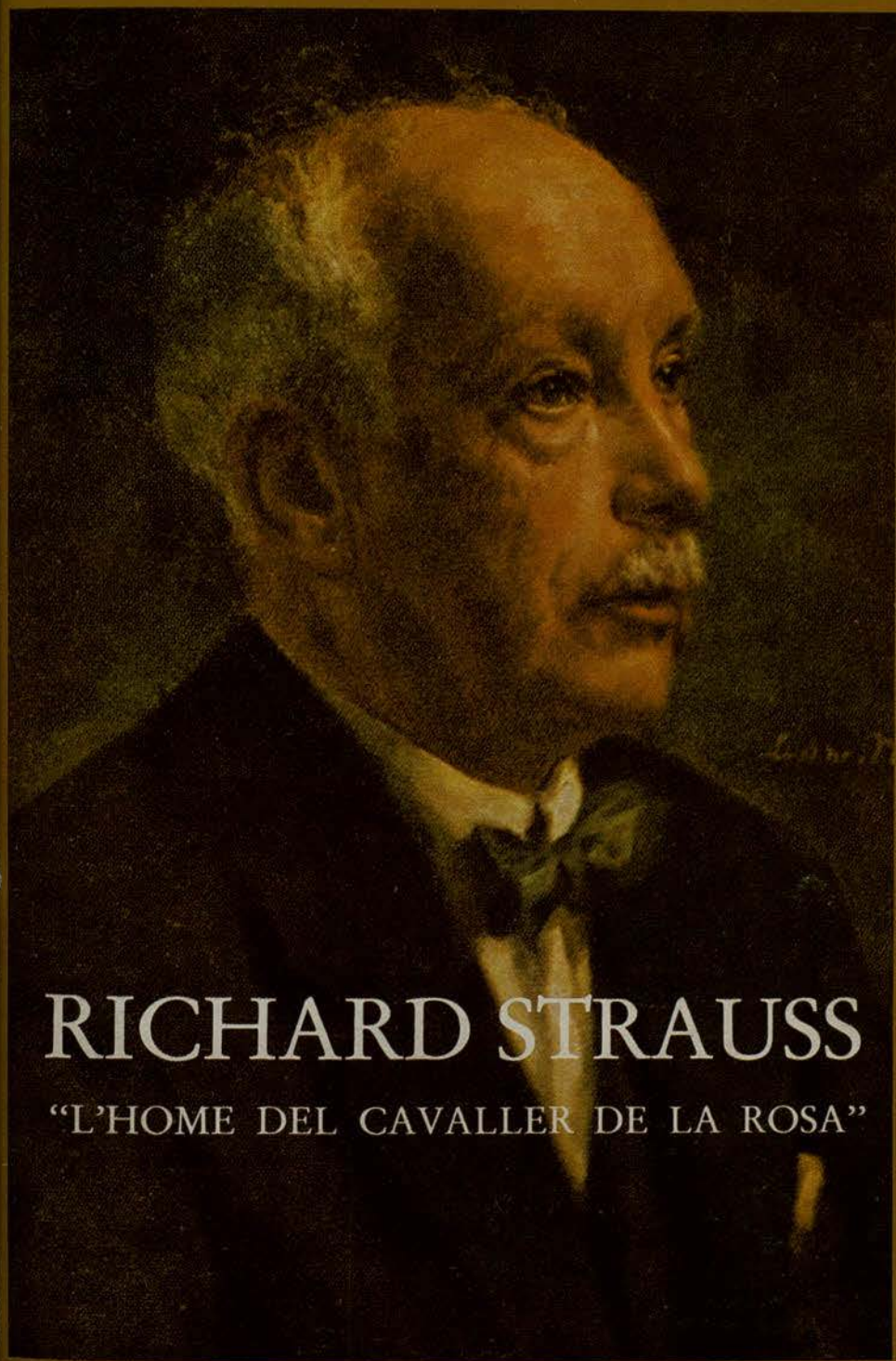




REVISTA MUSICAL CATALANA

Núm. 2 Desembre 1984



RICHARD STRAUSS

"L'HOMME DEL CAVALIER DE LA ROSA"



MARGARET MARSHALL
entre Eurídice i Almaviva



MÚSICA CATALANA
una perspectiva històrica

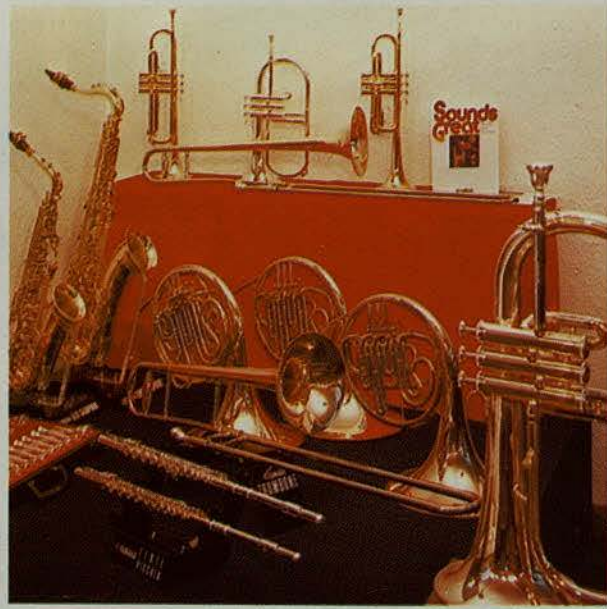
JORQUERA U PIANOS

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

Av. Francesc Cambó, 10
Tels. 319 60 96 - 310 69 12
08003 - BARCELONA

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



CENTRE MUSICAL  YAMAHA

SADI^M

Via Laietana, 32-34
Tels. 319 60 96 - 310 69 12
08003 - BARCELONA

Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

REVISTA MUSICAL CATALANA



2a. època

Any I - Núm. 2 - Desembre 1984

Editor: Consorci 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: Joan Costa

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.
Dip. Legal: B. 34.432-83

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: Xosé Avi-
ñoa, Francesc Bonastre, Benet Casablan-
cas, Josep Casanovas, Jordi Casas, Cesc, Jaume
Comellas, Jordi Fluvià, Feliu Formosa, Joa-
quim Garrigosa, Maria Carmen Gómez, Josep
Maria Gregori, Carles Guinovart, Lluís Millet,
Agustí Montellà, Bernat Porter, Miquel Pu-
jadó, Marjolijn Van der Meer, Joan Pere
Viladecans.

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

EDITORIAL



MÚSICA LLEUGERA I CONFUSIÓ

Els "signes dels temps", pel que fa a la música, sovint ofereixen matisos contradictoris o confusionaris. De forma esparsa, i a vegades amb una rara coincidència, apareixen elements que pertorben la diafanitat necessària i fan que les referències segures cada vegada restin més ofegades enmig d'un brancam bigarrat i farcit d'aspectes perillosament ambigus.

La cursa frenètica que han emprès últimament algunes de les grans figures de la lírica internacional pel que fa a enregistraments amb temes de música lleugera —més o menys dissimulada aquesta accepció— mereix un esment especial a fi de cercar les conseqüències i el rerafons d'aquest fet. Des de tangos a ranxeres, des de temes escrits expressament a estàndards a duo o en solitari, hi ha un ventall de productes prou coneguts que cavalquen un damunt de l'altre en allò que constitueix una cursa aparentment competitiva, que crea un clima especial de protagonisme de la música lleugera.

És cert que cap dels protagonistes d'aquests afers no ha deixat mai de reconèixer que una cosa és la seva òpera, els seus recitals i els seus grans concerts, i l'altra aquesta dedicació que es considera marginal. Aquestes precisions resulten tan inevitables com relativament suficients. Perquè, en definitiva, el que és cert és que hom ret culte a un tipus de música molt concret i que es crea una imatge favorable, comparativament, envers ella.

Estem en un món, en un context socio-cultural, que viu de la imatge, del *flash* i del ressò de les grans figures, i aquesta actitud adquireix una força testimonial irrefutable. Quan un nom important fomenta una espiral de protagonisme de la música lleugera, digna però amb unes limitacions que no s'expliciten, pot ajudar a la cerimònia de la confusió. Es pot adduir que, per la via del foment de la música no gran, i gràcies a la imatge dels grans noms, hom pot afavorir l'aproximació envers la música gran d'un públic inicialment poc disposat. La tesi no està gens demostrada i, en tot cas, la intenció dels promotors reals d'aquests tipus d'iniciatives —les grans productores discogràfiques— té poc a veure amb aquesta finalitat elevada i justificadora. Més aviat apunta a una utilització de la mitificació de l'artista, de la seva categoria assolida en el camp exigent de la gran música, per a finalitats comercials. Una mitificació desviada i manipulada a través de les més depurades formes del *star system*.

A tot això, cal afegir, encara que només sigui de passada, l'allau de cants elegíacs que rep ara el gènere sarsuela, en un intent conscient, o inconscient, d'entronització molt per damunt del seu valor i de la seva autèntica categoria musical. És un altre element que incideix dins d'unes coordenades semblants i que s'uneix a aquest ceremonial de la confusió que, si bé no pot afectar les sensibilitats atentes, no beneficia la creació d'una atmosfera nítida, i que, ben altrament, sembla dubtes o falsos seguretats.

SUMARI

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Música lleugera i confusió	Pàgs. 3
Sumari	4
Richard Strauss: "Jo sóc el compositor de <i>El cavaller de la rosa</i> " (Carles Guinovart)	5
Porta oberta (Jordi Casas-Joan Pere Viladecans)	14 i 15
Qüestionari informal (Josep Serra i Llimona)	16
La Cançó, avui: Per un teatre de la Cançó a Barcelona (Miquel Pujadó)	16
Ara, Pop: També en el rock som diferents (Bernat Porter)	17
Frankfurt: Fòrum internacional dels instruments musicals (Lluís Millet)	18
<i>Trencanous</i> , una tradició nadalenca ignorada a casa nostra (Marjolijn Van der Meer)	20
DES DE PARÍS	
L'última estrena de Pierre Boulez (Joan Antoni Gombau)	23
Rosa Sabater: Aniversari, record i sensibilitat (Comellas)	25
<i>La personalitat musical de Catalunya</i>	
Música sense adjectius (Lluís Millet)	28
Cinc aspectes històrics:	
A l'entorn de la notació catalana medieval (Joaquim Garrigosa)	29
El <i>Llibre Vermell</i> de Montserrat (Maria Carmen Gómez)	29
Renaixement i Manierisme (Josep Maria Gregori)	31
L'Escola montserratina (Agustí Montellà)	32
Felip Pedrell i el nacionalisme musical a Catalunya (Francesc Bonastre)	33
Tres preguntes a: Oriol Martorell i Josep Maria Mestres Quadreny	35
Scherzando (Cesc)	36
<i>Spleen</i> : estrena al Festival (Josep Casanovas)	37
<i>Les noces de Figaro</i> inauguren el Liceu (Josep Casanovas)	38
Música catalana contemporània al Festival (Benet Casablanques)	39
A l'entorn de les intervencions de dues orquestres (Benet Casablanques)	40
Òpera i teatre: dues propostes per a la reflexió (Feliu Formosa)	42
Ara, abans d'ahir, demà	44
Noticiari de l'Orfeó Català	46
RETRAT	
Margaret Marshall: Entre la comtessa Almaviva i Eurídice (Jordi Fluvià)	48
<i>La Gioconda</i> i <i>Tosca</i> : Una perspectiva verista? (Xosé Aviñoa)	53
Concerts, Recitals, Concerts, Recitals	54
Discos	56
Llibres	58
Portada: Richard Strauss (Arxiu) Margaret Marshall (Antoni Bofill).	

