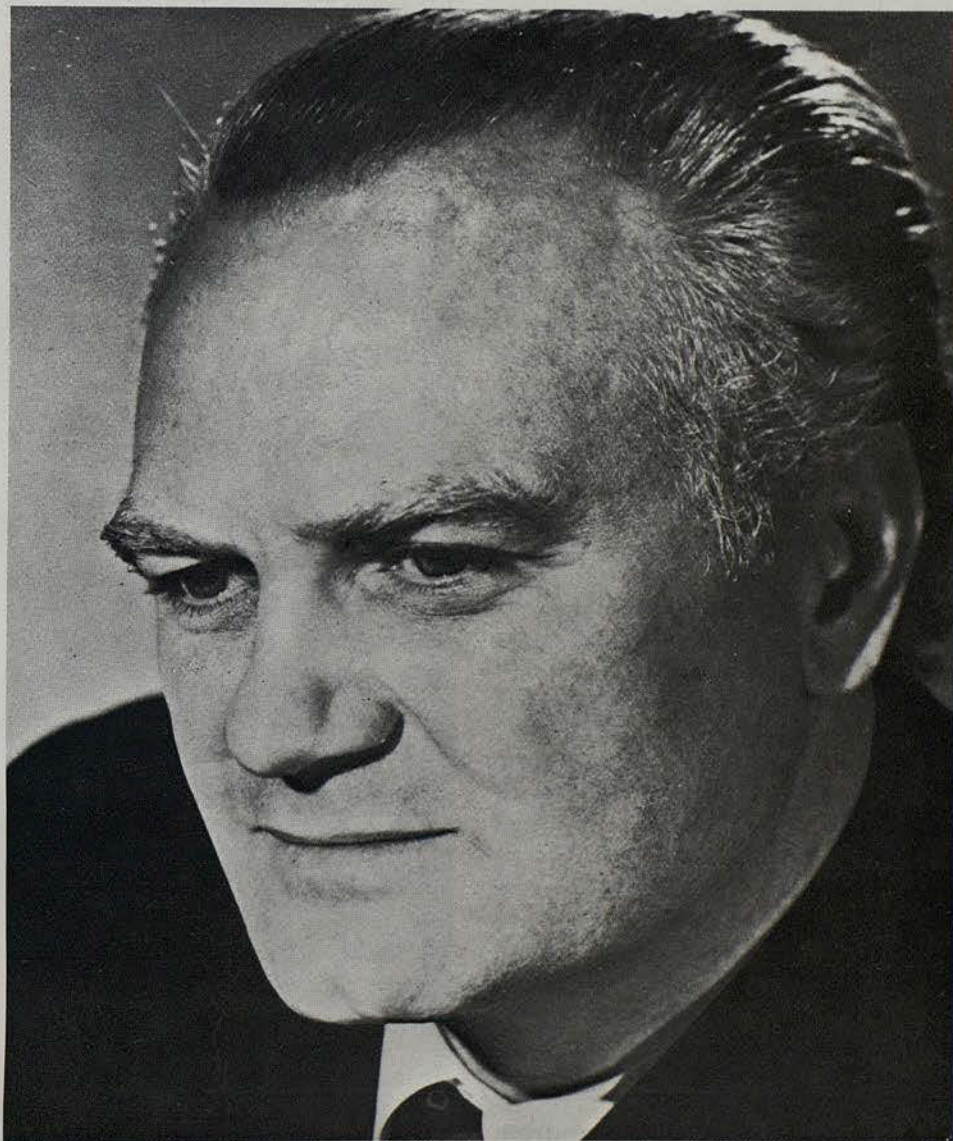
UNA GRAN OFERTA VOCAL

Tal com se'n anuncia, la temporada d'òpera d'enguany al Gran Teatre del Liceu promet ésser molt important, i potser, des del punt de vista vocal, de les més reeixides que hem tingut, encara que, naturalment, això només ho podrem afirmar quan tot s'hagi desenvolupat segons el que en podem esperar.

Si el seguim òpera per òpera, començarem per notar, a *Le nozze di Figaro*, la presència de la soprano Margaret Marshall, artista de la qual cal esperar una comtessa d'indubtable categoria, ateses les obres que fins ara ha enregistat de Mozart i la seva participació en l'*Orfeo ed Euridice* discogràfic, paper que també cantarà al Liceu en el segon programa.

La presència d'Ileana Cotrubas i de la mezzo Helga Müller (a la qual recordem per un exquisit Hänsel de l'òpera de Humperdinck) són altres punts a favor d'aquesta òpera mozartiana inaugural, que comptarà, a més, amb el comte Almaviva de Jean Philippe Lafont, que s'hi ha destacat darrerament.

Ja hem vist que l'*Orfeo* tindrà una bona Eurídice; això mateix cal esperar del paper titular, confiat a Elena Obraztsova, de la qualitat de la qual no cal comentar res, puix que és ben coneguda de tot el públic. Gudrun Sieber serà un Amor del qual trobarem a manca, segurament, unes intervencions



Jon Vickers, el gran tenor canadenc.



Jaume Aragall.



Margareth Marshall.



Helen Donath.

més extenses, ja que, malauradament, el paper és molt breu.

Der Rosenkavalier ens permetrà sentir Montserrat Caballé en un dels papers straussians que canta amb tanta perfecció com amor. Kurt Moll serà indubtablement un Baró Ochs de primer pla, i ens refarem de la seva escassíssima presència l'any passat, en què només va cantar una sola nit. També cal assenyalar amb lletres grosses la presentació al Liceu de Tatiana Troyanos i de Helen Donath, figures mundials que es comenten totes soles.

La Gioconda té la garantia de la veu poderosa i sense màcula d'Eva Marton i el càlid registre de Josep Carreras en els papers principals. Patricia Payne, que va debutar al Liceu precisament en el paper de La Cieca —on va meravellar tots els assistents malgrat la brevetat del paper— tornarà a guanyar-se el públic tant o més que aleshores. La resta del repartiment —entre el qual cal assenyalar el baix Kurt Rydl— ens assegura l'homogeneïtat de la representació.

Amb *Tosca* tindrem novament el plaer d'escoltar Eva Marton i l'emoció del retrobament amb un Jaume Aragall del qual ens arriben les més afalagadores noves de les seves darreres actuacions a l'estranger, amb crítiques elogiosíssimes. Malauradament, només cantarà dues *Tosca*; les altres dues, però, seran confiades a Lando Bartolini que tant va plaure en la *Turandot* del any passat. Joan Pons repetirà el seu magistral Scarpia, i podem estar segurs que al costat dels seus recursos vocals excepcionals, podrem gaudir també de les seves capacitats

com a actor, tan sorprenentment desenvolupades en aquests darrers temps.

Samson et Dalila ens porta també dues figures del primer pla mundial: el tenor Jon Vickers, del qual esperem un Samson poderós i colpidor, i la càlida i fascinant Dalila de Fiorenza Cossotto, la qual és una de les millors intèrprets possibles d'aquest paper, que ja ha cantat anteriorment al Liceu.

El *Barbiere* de Rossini ens farà conèixer el prestigiosíssim baríton i ídol discogràfic Leo Nucci, en el paper de Figaro; en el del comte Almaviva, el Liceu retrobarà, en fi, aquest gran tenor de fama europea que és Eduard Giménez, veritable estilista del cant rossinià; compartirà el paper amb ell un altre tenor de nivell semblant, que recentment s'ha destacat tant al Liceu: Dalmau González. La Rosina d'Adriana Anelli serà una Rosina "tradicional", és a dir, en forma de soprano lleugera, però indubtablement de qualitat atès l'èxit que aquesta can-

tant va obtenir amb *L'Elisir d'amore* fa pocs anys.

Gwyneth Jones repetirà amb *Salomé* l'èxit fabulós de l'any passat amb *El vaixell fantasma*, i Martha Szirmay, que va demostrar la seva classe com a Klytämnestra, a l'*Elektra* també de l'any passat, la confirmarà sens dubte com a Herodias.