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



RICHARD STRAUSS

“JO SÓC EL COMPOSITOR DEL CAVALLER DE LA ROSA”...

—Strauss? Strauss?... Ah, sí, el famós Strauss!

—Sí, sí..., però, no. No ens referim al celebrat autor del *Danubi blau*, l'ànima del vals vienès, no; ens referim a aquell altre Strauss; al compositor de *El cavaller de la rosa*, de *Salomé*, de *Elektra*, etc.; ens referim al gran *Richard Strauss* (posant tot l'accent en el mom de pila). El cognom Strauss és, a Viena —com en els països germànics en general— un cognom corrent, tan habitual com pugui ser-ho Smith a Anglaterra, o tan freqüent com el de López o García a la nostra Península. Així, doncs, no és gens rar que aquest nom insigne inviti a una fàcil confusió —i, més encara, a un galimaties, per saber, de vegades, a quin dels Strauss hom fa referència: només a

Viena, hom troba cinc músics que porten tots aquest cognom, alguns dels quals són membres d'una mateixa família.

Clarifiquem-ho:

- *Johann Strauss I*, el pare (1804-1849), inventa, diuen, el vals vienès.
- El seu fill, *Johann Straus II* (1825-1899), escriu prop de cinc-cents valsos (entre els quals figuren els més populars: *El Danubi blau*, *Sang vienesa*, *El vals de l'Emperador*, etc.), abans de consagrar les seves forces, cap al 1863, a l'opereta, gènere que cultivà amb una sèrie d'obres com *El rat-penat* (val a dir que la representació que s'oferí pel segon canal de TVE, el dissabte, 27 d'octubre, fou francament deliciosa) i *El Baró gitano*, on priva, igualment, la constant mesura de tres temps.

■ Aquest darrer té, a més a més, dos germans, *Joseph* (1827-1870) i *Eduard* (1835-1916), que enriqueixen, encara, el repertori amb més d'un centenar de valsos cadascun d'ells.

■ Un altre Strauss, aquest anomenat *Òscar* (1870-1954), sense parentiu amb els precedents, és autor, particularment, de *Un somni de vals* i de la música del film *La Ronda*, d'Ophuls, basat en la novel·la de Schnitzler.

El nostre Richard Strauss (1864-1949), aquell a qui volem dedicar aquest escrit, no té res a veure, quant a lligams de família, amb cap d'aquests homònims. Per començar, no és austríac de naixement, sinó bavarès, nascut a Munic, si bé més tard exercí a Viena i

habità en aquesta ciutat, una ciutat musical amb la qual hom el relaciona sovint i amb la qual mantingué (recordem l'es-treta col·laboració amb el poeta Hofmannsthal) un gran parentiu espiritual.

N'estem ja assabentats; posseïm la fitxa tècnica, la freda precisió de les dades. Però, qui era Richard Strauss? ¿Qui era aquest nou Richard, que es complau a enfrontar-se amb el teatre líric, a òperes de gran alè, després del seu il·lustre predecessor? ¿No és massa agosarat escriure òpera, encara, més enllà del *Parsifal*? Qui és, doncs, aquest Richard?

Qui és...

Situem-nos a principis de segle. El 1900, Wagner fa 17 anys que és mort. Strauss en té 36, i és ja una gran autoritat, un músic incontestable. Porta en el seu bagatge artístic una col·lecció no gens menyspreable d'obres mestres: poemes simfònics de la categoria dels *Don Quixot*, *Don Joan*, *Till Eulenspiegel*, *Així parlà Zarathustra*, *Mort i Transfiguració* i *Vida d'Heroi*, unes obres, totes elles, escrites per a una orquestra esplèndida, personal, la sumptuositat de la qual representa la síntesi de totes les innovacions orquestrals de la música europea del segle XIX.

Strauss és un nom corrent; però aquest Strauss és un cas únic, certament personal: un cas únic d'independència i d'immutabilitat, tot i haver-li tocat de viure una de les èpoques més convulses i de major evolució en el llenguatge musical. Quasi dos anys més jove que Debussy, quatre més que Mahler, deu anys més gran que Arnold Schönberg, viu encara l'època de l'últim Brahms (mort el 1897), arriba fins a les primeres incursions de la música concreta (1948), a les primeres experiències de Stockhausen i Boulez, i



és contemporani de la profunda transformació estètica que representa, en un principi, la música del nostre temps. Els 85 anys de la seva llarga vida contemplen un dels períodes de canvi més radicals de la història; i, no obstant, sembla que l'observa impassible, a distància, com un déu des de la seva olímpica seguretat.

Ben mirat —malgrat tot—, ¿és realment cert que Strauss mira la seva època com un mer espectador, o és que hi participa des d'un angle diferent? ¿No serà que hi aprofundeix tot deixant un testimoni puntual, més en la temàtica estètica que no pas en el llenguatge capdavanter? En tot cas, cada una de les seves obres —com diu Dominique Jameux— “...con-

necta amb un corrent específic que dona a la seva producció una extraordinària varietat. Tenim, així: El debat musical Brahms-Wagner (*Burlesca*); el debat filosòfic Wagner-Nietzsche (*Així parlà Zarathustra*); el tombant de segle i l'estètica decadent d'Oscar Wilde (*Salomé*); la cultura arqueològica i hel·lenística a l'Alemanya d'aquest moment (*Elektra*); el redescobriment i la moda del Barroc en els anys anteriors a la primera gran Guerra (*El cavaller de la rosa*, *Ariadna a Naxos*); els ballets russos (*La llegenda de Josep*); i, després de la guerra (*Intermezzo*), el retorn a l'esperit del segle XVIII i al neoclassicisme” (...) “Gran director d'orquestra, creador de Festivals (Salzburg, 1917), fundador d'una Associació de Compositors...”

No; no es pot dir que Strauss visqués absent del món que l'envoltava; en tot cas visqué abstret pel seu art, del qual donà una visió esplèndida i prou eclèctica.

El catàleg de les seves obres compta amb 86 obres numerades i 56 sense numerar, la suma de les quals fa un total de 142 obres. Són dels més diversos gèneres, i entre ells abunden els *Lieder* (uns 140 per a cant i piano, i 15 per a cant i orquestra) i el gènere simfònic (principalment poemes), a més a més d'una gran aportació al teatre líric (15 grans òperes). Quan hom pensa que algunes d'aquestes obres tenen l'extensió d'una *Arabella*, *La dona sense ombra* o la qualitat extraordinària de *Salomé* o *Elektra* —per no citar sinó els casos representatius del món de l'òpera— no pot menys que restar meravellat. Aquestes dues darreres òperes, escrites a principis de segle (1905 i 1909, respectivament), resten entre les seves obres més punyents, més atrevides quant a llenguatge, una escriptura que porta a les darreres conseqüències el cromatisme wagnerià. D'òperes negres,

ORRIOL

FILL D'A. ORIOL, S.A. - JOIERIA ORIOL, S.A.
FÀBRICA DE JOIERIA I ARGENTERIA - FUNDADA L'ANY 1854
PASSEIG DE GRÀCIA, 7 - 08007 - BARCELONA - TEL. 302 01 83
BORI I FONTESTÀ, 11 - 08021 - BARCELONA - TEL. 230 47 51

1er PREMI NACIONAL JOIERIA DE PRESTIGI
I PREMI EXTRAORDINARI 1983

CONCESSIONARI - RELLOTGE VACHERON CONSTANTIN
IMPORTACIÓ DIRECTA DIAMANTS - DESPATX: VESTINGSTRAAT, 74, 1.º - ANTWERPEN

hom les ha qualificat; són obres d'una força extraordinària que donen, per elles soles, la mesura artística, la gran mesura dramàtica del "primer compositor d'Alemanya" —segons el títol que li fou atorgat oficialment. Per a molts, el gran músic que és Strauss es mesura en la força salvatge que sap conferir, musicalment, a *Elektra*, en l'expressió rabiosa del seu odi; per a molts altres, en la depravada sensualitat de la princesa *Salomé*. En cap de les seves obres posteriors no arribarà ja al paroxisme extrem d'aquests sentiments brutals; ans al contrari, l'obra que segueix a *Elektra* (cosa curiosa: malgrat el contrast, ambdues obres foren escrites en col·laboració amb Hofmannsthal, el mateix llibretista) és una òpera "rosa", una òpera *buffa*: el divertiment gegantí de *El cavaller de la rosa*, igualment escrita amb un espectacular domini de mitjans. Després de *Elektra*, Strauss no podia fer res més sinó mostrar el seu gran virtuosisme en un estil ben distint, jugant amb un neoclassicisme galant, o bé seguir empenyent l'expressionisme del llenguatge de *Elektra* i entrar així, al costat de Schönberg, en els nous camins de l'atonalitat.

Strauss ha estat un treballador infatigable que ha viscut absolutament abocat a la pràctica del seu art. Un art fascinant, d'un tal poder d'atracció que començà per seduir-lo, a ell mateix, abstraint-lo, en certa mesura, de tota altra realitat, artística i humana. Strauss fou un cas únic d'independència, tot vivint en un món com el nostre, tan condicionat a la col·lectivitat en tots els ordres. Visqué dues guerres mundials i la Gran Revolució Russa, que es mostrava amenaçadora a les portes d'Occident; i això no obstant, va escriure sempre, ininterrompudament, ja fos *Ariadne of Naxos* i *La dona sense ombra* durant la Primera Guerra; o una col·lecció de *Lieder* (sobre textos de Goethe i Heine), i una de les més delicioses òperes còmiques, *Intermezzo*, durant la Revolució; o bé les magnífiques *Metamorfosis*, per a 23 cordes solistes, sobre un tema de la *Heroica*, de Beethoven, i *Capriccio* durant la Segona Guerra. Però, per no allargar-nos, observem encara que només sigui aquest detall que el defineix:

L'estrena de *Els amors de Danae* ha de tenir lloc durant el Festival de Salzburg, el 1944; l'espectacle ha d'ésser suspès a causa de la Guerra, però, negligint tots els reglaments, i oblidant el perill dels bombardeigs, s'organitza, a la sola intenció de Richard Strauss, un assaig general privat, un assaig clandestí.

Fins i tot en aquests moments d'inquietud, de dramatisme viscut, l'art

s'imposa com a valor suprem. La bellesa —per a l'autor— és l'única realitat que compta. En aquests moments sense futur, és tot un món que s'enfonsa; hi ha la incertesa del demà. Però, per a Strauss, malgrat les circumstàncies, hi ha quelcom que resta, quelcom que és definitiu: la perfecció, la Bellesa.

La grandesa de Strauss, la trobem en la seva personalitat inviolable, en l'extraordinària coherència del seu art, en la riquesa i varietat del seu llenguatge, sense arribar a fugir —si bé en va vorejar l'abisme— dels codis de la tonalitat. La seva gran autonomia li permet de mostrar-se absent del gran debat que s'estableix al voltant de la música del nostre temps, tot i que la seva aportació és també una altra faceta, interessantíssima en el seu eclecticisme i mestria, del nostre temps. Després de *Elektra*, Strauss deixà d'ésser un compositor pròpiament d'avantguarda, però continuà essent un músic genial.

...el compositor de "El cavaller de la rosa"

És també significativa l'anècdota, curiosa, que s'esdevingué l'any 1944, durant els dies de l'ocupació d'Alemanya: "Un oficial americà es presentà a les portes de Garmisch, vil·la de la residència del compositor, per a requisar-la militarment. Strauss el rebé a les portes de la seva llar tot dient: «Jo sóc Richard Strauss, el compositor de "El cavaller de la rosa"». I el miracle es produí. La ciutat no fou requisada!"

Respecte? Comprensió cap al vell món i la seva cultura? ¿És que, per aquest oficial americà, com pels seus superiors, el sol nom de l'òpera de Strauss tingué un poder màgic de convicció més gran que l'enfonsament d'Alemanya o la necessitat d'allotjar els soldats en un país destruït? O, potser, el fet d'haver estat, oficialment i en altres moments, el primer compositor alemany, ¿pot ara, per respecte, servir d'alguna cosa més que la de la simple justificació de l'art per l'art?

—Jo sóc el compositor de "El cavaller de la rosa"... La citació, en llavis del propi autor, i en els darrers anys de la seva vida, pren una particular significació. Ben certament, és tota una presentació! Qui millor que ell hauria pogut trobar la fórmula simple (la més eloqüent!) d'una definició? És, potser, una manera de dir:



Figurí d'Alfred Roller per a *El cavaller de la Rosa* (1910)

Carta oberta a Richard Strauss

Quina obra de la seva producció salvaria en un incendi, senyor Strauss? I per què, precisament, aquesta obra divuitesca, una comèdia musical, un *Divertimento barroc*, quan teniu obres profundes en dramatisme, autèntics estudis psicològics posats en música —i de quina manera!—, com les òperes negres ja esmentades? Digueu-me, senyor Strauss, ¿no serà que aquesta òpera és la que us ha donat més fama i us ha fet més fàcilment reconeixedor? O és que li teniu una flaca...? A Stravinsky —ja ho saben— se'l reconeixia, popularment, com "el compositor de L'ocell de foc"; ¿és que existeix aquella rara simbiosi entre el compositor i la seva obra fins al punt que l'obra es confon amb el compositor? L'obra és una part del compositor!

Tenim el desig d'escoltar aquest "Cavaller" que us defineix, senyor Strauss, i escoltar-lo amb atenció. El nostre Gran Teatre de les Rambles el presentarà tot seguit i ens fa goig pensar que, així com es va fer a la passada temporada amb el *Wozzeck*, d'Alban Berg, es vol fer, ara també amb la vostra, amb tots els ho-

HERMÈS
PARIS



Calèche. Parfum à la française.



nors, i podrem escoltar per fi, gràcies a les bones intencions de la renovació liceística, una versió digna, esperem que sense regatejar-hi assaigs —si bé no podran ser els 22 que calgueren el dia de l'estrena a Dresden (26 de gener de 1911)— ja que la vostra partitura (i no únicament pels que actuen a l'escenari) és plagada de dificultats..., agraïdes dificultats quan hom hi posa el coll. Un es pregunta quina opinió us mereixen les versions que s'han anat fent en el nostre Liceu, o si, després de la versió que esperem ansiosament, gosàreu subscriure el patrimoni de l'obra. Si us seria fàcil dir, encara: "Jo sóc el compositor d'aquest Cavaller". És una signatura de garantia la que us demanem, i, en realitat, ens han ofert —potser en contra vostra— un xec en blanc... L'orquestra, pel compte que li té, és d'esperar que hi hagi treballat quelcom més de les 30 hipotètiques hores que s'anunciaven per a cada òpera (la vostra partitura no és comparable, en complexitat, a cap de les òperes del repertori italià habitual, i necessita més de 10 assaigs), malgrat que la

nostra orquestra ara, afortunadament, ja comença a ésser una formació més solvent per encarar aquest tipus d'obres.

La vostra partitura, senyor Strauss, és certament esplèndida; però és plena de complexitats, de relleus subtils, connectats amb els més petits detalls que tenen lloc a l'escena. No debades és un estudi extraordinari de caracteritzacions musicals, caracterització de la qual sou un mestre consumat ja des de les llunyanes dates del Don Quixot o del Till Eulenspiegel. Si complexes eren les descripcions que feieu en abstracte, amb la sola música i només amb la imaginació del poema o guió argumental, què no serà quan teniu l'escena, que concreta allò que ja diu la música d'una manera tan eloqüent! És clar que la música ha de saber dir-ho de la manera més exacta possible perquè s'entengui el sentit, ja no solament del text, sinó també de la mimica dels protagonistes, les insinuacions, les mirades, els jocs d'equívocs... Però, no patiu! Tingueu confiança en el nostre Consorci que haurà posat, ho esperem, tots els mitjans

perquè la cosa rutlli!... L'obra que us defineix s'ho mereix.

(Ja que, no sé ben bé com, m'he trobat parlant familiarment amb vós, permeteu-me encara de continuar amb uns breus comentaris).

La música, en el nostre segle, té una certa inclinació a mostrar-se seriosa, tensa, abrupta. I vós ens refrigereu —és ben cert que després de l'histerisme obsessiu de Elektra, el complex de la qual està codificat a partir de les teories de Sigmund Freud— amb una òpera plena d'humor i de tendresa. ¿En diuen, encara òpera buffa? Una obra molt divertida, ja des de la primera aparició del Baró d'Ochs. Com havia de divertir-vos il·lustrar la fàtua banalitat de l'envanit personatge i les situacions equívokes de l'ocasional travestí, en el primer i tercer actes. Si la música, sempre esplèndida, pot fregar en algun moment la vulgaritat temàtica, és només en funció de la suficiència ridícula de l'inflat Baró. Perquè la vostra música és sempre exquisida: només cal recordar el moment crucial i deliciós —al segon acte— de la presentació de la "Rosa argentada", amb estranyes sonoritats de celesta (cascada d'acords inconnexos), d'ambientació màgica i sentit politonal. Moment d'èxtasi, d'embadaliment mutu, on el temps i la seva noció s'aturen, fins i tot musicalment, en un encisat estatisme. És així com els diferents personatges us donen ocasió de jugar amb els contrastos i de donar més evidència als moments elevats. ¿No feieu quelcom semblant en el ja citat Don Quixot, on l'ideal del principal personatge prenia més evidència, per contrast, amb el tema grotesc, a la tuba (!) de Sancho Panza? Mahler ¿no fa el mateix, també, amb les seves divines —i no tan divines— extensions?

Sí, és ben cert; aquesta és l'obra lírica que us ha consagrat, que ha escampat el vostre nom als quatre vents. I si ha estat així és perquè, al llarg de tota l'obra, hi ha un domini absolut de l'escena des de l'orquestra. L'ampla gamma de situacions psicològiques, que van de la tendresa a la bufonada, de l'element grotesc a la melangia, de la picardia al gest elegant i aristocràtic..., només es pot plantejar des d'un absolut domini de tots els mitjans, tenint en compte l'obra d'art total: moviment de masses (hi poseu en joc 23 cantants, i encara altres comparses!), acurada descripció d'època, virtuosisme en la fastuositat sonora en correspondència amb la fastuositat d'escena. Luxe i exquisidesa en l'expressió de sentiments i la descripció de personatges. Només la posada en escena requereix un desplegament extraordinari de mitjans; un segle XVIII de proporcions inhabituals, i un



Portada de l'edició de Elektra, obra de Louis Corinth

ritme lent en el desenvolupament de l'acció, però adequat a les dimensions de l'aparell orquestral postwagnerià. El vostre Cavaller, efectivament, és una obra gran, ambiciosa, immensa, riquíssima en matisos, que enclou molt més del que sembla i que arrossega un gran públic de qualitat.

Vós sou, certament, "el compositor de El cavaller de la rosa" i, a nosaltres, barcelonins, ens honora de poder-vos programar, de retre-us homenatge amb aquesta obra que us és tan cara i, sobre tot, de fer-ho al nivell més alt de les nostres possibilitats.

Amb el millor desig que sigui així, al vostre gust.

C. G.



Richard Strauss amb Hofmannsthal a la terrassa d'un cafè de Viena

L'argument d'Hofmannsthal

No debades l'autor del text és un gran poeta, un dels noms cabdals de tota la literatura universal i un prodigi de precocitat. Hofmannsthal és un dels esperits més selectes per a copsar l'atmosfera vienesa, per a coordinar costums, elegància, aristocràcia, en fi, tot el que cal dir, dintre d'un argument localitzat en el temps i l'espai (Viena, meitat del segle XVIII), però universal en l'acció, on cada un dels personatges aconsegueix una funció d'arquetype, amb gran poder evocatiu i càrrega emocional.

El curs de l'acció és simple i intel·ligible fins i tot pel públic menys integrat: "Ochs, un pretendent fatu, gras, arrogant i vulgar, que compta amb l'adquisició del pare de la noia (Sofia), és desplaçat per un gallard fadrí (Octavi), ben plantat i a la mida de la donzella".

El més característic de la trama és que, des de la fi del primer acte, abans de l'escena central del lliurament de la rosa (que s'esdevé al segon acte), el públic endevina, pressent, tot el que automàticament ha de succeir. Aquesta absència aparent d'enjòlit és, en realitat —tal com diu Antoine Golea— un potent motor d'èxit: "no hi ha res que afalagui tant el públic de teatre com saber —o pressentir— què vindrà, abans mateix que els herois de l'aventura ho realitzin; aleshores, és quan l'espectador se sent plenament integrat i amb una certa complicitat amb l'autor".