Alfredo Kraus ens cantarà aquest any també en francès, i el seu Romeo (de Gounod) serà sens dubte un triomf més d'aquest artista incomparable. Al seu costat, esperem molt de la Juliette d'Ana María González.

Un dels punts més alts de la temporada, sens dubte, serà *l'altre Romeo*, el de Bellini, cantat —perquè així va ésser escrita l'òpera per Bellini— per una mezzosoprano excepcional, Agnes Baltsa, sobre els mèrits de la qual seria ocios d'escriure. Al seu costat, la veu deliciosa d'Alida Ferrarini serà una Julieta digna d'aquest Romeo.

Finalment, cal saludar la presència d'un bon equip wagnerià per al *Siegfried*, encapçalat per Ute Vinzing, Walter Berry i Martha Szirmay, i fer notar el retorn de Montserrat Caballé als papers del *bel canto* romàntic amb una *Saffo* de Pacini, òpera de tall agradable i d'àries delicadament cisellades. Joan Pons i Raquel Pierotti hi recolliran, indubtablement, nous èxits.

En conjunt, doncs, una temporada que, vocalment, sembla oferir-nos allò que se'n diu "grans emocions". Esperem que totes es produeixin de la millor manera.

Roger Alier



Ralf Weikert.

Compondre òpera, avui, amb esperança

En començar a compondre l'òpera *Spleen* vaig recordar un article que havia llegit en una revista musical, el qual venia a dir que l'òpera "gran" havia acabat amb Richard Strauss. Alhora, per una associació d'idees, vaig recordar l'anècdota que descriu René Leibowitz en el llibre *L'evolució de la música* referida a la passejada, pels afores de Viena, que Mahler i Brahms feien junts i, més concretament, com aquest últim es queixava que l'art musical ja no podria igualar el nivell imposat per Bach, Mozart, Beethoven i Schubert, atès que tots aquests constituïen la culminació del fenomen musical. Mahler no compartia aquest pessimisme i, en apropar-se

a un torrent petit i agitat, va assenyalar el corrent de l'aigua tot dient: "Aquí corre l'última onada".

Penso que Mahler tenia raó; sempre és perillós i arriscat de parlar d'acabament, de fi, en el sentit en què l'admirat Brahms ho feia.

Encara és possible d'escriure una òpera als anys 80? La pregunta pot semblar aparentment assenyada. També podríem qüestionar el sentit d'escriure avui una simfonia o una sonata. Crec que si ens atenem estrictament a la forma, és clar que actualment les òperes, les simfonies o les sonates no tenen res a veure amb les mateixes formes musicals existents als segles XVIII o XIX. Però és perfectament lícit

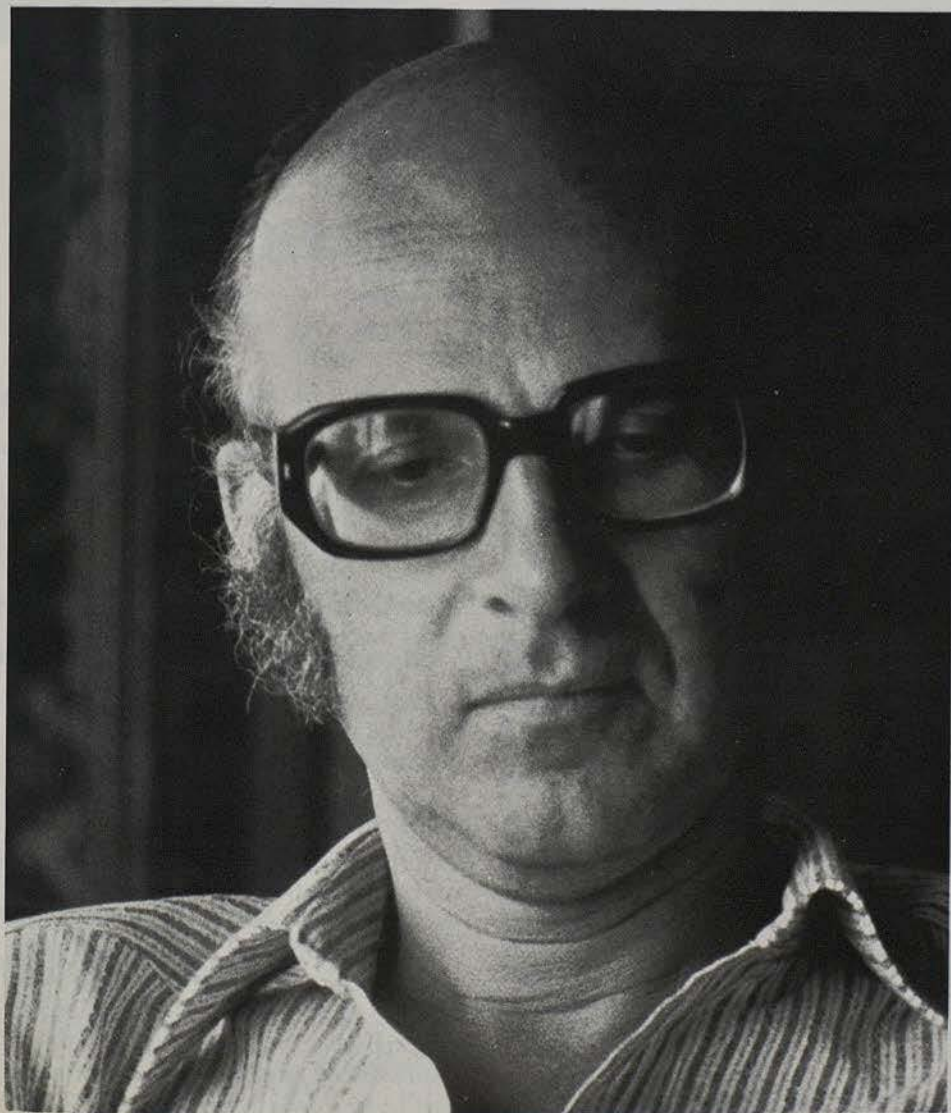
que un compositor doni nom amb aquests termes al que pot ser una obra musical d'avui, encara que les seves característiques estiguin allunyades del que "tradicionalment" entenem com a tals. Perventura, els "tradicionalistes" del segle passat consideraven Wagner un compositor d'òperes en el sentit, aleshores, tradicional d'aquest terme?

L'òpera, com tot, ha evolucionat i ha canviat. Afirmo rotundament que hi ha una òpera representativa de la nostra època. Noms il·lustres com Ligeti, Penderecki, Henze o l'anglès Peter Maxwell Davies, per no citar-ne sinó uns quants, són autors d'òperes. Que aquestes obres no siguin "populars" ja és una altra qüestió que ens obligaria a endinsar-nos en la problemàtica de l'art contemporani, la qual cosa no hem de fer ací. Però hi ha un fet clar: l'òpera no ha mort. El problema pot estar en el fet que molts teatres continuen presentant "exclusivament" el repertori tradicional tot "oblidant" que també existeix un repertori contemporani prou interessant com perquè no sigui marginal constantment. Al nostre país aquesta indiferència és autènticament dramàtica. Com pot ésser estimulada la creació d'òperes si a la pràctica no hi ha possibilitats de representar-les?

Crec que els nostres dirigents musicals haurien de ser conscients d'aquesta trista situació. En realitat es va suprimint qualsevol temptativa que els compositors realitzin per tal que les seves obres accedeixin als escenaris.

Desitjaria que l'estrena a Barcelona de la meua primera òpera, *Spleen*, no fos un cas aïllat. Gràcies al Festival Internacional de Música que promou l'Ajuntament de Barcelona haureu pogut veure escenificada aquesta òpera. Espero que els anys vinents també altres compositors catalans tinguin aquesta oportunitat.

Xavier Benguerel





A los 40 años su piel necesita algo más que grandes promesas

Este es un momento importante en su vida. Ha ganado en madurez y serenidad, se ha vuelto usted más exigente. Y también su piel se ha vuelto más exigente.

Por eso, ahora necesita una atención muy especial y un cuidado intensivo.