El públic de *El cavaller de la rosa* sap, des de la fi del primer acte, que el baró Ochs de Lerchenau haurà d'ésser burlat, que el comte Octavi estimarà Sofia i serà estimat per ella, que aquest sobtat enamorament, aquest cop de fletxa, relegarà la mariscala Marie Thérèse, fins aleshores l'amant feliç del jovecell, a un estat de serena melangia. Aquest darrer personatge és una de les més belles figures del teatre líric, una de les més complexes i, a la vegada, de les més equilibrades. Ella estima Octavi (*Quinquin*, en els moments tendres); però amb 32 anys, és conscient de la relativitat dels sentiments humans, i sap prendre el camí elegant de la noblesa de cor. En realitat, ella serà absent de l'escena durant tot el segon acte i gran part del tercer, però quan hi torna a aparèixer, és la figura que captiva l'auditori, la que, amb el seu gest generós, quasi desplaça el protagonisme de tots els altres personatges. Això no obstant, la Mariscala no és un personatge tràgic: és una dona jove, que conserva la gràcia i la lleugeresa vieneses i que encara sabrà gaudir de la vida.

La qualitat del text d'Hofmannsthal —poeta amb qui Strauss ja havia col·laborat per primera vegada en *Elektra* i amb qui continuaria fins el 1929, any de la mort de l'escriptor— s'harmonitza a la perfecció amb una música d'allò més deliciosa, si bé impregnada d'influències, la barreja de les quals fa aconseguir al compositor un estil molt personal. El gran sentit dramàtic de Strauss, gràcies a les troballes dels personatges contrastats

que aporta el llibret, li permet d'establir un magnífic quadre de caràcters oposats i les més diverses personificacions. No cal dir el paper lleuger (quasi pantomima) dels dos intriguents italians.

El *Cavaller* és una obra barroca, en esperit i en detall, una obra plena de símils per tots cantons que inviten, com dèiem al principi en parlar del compositor, a una certa desorientació dels melòmans no versats: Strauss, Viena, el Vals, òpera "rosa", la rosa del Cavaller (fins i tot, en el nostre cas, *Montserrat Caballé*...).

Malgrat l'extensió, el gegantisme de la comèdia i els matisos psicològics de tendresa i reflexió per part de la Mariscala, *El cavaller de la rosa* és una òpera buffa, però a la manera postwagneriana, (millor encara: post *Mestres Cantaires*); quasi podria dir-se: una "gran opereta vienesa", en la qual la melodia, com en totes les operetes, flueix per tots els costats; on tot canta, i on el món del vals (símbol d'una Viena posterior) envaeix, amb el seu ritme lleuger i refrigerant, el lirisme que brolla de la ploma de Strauss. Malgrat la complexitat, la densitat i la lleugeresa del subjecte i el seu tractament, aquesta és de les poques òperes de Richard Strauss amb la qual la gent pot sortir del teatre cantussejant. Aquest esperit de l'òpera "rosa", tan oposat al de les òperes "negres", és un nou contrast dintre de la producció del compositor; un contrast ben assolit, amb el qual va creure retrobar la seva més autèntica natura.

"M'he sentit tan feliç treballant aquesta obra que quasi em sento trist d'haver d'escriure 'Teló' a la fi de l'òpera", dirà el compositor. Lògicament, el públic que assisteixi a aquesta representació, i malgrat l'extremada llargària (l'excessiva llargària, la fa quasi sempre la deficiència de mitjans), sentirà el batec del compositor i, possiblement, veurà caure l'últim teló amb nostàlgia.

El proper contacte amb Strauss serà tota una altra cosa.

L'estrena de Salomé, al Liceu vista per "El Papitu"



SALOMÉ

"Què n'és de bella la princesa Salomé
[aquesta nit!]"

diu el jovencell sirià, al comença-
[ment del text d'Oscar Wilde.

Salomé és un ésser captivador.

(Deixeu-me fer avui una lectura hetero-
doxa d'aquest text pervers.)

Salomé és un ésser pur; en cert sentit,
[innocent

(dominat inconscientment per la perfídia
materna).

Estima amb tota la força del seu desig
[virginal.

En la figura de Joan veu la puresa de
[l'amor.

Hi ha un lligam intern, una certa simi-
litud entre les heroïnes de les dues òperes
negres de Strauss.

Salomé és com una germana
[d'Elektra.

En els dos drames, la mare ha fet assas-
[sinar el pare.

Les filles són orfes de pare tant en un
[cas com en l'altre;
car Herodes (el padastre, una joguina
de la voluntat depravada d'Herodias)
manca d'una autèntica personalitat.

Joan és, per a Salomé, la figura idealit-
[zada del pare,

el qui diu la veritat (i la veritat sedueix
[quan és excepció);
el just per antonomàsia.

Talment Elektra,
les dues pateixen el mateix complex
[freudià:

la germana grega, en forma d'odi mor-
[tal, de set de venjança;
Salomé, a través de la idealització.

En definitiva, és un amor obstinat, si
[bé impossible.

Una vegada més, és el tema etern d'E-
[ros i Thanatos:

la remissió amorosa a través de la
mort.

La rectitud del profeta, en un món de
[falsedat,

és la que ella imagina en el seu pare
[idealitzat.

El pare és mort per la daga de la
[mentida, de la falsedat.

Aquest és un món que ella avorreix.
Què hi ha de pur al voltant?
Només l'esperit del profeta
[empresonat.

Ella no és d'aquest món caigut,
no ho vol ser (si bé no ho sap),
sinó un esperit innocent que,
com tots els innocents, enmig de la
[perversió
està condemnada a un destí fatal.

La mateixa fredor de la lluna argentada
—Quin tret més expressionista, el
[d'aquesta presència estranya i dis-
[tant de la lluna!—

¿és un símbol de la seva puresa?

¿la imatge de la castedat?

Sí, però el seu bes, el seu únic bes,
[tindrà gust de sang!

És novament Herodias qui tornarà a
[matar el seu ideal,
amb el qual
ella, Salomé, es reunirà més enllà de la
[mort

(És per això que accedeix a la dansa, és
l'alliberació).

És ella la qui diu al cap, ja tallat, de
Joan...

"El misteri de l'amor és més gran que el
misteri de la mort!"

(és la frase que defineix tot un destí).

El seu bes sacríleg

serà "el bes de la mort",

l'última extremitud del seu paroxisme
[d'autenticitat.

El drama de Wilde

(llegiu-lo, si podeu, en l'original francès
o bé en la traducció catalana de Joaquim
Pena)

és terrible, té la força de la passió
[devastadora.

"No sents ja bategar, dins del Palau,
les ales de l'Àngel de la Mort?"

Sí, i segarà la vida dels inadaptats
en una societat cruel en la qual no hi
[tenen lloc.

S'emportarà els éssers purs, i deixarà
[els escurçons...

Després del primer bes a la boca sens
[vida de Joan,

després d'aquest últim bes

Herodes haurà de dir, esgarriat:

"esclafeu aquesta dona!"

i els escuts dels soldats

es tenyiran novament en sang...

(Elektra i Salomé troben, així, un mateix
destí).



Cartell de la representació de Salomé a París
l'any 1926

Ja hem dit prou què representen les
dues òperes, en la producció de Strauss,
per insistir-hi ara, novament. Diguem,
 simplement, per acabar, que aquesta és
també una de les obres més extraordinà-
ries, no solament de Strauss, sinó de l'ò-
pera del segle XX. Contràriament a la
llargària del *Cavaller*, aquesta és una
obra en un sol acte, en un sol al·le, d'una
força sempre creixent, quasi perfecta en
la seva construcció. (*La dansa dels set
vels* va ésser escrita després d'acabada
l'òpera, i és potser la part menys inte-
grada, en el fluir harmoniós, en el con-
junt orgànic de la composició). Val a dir
que la força del llenguatge literari de
Wilde—com també el tindrà, després, el
text d'Hofmannsthal per a la tragèdia
grega—contribueix magníficament a l'ap-
plicació d'un llenguatge musical d'un
atreuiment i modernisme sense prece-
dents en aquell moment.

Creiem molt encertat, en la programa-
ció d'aquest any, d'haver-hi inclòs, al
costat de les delícies vieneses de *El cava-
ller* de l'òpera "rosa", l'altra faceta, la
tràgica, del compositor. Obtingrem una
idea més completa dels recursos i l'estè-
tica d'aquest compositor.

Carles Guinovart



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.

PORTA OBERTA

ANIVERSARIS

En els ambients musicals es respira ja la proximitat de l'any 1985, amb tot el que d'extraordinari comporta. Els qui d'una manera o altra practiquem alguna activitat musical, pensem quines manifestacions relacionades amb els aniversaris de l'any que ve podríem portar a terme.

L'any vinent, a més de ser l'any de la música, serà també l'any de la joventut. I, no cal dir, els noms de Bach, Schütz, Händel i Scarlatti proliferaran en els programes. Crec que tots els afeccionats a la música se n'alegren. Alguns organismes, també al corrent d'aquesta avinentesa, preparen els corresponents actes: es comenta que hi haurà magnífics festivals per tot Europa, que es restauraran centenars de carillons, etc., i nosaltres ens demanem cap on aniran els esforços de la nostra administració amb aquest motiu.

He de confessar que, allò que, per un costat, m'il·lusiona, com a possibilitat d'utilització d'uns recursos extraordinaris en el camp musical, per un altre, em neguiteja. M'explicaré: m'agradaria que els pressupostos que es destinessin a commemorar els centenaris dels grans compositors o bé a celebrar l'any de la música, no se n'anessin amb l'any 1985, sinó que quelcom restés entre nosaltres.

Molt sovint, els qui fem alguna tasca musical, ens trobem amb dificultats notables, la majoria de les quals són degudes a

una infraestructura musical insuficient: des de l'ensenyament, fins a les sales o circuits de concerts, passant per la documentació, etc.; en resum, a una manca de política musical. Molts creiem que la millor manera de celebrar l'any vinent seria la que impulsés no solament una gran quantitat d'actes puntuals, sinó que els nostres responsables culturals es decidissin a fer quelcom d'estable: a entendre que la música és una part de la nostra cultura important i que, per tant, cal conrear-la no solament un any, sinó amb assiduitat i coherència.

Demano ferventment per a l'any vinent que no ens engegui l'afany d'aconseguir fites "sensacionals", tan en vigor —disortadament— en aquests temps, i que siguem capaços d'assumir que el millor que es pot fer és treballar cada dia amb constància; que, malgrat l'excel·lent exemple que podem rebre d'artistes estrangers, la promoció de la nostra gent és prioritària, de cara a aixecar el nostre nivell de manera sòlida.

Preguem, doncs, als sants Bach, Händel, Schütz i Scarlatti perquè la llum de la raó, que presidia tot Europa en el seu temps, vulgui il·luminar-nos, i que els fruits de la seva commemoració puguin ser durables i no fonedissos.

Jordi Casas



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



Joan Pere Viladecans ocupa avui una de les dues parcel·les que conformen la nostra "Porta Oberta". En demanar-li la seva col·laboració, va respondre afirmativament. Aquesta resposta s'ha convertit, no en un article, no en un escrit literari, sinó en la composició plàstica que publiquem. L'artista ha volgut ser fidel —amb la finalitat de ser més explícit i comunicatiu— al mitjà de comunicació que domina per excel·lència. Els nostres lectors li ho agrairan.



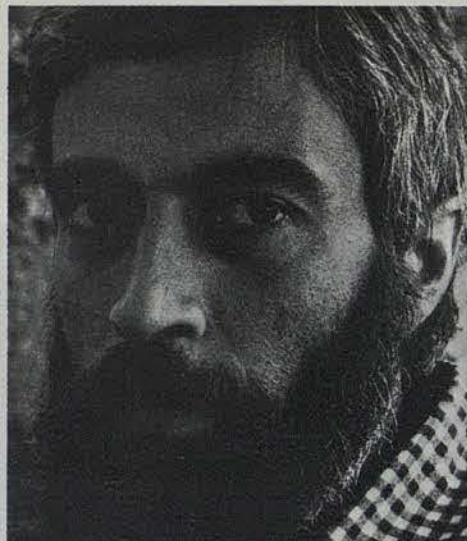
QÜESTIONARI INFORMAL

JOSEP SERRA I LLIMONA

Nascut a l'Ametlla del Vallès el 28 de maig de 1937. Des dels sis anys resideix a Barcelona on cursà la carrera de Dret, estudis que compartí, ja, amb la seva afecció per la Pintura. En fer-ne vint-i-dos, passà una temporada a París, com a becari de l'Institut Francès, on amplià coneixements a l'Académie de la Grande Chaumière.

A partir de l'any 1966, forma part del grup de pintors de la Sala Parés de Barcelona, on exposa normalment.

Les últimes exposicions, totes dintre d'aquest any 1984, han estat: el febrer, a la Sala Parés; el juny, a Los Angeles (Califòrnia); i l'octubre, una d'aquarel·les a Cassino (Itàlia).



- 1.- Coneixements musicals.
Solfeig per a ingressar a l'escolania de Montserrat. Un fracàs; vaig canviar la veu abans d'hora.
- 2.- Fet musical més llunyà del qual tinguis record.
Un disc del "Carnaval" de Schumann, que corria per casa.
- 3.- Fet musical més recent que tinguis present.
Un recital d'en Llach a Maó.
- 4.- Podries viure sense música?
Tinc por que sí.
- 5.- De quina música podries prescindir, i de quina no?
No voldria prescindir de Bach, Mozart, Vivaldi, Beethoven, Brahms... i podria prescindir de Wagner, Verdi, Txaikovski...
- 6.- Beatles o Rolling Stones?
Beatles.
- 7.- Raimon, Maria del Mar Bonet, Quico Pi de la Serra o La Trinca?
Raimon.
- 8.- Stevie Wonder, Michael Jackson, Iglecias, Mahalia Jackson?
Mahalia Jackson.
- 9.- Bach o Monteverdi?
Bach.
- 10.- Mozart o Beethoven?
Mozart... i també Beethoven.
- 11.- Verdi, Wagner o Puccini?
Tots tres són d'aquells dels quals podria prescindir.
- 12.- Òpera, oratori, simfonia o música de cambra?
Oratori, música de cambra, simfonia; per aquest ordre.
- 13.- Fet musical NO plaent que et mereix més indulgència.
Un gall de qualsevol solista.
- 14.- Tres enregistraments musicals que salvaries d'un incendi.

- 15.- Un instrument.
Piano.
- 16.- Una música per morir.
La "Cantata 147: Jesús, alegria dels homes".
- 17.- Un compositor.
Bach.
- 18.- Un intèrpret (Conjunt o solista)
Pau Casals.
- 19.- Un esdeveniment musical viscut.
He estat feliç amb la música, en els moments més impensats; per exemple, les vetllades musicals viscudes a casa, gràcies a la meua mare.
- 20.- La música és per a ser escoltada amb els ulls clucs?
Depèn del moment.
- 21.- Una experiència musical que t'agradaria viure.
Saber improvisar al piano qualsevol música coneguda.
- 22.- Fet sonor no musical, que t'atreu especialment.
El soroll del mar.
- 23.- Fet no musical que rebutges especialment.
El lamentable fet de roncar.
- 24.- La música és una sensació visceral, una vivència sentimental o un incentiu intel·lectual?
Una mica de cada.
- 25.- Escoltar música; sol o acompanyat?
Ben acompanyat.
- 26.- Una música que mai no t'hagi deixat.
El "Cant a la joia".

FIGURES I TEMPS

LA CANÇÓ, AVUI.

PER UN TEATRE DE LA CANÇÓ A BARCELONA

No em cansaré de repetir-ho: cal que una ciutat com Barcelona disposi d'un local —d'unes cinc-centes o sis-centes localitats— destinat exclusivament a la cançó d'aquí i de fora, un local capaç de dur a terme una programació rigorosa i continuada.

Què s'aconseguiria amb un local especialitzat d'aquesta mena? D'entrada, la progressiva consolidació de la cançó com a gènere independent, tot i el seu estret parentiu amb la música i amb la poesia escrita. Així com el cinema clava les arrels en la fotografia i el teatre, però ha arribat a ésser tota una altra cosa, la cançó ha d'aspirar a poder volar amb les seves pròpies ales; amb les seves limitacions, però també amb les seves possibilitats, tot deixant de ser la parenta pobre d'altres arts.

Més coses: un local especialitzat permetria la creació d'un nucli de públic coneixedor i exigent, necessari per al manteniment i evolució del gènere. Permetria també l'accés de joves autors i intèrprets que avui s'enfronten amb la impossibilitat gairebé total de donar a conèixer com cal llur obra.

I val a dir que el públic específic de cançó i els nous cantants creixerien junts, mútuament recolzats: el públic influiria amb la seva selecció en la millora de la qualitat dels artistes; i aquesta millora aniria produint l'augment del nombre d'espectadors. És allò del peix que es mossega la cua.

En voleu més? Actualment, els cantants més coneguts tenen autèntiques dificultats per a actuar a Barcelona, a causa de la manca d'escenaris adients. Els pocs que hi ha tenen programació teatral continuada o bé el seu lloguer és a preus prohibitius. Massa sovint, als cantants els cal esperar l'estiu per a mostrar llur nova producció en el marc de la Plaça del Rei, a la qual només uns quants tenen accés —i encara en unes condicions de vegades vergonyoses. Una sala dedicada només a la cançó permetria un contacte regular dels artistes amb el seu públic i un "rodatge" dels temes recents en el moment més oportú.



La Cova del Drac

I els cantants d'altres llengües i països? La nostra desconexió de la cançó europea i mundial és enorme, i potenciada —tot cal dir-ho— per la política editora de cases discogràfiques que, entre altres coses, han aconseguit que un individu de segona fila com Georges Moustaki sigui pràcticament l'únic cantant francès àmpliament conegut pel nostre públic. Un local com el que des d'aquí reivindicco ens permetria acostar-nos a l'obra de gent tan important com Claude Nougaro, Wolf Biermann, Giorgio Taber i una llarguíssima tirallonga de noms que, a més, permetrien que la cançó catalana, en estar en contacte amb les propostes foranes, obrís les finestres i s'oxigenés amb els aires d'altres realitats culturals.

Bé, no cal dir que la creació d'aquest Teatre de la Cançó no ha estat contemplada per la Generalitat. Els pressupostos de l'any 1985 així ho demostren. Però imaginem, per un moment, que els cantants, en reunir-se, fan alguna cosa més que intentar resoldre les seves immediates misèries personals. Imaginem que es deixen encomanar per l'empenta que té la gent de teatre, posem per cas, quan cal defensar els seus interessos. Potser, aleshores, la reunió esdevindria unió i tots plegats pressionarien amb fermeza perquè l'exigència irrenunciable d'avui fos una realitat l'any 1986. Serà el temps, com sempre, l'encarregat de dir la darrera paraula d'aquesta història.

Miquel Pujadó

FIGURES I TEMPS

ARA, POP

TAMBÉ EN EL ROCK SOM DIFERENTS

No fa gaires dies, enyorava certs programes radiofònics de consulta popular que han anat desapareixent, per aquest frenesí de modernitzar-ho tot, substituïts per psicòlegs, gurús...; estaria temptat, en cas que seguessin existint, de demanar-los consell: "senyoreta Francis, què ha de fer hom per tal d'escoltar rock autòcton, barceloní, mediterrani, desinhibit i, al cap i a la fi, universal?". Vaig deixar d'enyorar-ho pensant que ni la Francis ni la Fortuny no tindrien respostes.

En un país normal, civilitzat (?), hi ha grups o persones que fan Rock, Pop o música lleugera, capaços de superar l'afany comercial tot contraposant la necessitat creativa; obtenen fruits perquè responen a allò que la gent demana, imaginant, treballant amb materials i sonoritats que es renouen cada dia i que fan, ni més ni menys, el que és la música d'esbarjo, de carrer. Aquests grups, o aquestes persones, omplen amb les seves gires pavellons i planes de diaris del nostre país. Doncs bé, a Barcelona, a Catalunya i a la península hi ha també persones que pretenen amb dignitat omplir un buit i enterrar d'una vegada per totes l'etiqueta de "marginal".

Catalunya ha estat sempre oberta als corrents artístics i culturals d'arreu, conservant una identitat pròpia. Molts anys d'opressió han castigat aquest esperit progressiu i, actualment, ressentim anquilosadament, sobretot en el que es refereix a la vertent més popular, un cert estancament. Tot i odiant comparacions, es pot comprovar que Madrid va despertar fa uns anys, en sorgir una ano-

menada "movida". Quan s'adonaren que tenien molt poc de què parlar, empresaris, locutors i periodistes es bolcaren a recolzar un conjunt de persones que funcionaven amb il·lusió i amb una qualitat intrínseca més o menys afortunada. La set de ser quelcom supera el resultat d'una crítica objectiva.

El nostre bel·ligerant, però cenyut, caràcter, aturat en la resistència aferissada d'uns valors patriòtics, oblida el pas del temps, i així com, no fa gaire, en el camp del jazz i de la cançó érem capdavanters, actualment no podem afirmar-ho. No voldria crear polèmiques, i encara menys un sentit absurd de competitivitat, però, lligant caps, el fet és que davant de la crisi d'unes produccions tipificades pel període franquista, no és sa que set genuïns grups de rock barceloní (Donación Agnelli, El Hombre de Pekín, Orgullo de España, Cacao Pal Mono, Ultratrúita, Primera Línea i Distrito Cinco) en dos memorables divendres (9 i 16 de novembre) omplin el Studio 54 (una mitjana de tres mil persones per sessió) i presentin una obra indiscutiblement madura, sense que la premsa local publiqui el més mínim comentari. Sembla ser que existeixen tímids intents per part de ràdio i televisió de normalitzar el nostre fet. Els qui breguem ara, ens donaríem per satisfets d'haver servit d'aixafa-rocs a les futures generacions. Perquè el rock i el pop han de ser populars aquí, a Guadalajara i a les Malvines.