Si no la cuida, su piel perderá su elasticidad y frescura, debido a la natural disminución de su capacidad para regenerarse. Es el momento de pensar en la Línea Suractif de Lancaster. Un tratamiento que no es sólo una gran promesa, sino el



LINEA SURACTIF

resultado de más de 20 años de investigación en el desarrollo de la eficacia de un agente activo, único en cosmética: el retinol hidrosoluble. Eminentes dermatólogos han

controlado las pruebas clínicas y han comprobado su poder para estimular la regeneración de la epidermis.

Para que usted pueda prestar una atención especial a las necesidades específicas de su piel, la Línea Suractif presenta tres niveles de tratamiento: cuidados básicos, cuidados especiales y cuidados intensivos. No puede usted obtener mejores resultados. Ni debe aceptar menos.

LANCASTER

LEONARD BERNSTEIN

El mite provinent d'Amèrica

Quan aquesta revista hagi sortit al carrer encara ressonaran els últims compassos de la Simfonia *Primavera* de Shumann que haurà clos el concert de la Filharmònica de Viena, dirigida per Leonard Bernstein, amb el qual concert s'haurà terminat el Festival Internacional de Música de Barcelona.

La presència a casa nostra d'aquest genial músic nord-americà suposa una oportunitat excel·lent per intentar d'acostar-nos —al marge de la referència concreta de la seva actuació barcelonina— a un dels mites vivents més importants del nostre segle. Un mite que, com a tal, ofereix una imatge complexa i rica, apta per a anàlisis des de molt diverses perspectives, i per a ser objecte de tota mena de polèmiques. En tot cas, aquesta complexitat —que vol dir també riquesa— i la seva capacitat per a allò que podríem anomenar “divisió d'opinions”, o més exactament controvèrsia, no impedeix una unanimitat absoluta, una coincidència indiscutible: la de la condició de mite que assumeix universalment el músic de Massachusetts. Tot pot ser discutit excepte un fet: que es tracta d'un autèntic fenomen universal que ultrapassa la faramalla de moltes polèmiques i indignacions o de l'encens (mesurat o no). En aquest pla de mitificació tot perd la noció de referència, tot es desborda, tot transcendeix qualsevol norma o mesura.

Una constatació biogràfica elemental és que es tracta d'un home que ha arribat als 66 anys d'edat, amb una formació extramusical de grau universitari —circumstància que cal tenir molt present— obtinguda a l'elitista i prestigiosa universitat de Harvard. Els seus estudis musicals apareixen de forma relativament tardana i entre els seus professors cal destacar, per damunt de tots, Serge Koussevitzki. Quan tenia 25 anys —temporada 1943-44— ja era director ajudant d'Arthur Rodzinski a la Filharmònica de Nova York, en la qual debuta. Això no es pot considerar una actuació inicial gaire primerenca. Un any més tard estrena la seva *Primera Simfonia*, que suposa el començ d'una

carrera paral·lela de compositor, a la qual cal unir la de pianista.

A partir d'aquest moments inicia d'una forma molt clara la seva història musical, la qual és marcada, des del primer moment, per l'èxit. Un èxit que assoleix en totes les facetes; les que ja hem descrit de director i compositor, i també les de pedagog i fins i tot de comentarista de ràdio i de televisió en matèria musical. Aquestes últimes activitats han merescut més d'una interpretació de caire despectiu i també el qualificatiu “showman”, en la seva accepció de més frivolitat, ha aparegut amb una intenció ben clara.

La seva vida segueix un procés d'enriquiment que té, pel que fa a

l'activitat de director, moments tan assenyalats com el debut europeu l'any 1945 a Praga; la memorable representació de *Medea* de Cherubini a la Scala de Milà, amb Maria Callas, l'any 1953; debuts al Covent Garden i a l'Òpera de Viena; assumptió de la titularitat de la Simfònica de Nova York; commemoració, l'any 1971, del concert número 1000, etcètera.

Com a compositor cal esmentar l'estrena —any 1949— de la *Segona Simfonia* per a piano que dirigí el seu mestre Koussevitzki i que ell interpretà com a solista. L'any 1952 estrenà l'òpera *Trouble in Tahiti*. Vuit anys abans, però, havia fet conèixer una de les seves composicions més significatives, *Jeremiah*.





L'any 1957 es produeix un dels esdeveniments més importants de la carrera de Bernstein, pel que fa al seu ressò popular. L'estrena a Broadway de l'espectacle musical *West side story*, obra que el cinema escampà arreu del món en una idònia producció de Robert Wise i amb una inoblidable interpretació de Nathalie Wood, en el paper de Maria. Aquesta obra és, sens dubte, la que més ha popularitzat Bernstein, la que l'ha situat més a l'abast del gran públic.

Però el camí continuava. L'any 1963 estrena la *Tercera Simfonia*, sots-titulada "Kaddish" —referència clara als seus orígens jueus— que justament estrenà a Tel Aviv l'any 1963.

Dos anys més tard estrenà una altra composició remarcable, *Chichester Psalms*. L'any 1971, per encàrrec de la família Kennedy, escriu una Missa en honor del president assassinat, amb la qual s'inaugurà el Kennedy Center de Nova York.

*Un fet important: ésser
deixeble de Koussevitzki*

La fredor inevitable de la síntesi biogràfica, amb la superposició de dades i dates, no impedeix, però, de mostrar alguns trets essencials que transcendeixen aquesta mateixa fredor. Una de les característiques definitòries és, d'entrada, la seva condició d'americà i jueu. Des de la perspectiva estrictament musical aquest fet té unes connotacions molt precises. Com també les té un altre aspecte: el fet d'ésser deixeble de Koussevitzki. Tot plegat ens definíex un músic de referències centroeuropees, la qual cosa vol dir, també, una personalitat molt més sensible al color i a la passió que no pas a la raó i a l'academicisme. És més aviat fill de les escoles nacionalistes que no de les clàssiques germàniques. El factor de la sensibilitat predomina per damunt de tot i per aquesta via hom pot pensar en una idea vaga i indefinible que uniria llestesa i viure amb "glamour".

La condició de jueu —que té assumida molt exactament Bernstein— favoreja un temperament ric en sentiments, també molt sensible i multicèfal, capaç, per tant, de dominar moltes facetes. Tot això amb una clara impregnació de mentalitat americana —sentit de l'es-

pectacle, del "business show", del conreu de la imatge— conforma una personalitat que, amb tot, dista molt de ser acabada. Perquè Bernstein participa de tot el que acabem de dir, però també té la condició de músic excepcional, d'home extraordinàriament dotat per la música, en un sentit molt profund d'aquest concepte. En la distinció en alemany del "Musiker" —home que coneix i entén bé la música— i del "Musikantish" —home dotat i amb facilitat per a la música— Bernstein seria sens dubte un "Musikantish", un home en qui la música brota per tot arreu, que és capaç de fer-ho tot: dirigir, compondre, fer jazz, interpretar amb el piano, ensenyar... I cal afegir, de passada, que és un dels grans pedagogs musicals del moment, que posseeix una categoria, com a docent, privilegiada, activitat per la qual té una gran voluntat.

*Bernstein és molt més
un "Musikantish" que
un "Musiker"*

El seu americanisme, la seva formació i la seva essència el fan un músic més apte per als corrents nacionalistes —com ja hem dit— i per a compositors com Stravinsky o Shostakovitx, que per als clàssics germànics. En aquest sentit no hi ha dubte que el concert que haurà ofert al Palau, amb obres de Haydn i Schumann, pot ésser una prova interessant, per allò d'anar contra natura. En canvi, les versions de Mahler tenen una grandiositat extraordinària, que fa creïble la definició de Bernstein mateix de l'acte de dirigir com un orgasme. Aquesta dimensió física i vital de la tasca de direcció es fan evidents especialment en el tractament de les obres d'aquest compositor, tractament històric si es vol, però d'una gran brillantor.