Bernat Porter



Frankfurt: Fòrum internacional dels instruments musicals

Entre el 9 i el 13 del proper mes de febrer tindrà lloc, a la ciutat alemanya de Frankfurt del Main, aquesta manifestació monogràfica internacional, universalment reconeguda, la qual ha assolit des del 1980 un nivell important en la presentació d'instruments musicals i de produccions editorials, amb un grau excepcional de representativitat. Objectivament, la Fira és un punt de trobada eficaç, a l'entorn d'un mercat especialitzat per a les relacions entre fabricants i comerciants, encaminades en gran part a l'exportació. Les dades oficials confirmen la rellevància d'aquesta mostra: 60.000 metres quadrats d'extensió, en dos pavellons comunicats, a la part oest del recinte, per tal d'acollir 750 expositors de 23 països, distribuïts en un àmbit geogràfic exhaustiu, el qual inclou, des de les dues Alemanyes, els països centreeuropeus i llatins, fins als EUA, el Japó i la República Popular Xinesa (esmentem-hi, també, 16 expositors de l'Estat espanyol). Aquest conjunt constitueix un fòrum internacional del més alt nivell, amb més de 49.000 visitants de 79 països, que inclouen no solament l'estament co-

mercial sinó també un públic d'elements diversos, dedicats d'alguna manera a la pràctica musical i a la pedagogia de la música; professors, especialistes d'arxius i de biblioteques, creadors, responsables de teatres, estudiants i afeccionats.

Més enllà de la seva condició d'esdeveniment comercial, la Fira genera, doncs, un interès més general, en correspondència amb l'amplitud de les mostres que s'hi exhibeixen (instruments tradicionals, històrics, moderns o electrònics, accessoris i equipaments electrònics per a discoteques i orquestres, edicions de notes i textos), aixamplades per les transformacions que en els darrers anys ha sofert la indústria editorial, especialment en el sector de la música d'entreteniment i de la música pop, en produccions per al mercat del so i del vídeo-so, i també per a la ràdio i la televisió, que han assumit avui les editorials de música, sense dimetir de llur pròpia raó de ser, mitjançant la preservació dels drets de la creació i el manteniment del terreny originari, culturalment insubstituïble, del domini de la música impresa.

El rerafons culturalista d'una motivació comercial

Un programa paral·lel assumirà la funció tàcitament obligada de servir de contrapunt als aspectes pragmàtics de la propera edició de la Fira, per tal d'acostar-la a les manifestacions vives del fet musical, en un repertori equilibrat de música d'entreteniment i de música clàssica. Són previstes audicions de música popular, un *workshop* de jazz, i hom vol també incidir expressament en les celebracions de l'Any Europeu de la Música, amb la commemoració dels aniversaris de H. Schütz (400 anys), J. S. Bach (300 anys), G. F. Händel (300 anys), D. Scarlatti (300 anys), Johann Christian Bach (250

anys) i Alban Berg (100 anys). Amb aquest fi, s'hi habilitaran, en les condicions més òptimes, dos escenaris per a manifestacions musicals.

També, amb motiu de la Fira Internacional de Música, fou instituït, des del 1982, el "Premi Frankfurt de Música", amb una dotació de 25.000 DM, el qual pretén de "promoure i fomentar la vida musical, així com el paper de la música en tant que mitjà insubstituïble per a un equilibri emocional, en un món d'orientació racional-materialista", amb la distinció atorgada a una personalitat de qualsevol nacionalitat "que practiqui la música o que es distingeixi en l'àmbit de la composició, de la ciència o de la pedagogia musicals". El Consell d'Administració de la Fundació que regeix l'organització del premi és format, en un món fortament jerarquitzat i burocratitzat, per membres permanents i membres elegits, provinents de diversos estaments institucionals político-culturals, els quals designen un Consell de Fundació (el que atorga el premi) format per membres de la Conferència de Presidents de les Escoles Superiors de Música de la República Federal Alemanya. Fins ara, aquest Premi ha estat concedit al violinista Gidon Kremer, al pedagog Edgar

Krapp i al pianista Alfred Brendel. En aquesta ocasió, ha recaigut en la cantant berlina Brigitte Fassbaender, la personalitat i les característiques vocals de la qual són també ben conegudes a Barcelona. La reiterada concessió d'aquesta distinció a personalitats del món de l'anomenada "música clàssica" ha estat rebuda amb un cert disgust per part d'alguns representants de publicacions periòdiques dedicades a la "música popular", assistents a la conferència de premsa on es féu conèixer el nom de la guardonada.

Clàssic contra electrònic

En la Conferència Internacional de Premsa que tingué lloc el passat 23 d'octubre, com a presentació de la propera Fira i amb l'assistència de 60 representants de publicacions musicals de 15 països, es proposaren a la consideració i a la discussió dels assistents diverses ponències amb un fort contingut sociocultural, adientment relacionat amb l'ocasió, com la de Mr. Bernard Maillot sobre el fet social com a determinant del mercat musical a França, o la del Dr. Hermann Rauhe, president de l'Escola



Superior de Música d'Hamburg, el qual, amb el lema "clàssics contra electrònics", analitzà, des d'un profund prisma intel·lectual i científic, les transformacions que, en la pràctica de la música —de qualsevol modalitat de música— i en el seu ensenyament, ha provocat, en els darrers temps, el creixent predomini de l'element tècnic, electrònic i mecanitzat. La valoració dels fets exposats pel Prof. Rauhe no es fonamentà únicament en l'estructura estètica dels missatges musicals, sinó en llur procés de transmissió i llur funció en l'àmbit d'una determinada psicologia social. Aquesta actitud sintetitza les reflexions que, des de diversos camps empírics i científics, han seguit a l'eufòria tecnològica dels anys 70, les quals estan reflectides en nombrosos estudis i publicacions, a partir del pensament d'investigadors i de creadors sobresortints, com és el cas de Gyorgy Ligeti, profusament citat en l'exposició del Prof. Rauhe. La situació actual no difereix qualitativament de la d'altres èpoques històriques, en les quals l'evolució tècnica de la composició musical restava lligada igualment als mitjans tècnics de la producció del so. Rauhe proposà, per a les relacions entre la creació musical i la tecnologia, una "coexistència complementària" i una "independència integrativa". Així mateix, exposà els nous dominis d'ensenyament de matèries musicals, adoptats darrerament a l'Escola Superior de Música d'Hamburg per tal de donar una resposta adient a les noves necessitats actuals de la professió musical en nombroses branques, estrictament dependents del domini tecnològic.

L. M.





Kirk Peterson amb el The National Ballet's a El Trencauous

EL TRENCANOUS

UNA TRADICIÓ NADALENCA IGNORADA A CASA NOSTRA

Cada any, pels volts de Nadal, sol aparèixer als cartells de molts teatres d'arreu del món —especialment als països anglosaxons i germànics— *El Trencauous* (*Shchelkunchik*). És una tradició que s'estén cada vegada més, i són nombroses les companyies que van afegint les pròpies interpretacions a la llarga llista de versions ja existents. Tot va començar a finals del segle passat.

Després de l'èxit amb *La Bella dorment*, el director del Teatre Imperial de Sant Petersburg, Vsevolodski, encarregà un altre ballet al compositor Txaikovski i al coreògraf Petipa. La seva idea era un ballet inspirat en la història d'Alexandre Dumas *Le cassenoisette de Nuremberg*, la qual, en realitat, no era res més que la versió francesa del conte de Hoffmann *Nussknacker un der Mäusekönig*. La his-

tòria original era una mica macabra i poc apta per a un ballet, però Petipa aconseguiria de construir un ballet acceptable pel gust i per la capacitat de comprensió del públic del Marynsky. Petipa hi afegeix algun personatge, en treu algun altre i, en resum, la narració queda així:



Casa fundada el 1886

Aquests establiments, fundats el 1886, recorden als seus clients que per les diades de Nadal, Any Nou i Reis vinents, tindran a la seva disposició les especialitats més característiques: Torrons, neules, marrons, etc.

També, amb esplendor i novetat, un vast assortiment de ceràmiques, paneres, porcellanes, safates, etc. per a presents. Com és ja una tradició, tenen organitzat un servei de tramesa de paquets amb les esmentades especialitats, arreu del món. Us recomanem de fer els encàrrecs a temps.

Us ho serviran a casa si telefonueu a:

Major de Sarrià, 57
Tel. 203 07 14

Pl. Duc de Gandia, 9 i 10
Tel. 203 04 73

És Nadal a casa del doctor Stahlbaum, i s'hi organitza una festa per a la quitxalla. Els nens són Clara (en rus, Masha) i Fritz. A la festa apareix el senyor Drosselmeyer, padrí de Clara. Personatge misteriós, inventor de joguines mecàniques, obsequia la seva afillada amb un trenca-nous que té la forma de soldadet, una joguina que el germà, Fritz, pretén de trencar. Al final de la festa, Clara es queda adormida i somia que defensa el trenca-nous contra el Rei dels Ratolins. De sobte, la joguina es transforma en un bell Príncep i, tots plegats, emprenen un viatge fantàstic. Travessen una tempesta de neu i arriben al regne de la Fada dels Dolços, la qual ofereix als seus convidats un *Gran Divertissement*".

La composició coreogràfica segueix l'esquema tradicional de l'època: la primera part passa a la vida real, però ja s'hi inicia el viatge cap al món màgic de l'acte segon. Encara existeix el llibret original de Petipa, i resulta curiós d'observar la seva exagerada precisió en les detallades instruccions que l'autor envia a Txai-kovski. L'home està tan satisfet de la seva obra que hi escriu "*J'ai affranchi; j'ai écrit cela, c'est très bon*". Txai-kovski, en canvi, no troba gens inspiradora l'aiguallada versió de Petipa; l'encadenament dels *divertissements* del segon acte l'horroritza. I expressa al seu germà Modest el seu disgust envers l'obra. Quan, el 1891, acaba la partitura, exclama: "He acabat *El Trenca-nous* amb tota la seva lletgesa". Anys després, però, s'adonà que la composició té una qualitat indubtable.

Just abans de començar els assaigs, Petipa ha d'abandonar el projecte per malaltia. Així és com el seu ajudant, Lev Ivanov, es fa càrrec de la coreografia. Des de molt jove, a les files de l'escola del Ballet Imperial, Ivanov ja havia demostrat una extraordinària sensibilitat musical. A 51 anys, i després d'una modesta carrera de ballarí, és nomenat *Deuxième maître de la danse*, cosa que Petipa, en la seva condició de *maître principal*, li farà recordar sovint. Aquesta és una de les causes per les quals diverses coreografies d'Ivanov s'atribueixen a Petipa, quan aquest, la majoria de les vegades, es limitava a donar-li el toc final, per tal de justificar-ne els drets d'autor.

Els conceptes coreogràfics d'Ivanov i de Petipa eren totalment oposats. Petipa dissenyava els seus ballets i després volia una mica de música per a il·lustrar-los. En canvi, la inspiració d'Ivanov provenia directament de la música, i en aquest terreny s'avançava al seu temps. És el primer coreògraf a considerar que dansa i música formen una unitat. Per aquest camí el seguiran més tard Mikhaïl Fokine i Alexandre Gorsky, ben coneguts com a renovadors de la dansa. Un bon exemple de la capacitat coreogràfica d'Ivanov, el tenim en el segon i quart actes de *El llac dels cignes* i en la dansa dels borrallons al primer acte de *El trenca-nous*. L'extraordinària expressivitat visual de la composició dels grups sobre l'escena produeix realment la sensació d'una tempesta de neu. Mentre visqué, el seu geni no li fou reconegut, en bona part a causa de la seva extremada modèstia i del caràcter dominant de Petipa. Això no obstant, les seves aportacions a la dansa formen part dels tresors llegats pel passat.



Merle Park i Rudolf Nureyev

El desembre de 1892 s'estrenà finalment *El Trenca-nous* en el Maryinsky, de Sant Petersburg, juntament amb l'òpera *Yolanthe*, del mateix Txai-kovski. En els papers principals, Segei Legat com el Trenca-nous, Pavel Gerdt com el Príncep i la ballarina invitada, Antonietta dell'Era, hi fou la Fada dels Dolços. Riccardo Drigo dirigí l'orquestra. Encara que l'obra es beneficiava d'un impressionant muntatge, el públic en quedà desencisat. Cal no oblidar que s'estava vivint l'època del virtuosisme de les ballarines italianes, i hom trobava poques possibilitats de lluïment en el paper de la ballarina principal de *El Trenca-nous*. I és per això que des d'un bon principi aquest ballet ha passat per les mans de tants i tants coreògrafs que han volgut millorar-lo. És impossible d'enumerar ara totes les versions conegudes; cal citar, però, entre els coreògrafs més importants, els noms de Grosky, Vainonen, Grigorovitsj, Sergejev, Nureyev, Beriozoff, Lichine, Balanchine, Cranko, Neumeier, Roland Petit... Cadascun explica el conte de la seva manera, i algunes versions conserven passatges importants de la coreografia original. Normalment, es respecta el llibret primitiu i, sempre, la partitura de Txai-kovski. Els papers dels infants de l'obra estan interpretats, moltes vegades, per ballarins infantils. L'ambient nadalenc i, segurament, la data de la seva estrena mundial han convertit *El Trenca-nous* en una tradició nadalenca, la qual, per altra banda, ha suposat per a molta gent la seva iniciació a la Dansa.

Dissortadament, aquesta tradició, tan arrelada al món, no ha arribat a casa nostra. I això es de doldre, car resultaria molt saludable, i podria ajudar a donar un cert to de normalitat a la vida del ballet entre nosaltres.



Una producció de *El Trenca-nous* per la televisió, del New York City Ballet's

Marjolijn Van der Meer



La natura és l'origen de totes les coses bones.



Yoghourts, flam, cremes, formatges...
—aliments frescos i naturals—

L'ÚLTIMA ESTRENA DE BOULEZ

Pierre Boulez —amb la seva obra *Repons*— ha estat l'esdeveniment de la tardor musical 84 a París. De Torí a Metz, passant per Basilea, *Repons* ha arribat a la capital francesa, on ha estat interpretada per l'Ensemble Intercontemporain, dirigit pel propi Boulez al centre Georges Pompidou.

Repons és una obra viva? Ho sembla, si recordem que la primera versió durava exactament trenta minuts. Avui són quaranta, els minuts. Quants en seran demà? L'obra resta oberta i Boulez no sembla haver posat fi a la seva construcció.

Però limitar-se al fet anecdòtic de la durada seria ridícul. Parlem de l'extrema tensió, de la fascinant varietat dels paisatges sonors, de la relació establerta entre les fonts instrumentals naturals i les artificials, de l'acord entre l'escriptura extremadament sofisticada, la perfecció tècnica i la càrrega sensible que rebem a través d'una percepció immediata. Parlem també, per exemple, de la comprensió que té Pierre Boulez del factor matèria o de com l'ordinador 4-X ha assolit un paper major en l'execució de l'obra de Boulez.

El compositor ens explica el funcionament del 4-X o processador numèric per a la transformació del so en temps real, inventat per Giuseppe Giueno. "Rep el so i permet d'organitzar les transformacions" i el "distribueix per l'espai segons uns trajectes pre-determinats". El resultat per a l'espectador és la immersió al cor mateix de la sonoritat.

A *Repons* hi ha els elements que podríem anomenar "fixos" —l'Ensemble Intercontemporain, que interpreta la partitura— i allunyats del conjunt instrumental, a la perifèria de la sala, solistes dispersats. Entre el conjunt i les individualitats, el públic veu transformada la relació tradicional que manté amb la font sonora. Això, per si vol, podria justificar el títol.



Repons, una experiència musical excepcional per a la tardor parisenca. Una experiència, però, que no ens ha de fer oblidar d'altres finalitats d'aquest inici de temporada.

Al Teatre Musical de París, ex-Chatèlet, i en el marc del Festival de Tardor que cada any aplega a París —fins al Nadal— un seguit d'espectacles teatrals d'arreu del món, s'acaba de presentar *Passagio*, de Luciano Berio, consagrat com a compositor d'òperes al darrer festival de Salzburg.

Per a l'autor i el seu llibretista, Eduardo Sanguinetti, *Passagio* és una "passió profana" i hom creu que òpera o drama musical no són les definicions que escauen a la seva producció.

És cert que *Passagio* no respecta els cànons del teatre líric. Com no respecta l'articulació teatral —tot preferint les "situacions"— ni la configuració musical clàssica. *Passagio* és la història d'una dona perseguida per una multitud de la qual l'espectador és part obligada. Música incisiva i concentrada per un drama intens i breu.

La crítica ha lloat el treball de direcció escènica de Claude Regy i la interpretació musical de l'Ensemble Musiche Vivance, dirigit per Diego Masson, les London Voices i el cor parlat que encapçalen Terry Edwards i Christine Prost, sense oblidar el treball de la solista Judy Card.

Joan Antoni Gambau

CONCERT DE NADAL

23 de desembre, a les 6 h.

PALAU DE LA
MÚSICA CATALANA

CORAL SANT JORDI
L'ESQUITX
L'ESPURNA
COR LLEVANT
i PÚBLIC

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

TEMPORADA MUSICAL '85

Per al 1985 —Any Europeu de la Música—, la Fundació Caixa de Pensions presenta els concerts que s'agrupen en les seves sèries especialitzades —V Festival de Música Romàntica, VIII Setmana de Música Religiosa i VIII Festival de Música Antiga— ja tradicionals en el nostre panorama musical, i tot un altre conjunt de concerts programats especialment per aquesta efemèride. Aquesta «Temporada Musical» es desenvoluparà en diverses sales i auditoris de Barcelona, i comptarà amb la participació de conjunts i de solistes de la màxima solvència. Cursets, audicions comentades, cinema i altres activitats complementàries seran programades per la Fundació Caixa de Pensions d'acord amb la temàtica de cada Festival.



GENER

10 V FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA.
Palau de la Música Catalana
Alicia de Larrocha, piano
Grieg, Esplà, Granados



Alicia de Larrocha

14 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia

Wolfgang Zerer, orgue
Johann Sebastian Bach

15 V FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
La Paloma

Trio Italiano
Rachmaninov, Smetana, Martucci.

21 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia

Maria Teresa Martínez, orgue
Johann Sebastian Bach

22 V FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Palau de la Música Catalana

Orquestra de Càmara
Reina Sofia
Elgar, Toldrà, Grieg

28 V FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
La Paloma

Quartet de Varsòvia
Perfecto García Chornet, piano
Borodin, Franck.

29 V FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Palau de la Música Catalana

Elly Ameling, soprano
Fauré, Wolf, Grieg.

30 V FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de La Caixa de Pensions

The Fairfield Quartet
Oriol Romaní, clarinet
Albert Guinovart, piano
Dvorák, Howells.

FEBRER

1 V FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de La Caixa de Pensions
Lluís i M. Lourdes Pérez Molina, pianos
Rachmaninov, Scriabin, Liszt, Infante.

5 V FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de La Caixa de Pensions
Maria Roma, piano
Iñaki Fresan, tenor
Field, Grieg, Liszt, Chopin, Glinka.

7 V FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de La Caixa de Pensions

Andreu Guasch, piano
Mark Friedhoff, violoncel
Rachmaninov, Kodaly, Bridge.

11 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
José Manuel Azcue, orgue
Johann Sebastian Bach

25 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia.

Jordi Figueres, orgue
Johann Sebastian Bach

MARÇ

4 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Palau de la Música Catalana
Vladimir Ashkenazy, piano
Scriabin, Rachmaninov.



Vladimir Ashkenazy

11 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
Andreas Schroeder, orgue
Johann Sebastian Bach

15 VIII SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
Palau de la Música Catalana
Escolania de Montserrat
Director: **Irineu Segarra**
Morales, Escobar, Victoria, Cerebols, Lopez Julià, Casanoves, Viola, Just, Poulenc, Britten i Segarra.

20 VIII SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
Palau de la Música Catalana
Orfeo Català
Orquestra de Cambra
Director: **Salvador Mas**
Johann Sebastian Bach

25 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
Josep M. Mas Bonet, orgue
Johann Sebastian Bach

26 VIII SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia

The Barret Sisters,
Negro Spirituals-Gospels

27 VIII SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
Ensemble Organum
Litúrgia de Pasqua.
Escola de Notre Dame de Paris, segle XII.

28 VIII SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
The Tallis Scholars
Música ortodoxa russa
Stravinsky, Taverner, Rachmaninov, Anònims.

ABRIL

9 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Centre Cultural de La Caixa de Pensions
Orquestra Estudiantil de Praga
Orfeo Laudate
Jannequin, Schultz, Scarlatti, Bach, Haendel.

15 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
Wilhem Jensen, orgue
Johann Sebastian Bach

18 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Centre Cultural de La Caixa de Pensions
The Albion Ensemble
Ibert, Danzi, Ligeti, Bizet, Soler, Farkas.