*Hom contraposa
els fenòmens de masses
Karajan i Bernstein*

En aquesta propensió a mitificar, significativament tan pròpia del nostre "soi-dissant" racional segle, hom contraposa els fenòmens de masses Karajan i Bernstein —contraposició, de fet, inevitable— que correspondrien a operacions de marketing explícites o implícites amb el segell germànic i nord-americà. Una contraposició en la qual, per la via estrictament musi-

cal, potser en sortiria beneficiat el director de la Filharmònica de Berlín però no des de la perspectiva de la riquesa humana i de relació social. Les diferències són prou remarcables i n'hi hauria també pel que fa a la ideologia, atès que la coneguda ex-militància nazi de Karajan queda molt llunyana dels pressupòsits lliberals de Bernstein que inclouen el fet de ser benefactor en una institució tan definida com Amnistia Internacional.

*Bernstein és un home
capaç de presentar-se a
un assaig amb una botella
de whisky en una mà i una
cigarreta encesa en l'altra*

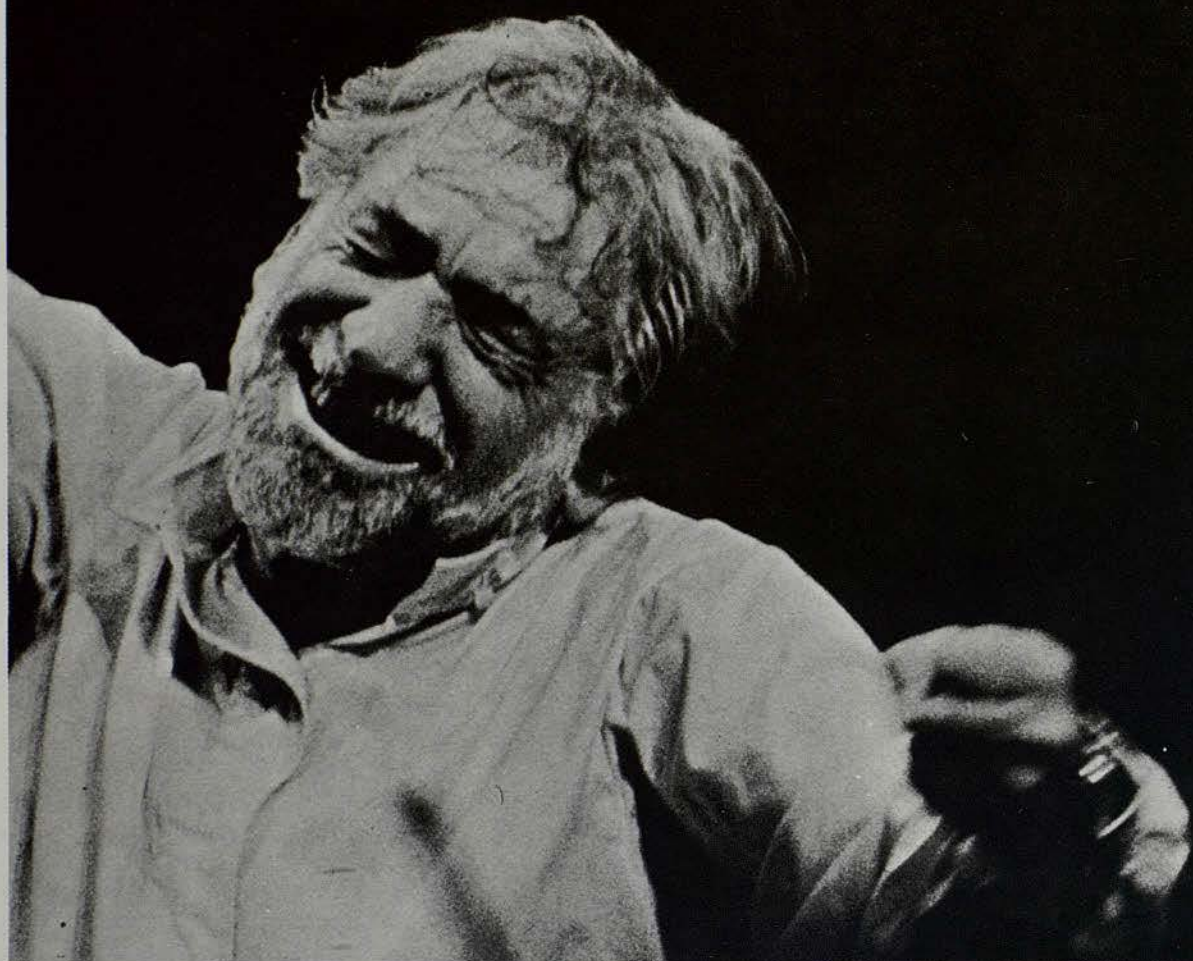
Bernstein és l'home capaç de presentar-se a un assaig amb una botella de whisky en una mà i una cigarreta encesa en l'altra i, sense tenir necessitat de dir cap mot, provocar en els músics una reacció creativa profunda de la qual deriven resultats musicals espectaculars. La seva capacitat de convicció supera lleugereses acadèmiques i resta per damunt de tot. És l'home deseixit i sense complexos, incapaç de sentir pànic pel ridícul i absolutament genial.

Com a compositor ha tingut molts més detractors que com a director. Tomas Marco a "Historia General de la Música", parla de la seva música com d'un gran èxit nord-americà i hi afegeix: "malgrat el seu poc valor creatiu". Remarca en un paràgraf conclusiu: "Bernstein pot servir com a exemple i resum d'un seguit de compositors l'èxit circumstancial dels quals té poques perspectives de futur".

Respectem aquesta opinió, com moltes d'altres que poden resultar molt més favorables. D'entrada cal recordar l'evidència que, com a compositor, Bernstein és, si més no, sociològicament important.

*West side Story
és una partitura
intrínscament ben feta
i un gran èxit de públic*





Tots hem coincidit en el fet que una partitura de tant d'èxit, o d'un èxit relativament fàcil, com és la de *West side story*, és una partitura intrínsecament ben feta. I ara parlem d'una obra de relativa ambició. Bernstein, evidentment, no pertany a un radicalisme avantguardista strictu sensu, però coneix les tècniques modernes de composició com també, és clar, les tradicionals. I, de fet, barreja procediments arcaics amb d'altres d'actuals amb un gran ofici. La seva música participa d'un americanisme evident que es tradueix en una manera de compondre sense por davant de la tradició, i la fa ser espontània i genuïna encara que acusi la manca

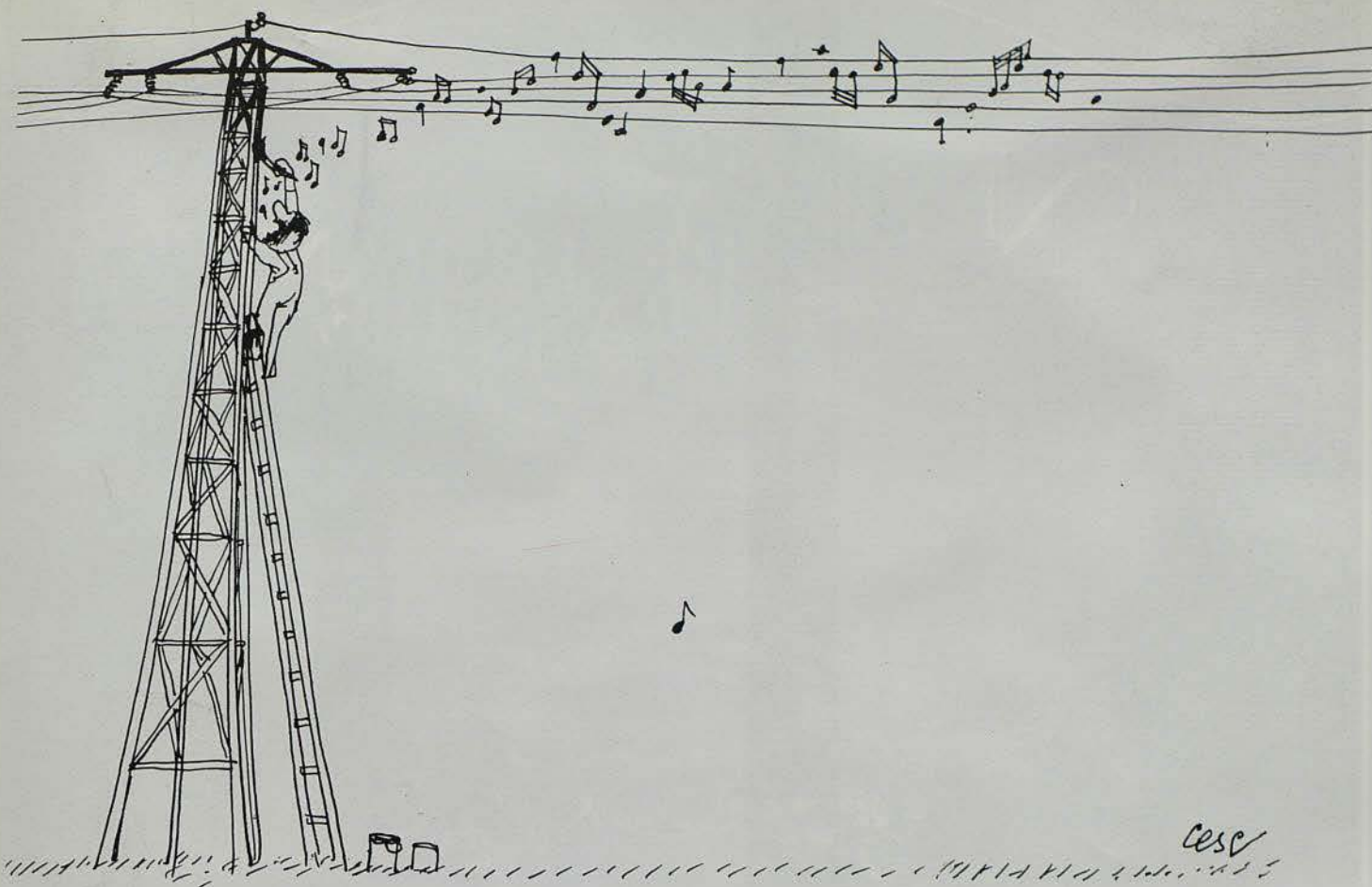
d'arrelament. En tot cas, caldria discutir també aquest aspecte de la manca de tradició de la música americana, que ha esdevingut tòpic. Cal no oblidar que la Filharmònica de Nova York havia estat dirigida per Gustav Mahler.

Bernstein, en definitiva, com a compositor també participa de les característiques pròpies i intrínseques de la seva personalitat essencial, les quals són palesades a totes les seves facetes creatives. Separar el Bernstein compositor del Bernstein director, intèrpret de piano, pedagog o comentarista de televisió es impossible. Com també ho és de separar de la seva rica personalitat un matís delicat i evident de pro-

gressisme, a l'estil americà, que sovint el porta a protagonitzar mostres i gestos significatius d'una profunditat que podria ser relativitzada. O una profunditat a l'estil americà —si ens és permesa la insistència en aquesta expressió— que en definitiva és una manera de ser profundament diferent de l'europea.

Aquesta diversitat òptica certament té molt a veure amb una certa consideració despectiva que des d'Europa s'ha tingut, i encara es té, de la figura d'un músic important i definitiu en la història de l'art del nostre segle.

Jordi Fluvià



LLIBRES

Blanca Selva, plenitud i exemple

Editada per l'Associació d'Amics i deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell s'acaba de publicar la conferència pronunciada pel mestre Josep Jordi Llongueres amb motiu del concert d'homenatge a Blanca Selva, celebrat el dia 21 d'abril del 1968 al Casal del Metge de Barcelona. Es tracta d'un opuscle en el qual l'esmentada associació aprofita l'avinentsa que es commemora enguany el centenari del naixement de la gran pianista francesa, estretament lligada a Catalunya, on residí des del 1922 al 1937.

La publicació d'aquest opuscle, que inclou també el programa del concert esmentat, en el qual van intervenir Concepció Badia d'Agustí, Maria Carbonell de Massià, Josep Calvo i Núria Turull de Calvo, és extraordinàriament oportuna perquè fa recordança d'una gran figura de la música europea i també d'una gran servidora de la música catalana en diversos camps: estrenes d'obres de compositors nostres —Albéniz, Garreta— col·laboració amb l'Associació Obrera de Concerts, actuacions amb el violinista Joan Massià a les



esplèndides sessions a la Sala Parés... Per la Revista Musical Catalana, la satisfacció és sentida especialment ja que Blanca Selva en fou una important col·laboradora. Hi publicà en forma d'article, l'any 1925, el comentari a les Sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí.

J.C.

Wagner. El Romanticisme i l'estètica de l'angoixa

Amb motiu de la celebració del IV Festival de Música de l'Empordà s'ha presentat el llibre "Wagner-El Romanticisme i l'estètica de l'angoixa", del qual és autora Maria Mateo i Ferrer.

Aquest llibre, editat per Carles Vallès, Art-3 Editorial, sota la iniciativa de Joventuts Musicals de Figueres, representa un recorregut a través de l'estètica wagneriana i la seva evolució. L'autora, una jove universitària barcelonina establerta des de quasi sempre a l'Alt Empordà, treballa sobre un treball realitzat a la Universitat Central amb el guiatge del professor José María Valverde. Hi analitza aspectes com el concepte wagnerià d'home, "mort d'amor", "el sofriment", "el misticisme", etcètera. Cerca les influències rebudes pel músic des de la Revolució francesa passant per Schopenhauer i acabant amb la relació entre el protagonista de l'obra i Nietzsche. Les setanta pàgines i escaig del volum, que contenen també una síntesi biogràfica del músic, no permeten, òbviament, un treball exhaustiu. Però en tot cas el volum té el mèrit de cons-



tituir una aproximació a la figura del gran músic, des de la seva dimensió estètica, i en aquest sentit funcional, el llibre té un interès concret.

J.C.

NEYRAS RESTAURANT BRASSERIE



CUINA CATALANA I FRANCESA ESPECIALITATS PRÒPIES

Amics, us oferim un bon servei

dintre d'un ambient acollidor i selecte

¡ESTEM BEN A PROP DEL PALAU!

Julià Portet, 1
(Via Laietana, 41)

BARCELONA

Tel. 302 46 46

(Obert després del concert)



RECITALS • CONCERTS • RECITALS • CONCERTS

BARCELONÈS

Barcelona

2 de novembre, a les 21 h.

Palau Municipal d'Esports. XVI Festival Internacional de Jazz de Barcelona. Jimmy Smith Trio/Ahmad Jamal Quartet/Tete Montoliu & Bobby Hutcherson.

3 de novembre, a les 21,30 h.

Gran Teatre del Liceu. "Le Nozze di Figaro" de Mozart. Dir. Maximiano Valdés/Margaret Marshall/Ileana Cotrubas/Martin Egel/Helga Müller-Molinari/Jean-Philippe Lafont/Piero de Palma, etc.

3 de novembre, a les 21 h.

Palau Municipal d'Esports. XVI Festival Internacional de Jazz de Barcelona. Big Band del Taller de Músics/Carmen McRae and Her Trio/Mel Lewis and the Jazz Orchestra.

4 de novembre, a les 21 h.

Palau Municipal d'Esports. XVI Festival Internacional de Jazz de Barcelona. Onix Quartet Gerry Mulligan Quartet/Lester Bowie From the Roots To The Source.

6 de novembre, a les 21 h.

Gran Teatre del Liceu. "Le Nozze di Figaro" de Mozart. Dir. Maximiano Valdés/Margaret Marshall/Ileana Cotrubas/Martin Egel/Helga Müller-Molinari/Jean-Philippe Lafont/Piero de Palma, etc.

7 de novembre, a les 19 h.

Casal del Metge. Dimecres Musicals de Ràdio Nacional. Jean Pierre Dupuy, piano preparat. Obres de John Cage.

8 de novembre, a les 21 h.

Aula de Música Moderna i Jazz. Dorothy Dozier Trio.

8 de novembre, a les 21 h.

Palau Municipal d'Esports. XVI Festival Internacional de Jazz de Barcelona. Transatlàntic Sextet/Miles Davis.

9 de novembre, a les 21 h.

Gran Teatre del Liceu. "Le Nozze di Figaro" de Mozart. Dir. Maximiano Valdés/Margaret Marshall/Ileana Cotrubas/Martin Egel/Helga Müller-Molinari/Jean-Philippe Lafont/Piero de Palma, etc.

10 de novembre, a les 19 h.

11 de novembre, a les 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir. Antoni Ros-Marbà/Lluís Claret, violoncel. Obres de M. Valls, Schumann i Brahms.

11 de novembre, a les 17 h.

Gran Teatre del Liceu. "Le Nozze di Figaro" de Mozart.



L'O.C.B. comença el seu cicle.

14 de novembre, a les 19 h.

Casal del Metge. Dimecres Musicals de Ràdio Nacional. Cinquantenari de la mort d'Elgar, F. Delius i G. Holst. Zandra McMaster, mezzosoprano. Jan Poda, violí. David Mason, piano. Obres d'Elgar, Delius i Holst.

15 de novembre, a les 21 h.

Gran Teatre del Liceu. "Orfeo ed Euridice" de Gluck. Dir. Wolfgang Goennenwein. Elena Obratsova/Margaret Marshall/Gudrun Sieber.

15 de novembre, a les 21 h.

Aula de Música Moderna i Jazz. Recital d'Andrew Rossetti, guitarra clàssica.

17 de novembre, a les 19 h.

18 de novembre, a les 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir. Antoni Ros-Marbà. Carmen Bustamante, soprano/Enric Serra, baríton/Antics Escolans de Montserrat/Cor St. Esteve del Conservatori de Vila-seca Salou. Obres de Gerhard.

18 de novembre, a les 17 h.

21 de novembre, a les 21 h.

Gran Teatre del Liceu. "Orfeo ed Euridice" de Gluck. Dir. Wolfgang Goennenwein. Elena Obratsova/Margaret Marshall/Gudrun Sieber.

21 de novembre, a les 19 h.

Casal del Metge. Dimecres Mu-

sicals de Ràdio Nacional. I Centenari de la mort de B. Smetana. Quartet de Corda Eslovac. Obres de Bedrich Smetana, Bohuslav Martinů i Antonín Dvořák.

22 de novembre, a les 21 h.

Aula de Música Moderna i Jazz. Conrad Setó, piano/Àngel Pereira, vibràfon i marimba.

24 de novembre, a les 21,30 h.

Gran Teatre del Liceu. "Orfeo ed Euridice" de Gluck. Dir. Wolfgang Goennenwein. Elena Obratsova/Margaret Marshall/Gudrun Sieber.

24 de novembre, a les 19 h.

25 de novembre, a les 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir. Emmanuel Krivine. Eugene Sarbu, violí. Obres de Glinka, Txaikovski i Franck.

28 de novembre, a les 19 h.

Casal del Metge. Dimecres Musicals de Ràdio Nacional. El piano i els joves compositors nord-americans. Albert Ràfols, piano. Obres de Thome, Herbolzheimer i Barnes.

29 de novembre, a les 21 h.

Aula de Música Moderna i Jazz. Andy Philips, piano/Sean Levitt, guitarra.

1 de desembre, a les 19 h.

2 de desembre, a les 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Franz Paul Decker, director. Enrique Santiago, viola.

Obres de Beethoven, Hofmeister, Mahler.

5 de desembre, a les 19 h.

Casal del Metge. Dimecres Musicals de Ràdio Nacional. En el 175è. Aniversari del naixement de Mendelssohn. Trio de Madrid. Obres de Fèlix Mendelssohn.

8 de desembre, a les 19 h.

9 de desembre, a les 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Franz Paul Decker, director. Howard Crook, tenor/Corral Càrmina/Antics Escolans de Montserrat. Obres de Mozart i Liszt.

9 de desembre, a les 17 h.

12 de desembre, a les 21 h.

Gran Teatre del Liceu. "Der Rosenkavalier" de Strauss. Dir. Uwe Mund/Montserrat Caballé/Kurt Moll/Tatiana Troyanos/Gottfried Hornik/Helen Donath/John Fowler, etc.

12 de desembre, a les 19 h.

Casal del Metge. Dimecres Musicals de Ràdio Nacional. La Veu i el Quartet de Corda. Quartet Sonor. Obres de Turull, Castillo i Schönberg.

15 de desembre, a les 21,30 h.

Gran Teatre del Liceu. "Der Rosenkavalier" de Strauss.

VALLÈS OCCIDENTAL

Terrassa

10 de novembre, a les 22 h.

Gran Casino. Sinfonye. Música anglesa medieval.

18 de novembre, a les 22 h.

Centre Cultural de la Caixa de Terrassa. Miquel Farré, piano. Obres de Granados.

24 de novembre, a les 22 h.

Gran Casino. Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell. Concert de corals d'òpera. Donizetti, Bizet, Verdi i Puccini.

25 de novembre, a les 10 h.

Basilica del Sant Esperit. Coral Sant Jordi, solistes i conjunt instrumental. Dir. Oriol Martorell. Obres de Stravinsky, Mompou, Pérez Moya i Vic Nees.

BAIX LLOBREGAT

24 de novembre, a les 22,30 h.

Església parroquial de St. Esteve Sesrovires. VII Encontre Corals "Santa Cecília".

Discos



MAHLER: *Simfonia núm. 4, en sol major.* Lucia Popp, soprano. Orquestra Filharmònica de Londres. Klaus Tennstedt, director. EMI - LA VOZ DE SU AMO, 067 1433971, Digital.

La *Quarta* de Mahler, estrenada a Munic el 1901, fou concebuda mentalment en un període d'aridesa i de depressió; però, malgrat tot, ens presenta una imatge de delicadesa quasi pastoral, alhora ingènua i perspicaç, aliena als grans passatges apocalíptics de la *Segona* i de la *Tercera*, malgrat la contundència d'alguns clímax simfònics. Corroboren aquesta impressió l'adopció d'una plantilla simfònica comparativament petita,

amb el metall reduït, sense trombons ni tubes, amb veu però sense cor, i unes proporcions formals corrents en extensió: tan sols quatre moviments dels sis inicialment previstos, el darrer, una vegada més, un "Lied" extret de la col·lecció popular del *Wunderhorn* i rebatejat pel compositor com a *La vida celestial*. Aquesta cançó, però, regeix la totalitat de la simfonia, en la qual la temàtica és més dòcil que d'habitut, més adient per als desenvolupaments tradicionals, si bé presenta una imatge sonora tallant, amb una tècnica orquestral cambrística en la qual cada timbre és portat als seus extrems.

Aquesta realitat sonora, certament ha de temptar la fantasia dels tècnics de so, els quals han materialitzat un excel·lent enregistrament, en un àmbit dinàmic més aviat reduït però que s'adiu als contrastos reals de l'obra i que preserva en tot moment la qualitat destriada dels timbres mahlerians.

Klaus Tennstedt, un conductor procedent de l'Alemanya democràtica, que ha fet una carrera fulgurant a occident, particularment com a especia-

lista mahleriana i del qual es parla fins i tot com a successor de Karajan, ha concertat, en aquest cas, una versió de la *Quarta* tan incisiva, contundent i precisa com plena de refinats detalls agògics i expressius. En el darrer temps, la sobirana veu de Lucia Popp és sàviament integrada, en pla d'igualtat, en el context sonor instrumental, intimista i evocador.

L.M.



STRAVINSKY: *La Consagración de la Primavera.* Orquestra Filharmònica. Igor Markevitch, director. EMI - LA VOZ DE SU AMO, 053 1009141. Estereofónico.

En paraules de T.W. Adorno, "Stravinsky inicia la seva carre-

ra com a compositor oficial del ballet rus. Des de *Petruixka* dibuixa passos i gestos que s'allunyen, cada vegada més, de la compenetració amb el personatge dramàtic. Son passos i gestos que es delimiten, s'especialitzen i contrasten granment amb aquella exigència comprensiva que l'escola de Schönberg, en les seves creacions més significatives, comparteix encara amb el Beethoven de la *Heroica*".

Aquesta contraposició dialèctica pressuposa la pròpia rellevància i representativitat de la figura de Stravinsky, la relació estreta del seu llenguatge musical amb una actitud espiritual i un pensament típics d'una certa sensibilitat del primer terç de segle. La immolació cruent d'una donzella per tal que la terra reneixi és el tema de *La Consagración de la Primavera*. I, seguim citant Adorno, "malgrat la diferència estilística que existeix entre el primer ballet (*Petruixka*), elaborat culinàriament, i el segon (*La Consagración*), tan tumultuós, tots dos tenen en comú el nucli, el sacrifici anti-humà a l'element col·lectiu: sacrifici sense tragèdia, no a la imatge naixent de l'home,

**EN BARCELONA
SU TIENDA DE MUSICA CLASICA**



Unión Musical Casa Werner, s.a.

**DISCOS
ALTA FIDELIDAD**

Desde 1929 al servicio del melómano

Fontanella, 20 Teléfono 302 17 92 08010 Barcelona

sinó a la cega confirmació d'una condició que la mateixa víctima reconeix, amb l'escenari d'ella mateixa o amb la seva pròpia destrucció".

Si la competència professional de Pierre Monteux féu possible, en la part orquestral, la representació de *La Consagració* en la tumultuosa primera parisenca del 1913, Igor Markevitx fou, més tard, un dels directors que recreà l'obra d'una manera més absolutament singular. En aquest sentit, el seu antic enregistrament de *La Consagració* amb l'Orquestra Filharmonia de Londres, reeditat ara per EMI, constitueix una autèntica gravació històrica. La versió de Markevitx no eludeix l'agressivitat característica del context sonor stravinskian — una agressivitat probablement no superada per cap creació de la nova avantguarda — però la situa en un equilibri sonor inimitable i tempera la seva força de xoc amb una naturalitat que ateny, al seu moment, quasi un sentit líric. Sense comptar que la seva serenitat expositiva és en tot moment aliena a aquella exhibició d'habilitat en la conducció de mètriques irregulars que no depassen pas, gaire sovint, moltes interpretacions de *La Consagració* de la Primavera. Aquest enregistrament es correspon a les possibilitats tècniques de la seva època. En tot cas, és prou adient per copsar les qualitats de la interpretació.

L.M.



J.S. BACH: Cantata num. 147, *Herz und Mund und Thut und Leben*, Motet *Der Geist hilft unserer Schwachheit auf* (BMW 226), Motet *Fürchte dich nicht* (BMW 228), Motet *Lobet den Herrn* (BMW 230). Elly Ameling, Janet Baker, Ian Partridge, John Shirley-Quirk, Cor del King's College de Cambridge, Acadèmia de St. Martin-in-the-Fields. Director, David Willcocks. EMI-LA VOZ DE SU AMO, Sèrie ACORDE, 037 1022301. Estereofònic.

Una extensa Cantata en dues parts, en una versió originària de l'època de Weimar. Té, doncs, una inèdita frescor jove-nívola, una serena lluminositat, amb un coral figurat — força popularitzat en una discutible versió pianística — que clou les dues seccions. Fa contrast amb la densitat de la textura vocal, el

significat pregon dels conceptes verbals i el rerafon expressiu del llenguatge musical, que corresponen als tres motets, no pas els més coneguts dels sis que conformen la contribució de Bach al gènere.

Hem pogut viure, en els darrers vint anys, diverses tendències predominants en el terreny de la interpretació bachiana, moltes de les quals han deixat una empremta, més enllà de la seva aparent superació. La manera bachiana de David Willcocks, una autèntica figura patriarcal de la tradició coral britànica, resta estretament lligada a un estil vocal peculiar, desenvolupat a partir dels conjunts anglesos amb veus blanques infantils, lligats a institucions acadèmiques i universitàries i exercitats en un repertori notòriament ampli. En la interpretació de la *Cantata* 147 predomina una inefable impressió d'equilibri i de transparència, que el mateix enregistrament ratifica, un esdevenir musical més objectiu que torturat, en el qual el caràcter de les veus infantils angleses, per naturalesa d'una certa neutralitat expressiva, es confronta amb les intervencions dels solistes vocals — quatre noms rotundament qualificats — d'intenció més adulta i incisiva. L'element instrumental — polifònic o concertant — és al nivell de depuració habitual en l'Acadèmia de St. Martin-in-the-Fields. Cal una menció preferent dels solistes de les àries (trompeta, oboè d'amor i violí), entre els quals figura — l'esmentem a tall de persona força habitual en els nostres concerts — la violinista Iona Brown.

La interpretació dels tres motets inclosos en l'enregistrament assoleix d'una manera més relativa l'equilibri, la naturalitat, la vida interior i l'amplitud sonora que es corresponen a la seva densitat polifònica i expressiva.

L.M.



Cançons Populars Catalanes
Carmen Bustamante, soprano
Manuel García Morante, piano
P.D.I. E.30 245

Editat per PDI ha sortit al mercat, amb un llançament de promoció dissortadament molt pobre, aquest disc que aplega 21 temes populars catalans trets del volum "38 cançons populars catalanes" (veu i piano) de Manuel García Morante.

Ens trobem davant d'un disc d'un valor considerable que mereixeria un esforç de divulgació, si calgués amb ajut institucional, ja que se'n hi mostra l'essencialitat d'un dels aspectes més importants del nostre patrimoni musical: el de la cançó popular anònima, que conté tota la puresa i la genuïtat del nostre poble. És una música absolutament representativa, en el sentit racial i ancestral d'aquesta expressió; una música que ens identifica i que emmiralla la nostra personalitat com a poble. Hi ha temes com *Muntanyes del Canigó*, *El testament d'Amèlia*, *Cançó del lladre*, *La filla del marxant*, *Muntanyes regalades*, *La dama d'Aragó*, *La presó de Lleida* i — no faltaria sinó — *El cant dels ocells*, que clou la segona cara del disc. Tots plegats contenen una capacitat emotiva, una expressivitat i una riquesa líriques que captiven l'auditor. Manuel García Morante ha dit que, en els recitals que ha ofert amb la mateixa Carmen Bustamante arreu del món, en els llocs més llunyans de casa nostra, aquestes cançons han impressionat d'una forma especialment viva. Amb la seva autenticitat, despallada de tota mena d'intromissió i especulació intel·lectual es guanya l'oïdor.

En el cas d'aquest enregistrament, a més, hi ha un treball d'interpretació modèlic. I en dir modèlic no ens referim sols a la dimensió estrictament acadèmica de l'expressió, que donem per descomptada ja que es tracta de Carmen Bustamante i García Morante. Preteníem incidir en un fet addicional absolutament decisiu: el de l'amor, el de la identificació plena dels artistes amb allò que fan, amb aquestes obres d'art petites i immenses. Hi notem el plaer pel treball, el fer-se propi el contingut total d'aquestes cançons decisivament importants en la seva aparent humilitat. I, d'aquestes característiques, en participen així mateix les harmonitzacions de García Morante que són, alhora, respectuoses i noves, en un equilibri no gens fàcil però absolutament reeixit.

J.C.



STRAVINSKY: *Pulcinella* (ballet complet) i *Suites números 1 i 2* per a petita orquestra. Yvonne Kenny, Robert Tear, Robert Lloyd, Academy of St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner, director. EMI-LA VOZ DE SU AMO 067 1433171 T. Digital.

Pulcinella, un ballet o acció dansada en la tradició de la *Commedia dell'Arte*, es compon de divuit moviments breus per a un reduït i preciosista conjunt orquestral, amb la intervenció esporàdica de tres veus solistes, basats en la recreació o recomposició personal per part de Stravinsky de diversos fragments de Giovanni Pergolesi. Aquest treball, ens diu el mateix compositor "ha representat el meu descobriment del passat, l'Epifania gràcies a la qual ha estat possible tota la meua obra posterior", en un moment de voluntari desarrelament del seu passat rus. I també ha estat el punt de partida d'una tendència o moda, etiquetada com a neoclàssica.

La versió de Marriner es beneficia, en primer lloc, de la precisió, pròxima al virtuosisme, de l'articulació de la corda i el vent, que poca cosa té a veure amb la literalitat del genuí estil del divuit i que ha estat maniatcament i minuciosament fixada pel compositor en la partitura. La interpretació és aquí més propera a l'estil cambrístic que no pas a l'estil orquestral i per això la qualitat parcialment puntillista de l'orquestració és preservada molt adientment en el context d'un enregistrament amb timbres destriats i d'una notable claredat i plasticitat. Aquesta circumstància distingeix la interpretació de l'Acadèmia de St. Martin-in-the-Fields de la versió clàssica d'Ansermet, que dirigí l'estrena del ballet a París en 1920, amb l'Orquestra de la Suisse Romande. La versió d'Ansermet és més viva, massiva i fulgurant, si bé molt menys detallista, al costat del relatiu academicisme de Marriner, potser en algun moment massa assossegat.

I encara, finalment, una lluminosa i destriada versió de dues de les obres orquestrals — menors? — més absolutament fresques i vivificants de la producció stravinskiana, les dues breus *Suites* per a petita orquestra.

L.M.

Brian Jeffery

**Textos
i Estudis
de Cultura
Catalana**

FERRAN SORS COMPOSITOR I GUITARRISTA

CURIAL,
EDICIONS CATALANES

PUBLICACIONS
DE L'ABADIA
DE MONTSERRAT

**FERRAN SORS,
COMPOSITOR
I GUITARRISTA**
per Brian Jeffery

Textos i Estudis de Cultura
Catalana
Curial, Edicions Catalanes
Publicacions de l'Abadia
de Montserrat (1982)

El llibre que comentem és la traducció catalana, a càrrec de Josep M. Soler, de "Fernando Sors, Composer and Guitarist" publicat per Tecla Editions, Londres, l'any 1977, del musicòleg anglès Brian Jeffery, especialista en Ferran Sors i editor de l'obra completa per a guitarra d'aquest autor. Penso que el fet que un musicòleg anglès hagi dut a terme aquests treballs i d'altres sobre el nostre compositor ha de ser un motiu de reflexió per a tots els que ens interessem pel fenomen musical a casa nostra. No som capaços de fer aquesta tasca? No ens interessa prou el nostre passat musical? Molts compositors esperen en l'oblit una revisió i

publicació de les seves obres. Què hi fan les nostres institucions? És clar, no tenim diners. Tenim, però, imaginació? Penso que sí, i des d'aquestes ratlles voldria estimular aquesta imaginació dels nostres editors, dels nostres intèrprets i de les nostres institucions, envers la figura de Ferran Sors; crec que aquest llibre ens pot ajudar en aquest sentit.

Seria injust, però, de no fer esment d'una obra apareguda l'any 1957, deguda a la ploma de M. Rocamora, titulada "Fernando Sors (1778-1838) Ensayo Biográfico", treball molt important i vàlid per conèixer alguns aspectes de la vida i de l'obra de Sors i que aporta una visió de futur per part de Rocamora en fer l'any 1957 (època poc estimulante per al món de la guitarra) una valoració i una defensa del compositor que ara ens ocupa. Cal dir, també, que aquesta edició ha estat subvencionada pel Servei del Llibre del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya.

Brian Jeffery ens presenta el seu llibre, dividit en cinc episodis seguits d'un vast catàleg de les obres de Sors en un total de 305 pàgines en les quals n'hi ha 37 que reproduïxen retrats, cartes, música, etc. relacionats amb Sors, així com la reproducció íntegra en francès de l'article "Sor" de l'Encyclopédie Pittoresque de la Musique d'A. Ledhuy i H. Bertini (París 1835), que segons Jeffery escriví el mateix Sors i que serveix a l'autor com a informació important i fil conductor per a la confecció del seu llibre.

Al llarg dels cinc capítols primers: Espanya (1778-1813), París (1813-1815), Londres (1815-1823), París, Berlín, Varsòvia, Moscou i Sant Petersburg (1823-1826/7) i París (1826/7-1839), Jeffery ressegueix amb minuciositat (fruit d'una profunda i amorosa investigació) la vida i l'obra de Sors, amb un seguit de dades i comentaris que ens duen de sorpresa en sorpresa i ens presenten un personatge molt ric de matisos, amb una vida plena d'esdeveniments de tota mena, com és ara la seva estada a Montserrat com escolà (on rebé la base de la seva profunda formació musical); la seva carrera militar com a oficial de l'exèrcit, com a administrador de béns del Duc de Medinaceli; lluitador contra les forces invasores de Napoleó, més tard "afrancesat", addicte de l'Emperador francès i, finalment, el seu llarg i bellugadís exili a París, Londres, Moscou i Sant Petersburg. I, paral·lelament, parla del Sors que més ens interessa, el músic. El músic que, de molt menut, toca la guitarra del seu pare i meravella els seus mestres de l'Escolania de Montserrat; el jove compositor de *II Telemaco nell'Isola di Calipso*, òpera amb què debutà a Barcelona amb gran èxit; l'autor de "tonadillas", de cançons patriòtiques, de "seguidillas" i boleros per a veu i acompanyament de guitarra; el compositor de música per a ballets; l'home dotat d'una bona veu, la qual li permet d'exercir com a professor de cant, i, primordialment, el concertista, pedagog i compositor per a guitarra. És en aquestes tres últimes vessants on cal situar en el seu punt just la valoració de Ferran Sors. Com a concertista va difondre la guitarra en els cercles musicals arreu d'Europa bo i dignificant la imatge folklorista que llavors tenia aquest instrument; com a pedagog que

ensenya els seus rudiments, creant al mateix temps unes obres amb caràcter pedagògic, que són avui dia un material imprescindible per a la formació tècnica i musical de tot guitarrista; i també component sonates, fantasies, temes amb variacions, etc. que formen part del repertori de tots els concertistes d'aquest instrument.

Tal com apunta Jeffery, s'ajunten en Sors unes qualitats que el fan distint dels seus contemporanis que componen per a guitarra: una formació musical molt completa i un tractament contrapuntístic i polifònic de l'instrument que l'allunya del típic formulisme de la melodia acompanyada, que no aprofita els recursos polifònics de la guitarra. Sors posseeix també un domini de l'harmonia i de la forma que el fan el més ric i profund dels compositors per a guitarra de la seva època.

Jeffery ens fa llegir el seu llibre amb entusiasme i sense poder deixar-lo, fruit d'una prosa fresca i amena i d'una exposició molt clara de tots els temes que apareixen al llarg del llibre, el qual finalitza amb un catàleg ampli i detallat de les obres de Sors, on esmenta tota mena de detalls sobre cada obra. Potser podríem dir que al llarg del llibre trobem a faltar un comentari o una anàlisi més profunda del contingut musical de les obres més importants.

En resum, un llibre oportú, molt ben documentat, de presentació esplèndida i de lectura fàcil que ens endinsa en el coneixement d'una figura cabdal de la música per a guitarra.

Jordi Codina



GRAN TEATRE DEL LICEU

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

GENERALITAT DE CATALUNYA
AJUNTAMENT DE BARCELONA
SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA D'ÒPERA 1984/85

Del 3 de novembre de 1984, al 31 de març de 1985

LE NOZZE DI FIGARO

W. A. Mozart

ORFEO ED EURIDICE

Ch. W. Gluck

DER ROSENKAVALIER

R. Strauss

LA GIOCONDA

A. Ponchielli

TOSCA

G. Puccini

SANSON ET DALILA

C. Saint-Saëns

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

G. Rossini

SALOME

R. Strauss

ROMÉO ET JULIETTE

Ch. Gounod

I CAPULETTI ED I MONTECCHI

V. Bellini

SIEGFRIED

R. Wagner

SAFFO

G. Pacini

ORQUESTRA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU



PIANOS - ORGANOS

INSTRUMENTOS MUSICALES



*La Mayor Organización
al Servicio de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERA DEL VALLES
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82