The Albion Ensemble

29 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
Roland Muhr, orgue
Johann Sebastian Bach

MAIG

6 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
Hans Dieter Möller, orgue
Johann Sebastian Bach

9 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Centre Cultural de La Caixa de Pensions
Camerata Trajectina,
«Música al voltant de Guillem d'Orange»
—Geuzen Songs—

13 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
Albert Schumacher, orgue
Johann Sebastian Bach

15 VIII FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Palau de la Música Catalana
The Taverner Choir,
The Taverner Players
Director: **Andrew Parrott**
Monteverdi: Orfeo

20 VIII FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell
The Taverner Players
«Música de l'època de Ferran i Isabella»

21 VIII FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Capella de Santa Agueda
Pere Ros, violes de gamba de sis i de set cordes.
Wolfgang Praxmarer, teorbà i llaüt
Ortiz, Kapsberger, Forqueray.

22 VIII FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell
Sequentia Köln,
«Cançons amatòries i de plany a la França medieval»

23 VIII FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Capella de Santa Agueda
Bernat Bailbe, orgue
Cabezón, Correa de Arauxo, Aguilera de Heredia, Pablo Bruna.

27 VIII FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell
Anner Bylsma, violoncel
Johann Sebastian Bach
Integral de suites per a violoncel.

29 VIII FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Capella de Santa Agueda
Josep Benet, tenor
Eugene Ferre, llaüt
Lute Songs, Airs de Court



Josep Benet

30 VIII FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Capella de Santa Agueda
Andrew Lawrence-King, contratenor i arpa
Programa a determinar

JUNY

3 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
Montserrat Torrent, orgue
Johann Sebastian Bach

17 ANY EUROPEU DE LA MÚSICA
Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
Vicent Ros, orgue
Johann Sebastian Bach

VENDA DE LOCALITATS

VENDA ANTICIPADA D'ABONAMENTS: Els abonaments per a cada Festival es posaran a la venda un mes i mig abans del seu començament.

LOCALITATS:

Es posaran a la venda, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, quinze dies abans de la data de cada concert, i el mateix dia del concert a les taquilles del local on aquest es faci.

PER A UNA MES DETALLADA INFORMACIÓ DE LA TEMPORADA MUSICAL '85

Servei d'Informació de l'Obra Social
Via Laietana, 56 pral. Barcelona - Telèf: 302 54 54 - ext. 206 i 207
Centre Cultural de La Caixa de Pensions
Passeig de Sant Joan, 108. Barcelona - Telèf: 258 89 07

Horari: Tots els concerts començaran a dos quarts de deu de la nit, excepte els que s'efectuin en el Palau de la Música Catalana que començaran a les nou de la nit.

Ha estat editat un programa general, que es pot trobar a les adreces esmentades i a totes les oficines de «La Caixa»



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

ROSA SABATER

Aniversari, record i sensibilitat



La matinada del 27 de novembre de l'any passat, una falsa maniobra d'un avió "Jumbo" de la companyia colombiana *Avianca* es convertí en una tragèdia, que féu de la gran pianista Rosa Sabater una de les pèrdues importants i sentides que mai hagi tingut el nostre país.

Un elemental sentit del pudor obliga a evitar el recordatori anecdòtic i inútil d'aquelles hores, per altra part tan intensament inoblidables. Tanmateix, sí que hi ha altres elements que convé —i per tant no és inútil— de tenir en compte. I entre ells, per a mi n'hi ha un que és molt especialment significatiu. La resposta que ha donat tot el cos musical català al record de Rosa Sabater.

No sé si és oportú o no entrar en detalls. En tot cas, el fer-ho no ens ha de portar massa lluny ni ha d'ocupar massa extensió i temps. Un comiat funerari intensament i massivament viscut, un homenatge d'iniciativa molt individualitzada al Conservatori Municipal, un altre d'una certa envergadura a Mataró i un intent benemèrit —i per ara no reeixit— de donar el nom de la pianista a un carrer barceloní forma, quasi exhaustivament, l'inventari català al respecte.

Abans d'avançar en aquest escrit, potser seria oportú de considerar la validesa real de les accions honorífiques-memorialístiques; aquesta mirada enrera sense gaudi per al seu justificador. Respondre a la pregunta de perquè serveixen els homenatges pòstums, és una qüestió difícil i delicada. I encara més si, com és ben sabut, els mateixos homenatges a persones vives, són, molt sovint i sobretot, auto-homenatges dels seus promotors, dels quals, i també molt sovint, n'extreuen beneficis ben evidents i mal dissimulats. La resposta a la qüestió que plantejo no és gens clara. I de fet, només es pot donar per via subjectiva i circumstancial. Vull dir que, només des d'una convicció molt arrelada —individual o col·lectiva— i ateses unes circumstàncies —persones o fets—, aquests actes esdevenen autèntics i portadors de validesa i veritat.

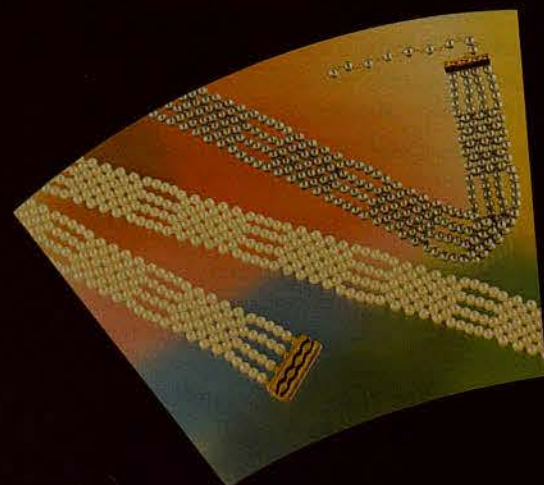
No estic en condicions de jutjar objectivament el balanç que he exposat abans, aquest inventari al qual he al·ludit. Em sento incapaç, per via estrictament racional i, per tant, segura i ferma, d'emetre cap veredicta definitiva. Sóc incapaç de pronunciar-me sobre si allò que Catalunya ha fet, en aquest any, per honorar la memòria de la Rosa Sabater, és correcte, suficient, pobre o excessiu. No hi ha mesura possible per fer aquesta valoració. També aquí, la resposta ha de produir-se per la via de la subjectivitat. Però és obvi que tota subjectivitat és influïda i condicionada sempre per uns components objectius. I, des d'aquesta subjectivitat condicionada, em sento obligat a opinar que el cos musical català —privadament i institucionalment considerat— no hi ha respost de forma adequada. Entrar en detalls, és innecessari. La figura humana i artística de Rosa Sabater, el seu nom en solitari, estalvia d'entrar en arguments, de tan convincent com es presenta.

Ignoro quines raons —segurament molt complexes— han portat a aquests resultats. Guardo, molt intensament fixades a la meua memòria, les paraules d'una persona amb pes en el camp de la música catalana, pronunciades en relació a aquest fet. La migradesa de volada d'aquelles paraules corseca l'ànim més condescendent. No es tracta pas de donar valor absolut ni del tot representatiu als expressats conceptes. En tot cas, la seva traducció col·lectiva en fets —o en manca de fets—, el seu no desmentiment en termes reals, sí que els donen una clara virtualitat indicativa.

Si abans he parlat d'ambigüitat i indefinició de la validesa de les accions honorífiques memorialístiques, permeteu-me ara que, almenys, no dubti de la seva capacitat —davant de persones, fets i circumstàncies determinades— de mostrar la salut de la sensibilitat. I, en aquest sentit, no puc evitar de sentir-me preocupat. No pas, objectivament, per la Rosa Sabater, que des del seu paradís abstracte resta aliena a la petitesa quotidiana d'aquí, sinó per la Música catalana.

MAJORICA

Joyas y Perlas
Joies i Perles



LA PERSONALITAT MUSICAL DE CATALUNYA



MÚSICA SENSE ADJECTIUS

És lògic i és legítim que un país inquiri les seves arrels en l'estudi i la difusió del seu passat cultural i artístic, i és explicable que aquesta manera de procedir adopti, a més, una fesomia expressament confessional en circumstàncies adverses a la manifestació de la seva pròpia identitat. En el domini musical, aquesta darrera actitud no coneix, pràcticament, cap expressió definida abans del Romanticisme, o dels seus precedents, i assoleix, en termes generals, un caràcter ostensible en els corrents estètics coneguts amb el nom de "nacionalismes musicals", epígons històrics d'aquell moviment. Tot això, sense comptar aquella mena de nacionalisme espontani i genuí que, en paraules d'Adolfo Salazar, "es produïa com a natural diferenciació en la idiosincràsia dels talents, de les personalitats i dels caràcters racials o d'altra mena" i gràcies al qual "el clavecí de Domenico Scarlatti era italià, el de François Couperin, francès, o el de Joan Sebastià Bach, alemany".

És des d'una perspectiva que desplaça els límits de l'estètica musical nacionalista més enllà de la seva pròpia ubicació històrica, que parlem avui habitualment de música catalana, amb més accent adjectiu que substantiu, per comptes de referir-nos, simplement, a la música a Catalunya. Però aquest matis semàntic no minimitza el fet que la història de la música a Catalunya —com la de qualsevol expressió artística en una comunitat determinada— estableixi un testimo-

niatge precís de la conjuntura política i social del país i sigui, en aquest sentit, altament il·lustrativa.

Amb les excepcions pertinents, les tendències predominants de la música occidental han estat, fins a la Il·lustració, bàsicament universalistes. De primer, els trets enciclopèdics de la teoria musical de l'Edat Mitjana i els esforços unificadors de l'església enfront de les litúrgies locals; després, els models estilístics de les diverses escoles polifòniques: París, els neerlandesos, Venècia i Roma, fins que la Reforma comença a trencar, gradualment, aquest estat de coses. A cada una d'aquestes situacions respongué la música creada a Catalunya en la mida de la puixança institucional i material dels seus centres de conreu, seculars o eclesiàstics, al nivell d'arrelament que es corresponia al seu grau de funcionalitat, en un procés d'assimilació d'influències i d'irradiació de la pròpia personalitat, qualitativament similar, "mutatis mutandi", als que tenien lloc en una distinta localització geogràfica.

De fet, la formació d'una consciència musical catalana no havia de manifestar-se fins a les darreries del segle XIX, després d'un llarg període de decadència i darrera d'uns corrents culturals, patriòtics i polítics més amplis i no específicament musicals. De primer, la Renaixença i, després, el Modernisme, actuaren indirectament com a revulsius del món musical, en un doble sentit, erudit i popular. D'aquí nasqué la nostra ciència

musicològica —referida tant a la música culta com al folklore—, l'aspiració a una música autòctona i l'imperatiu d'una cultura musical popular. El wagnerisme, que més tard va sobreviure com a factor de signe conservador, aportà un succedani de doctrina estètica. No és aquest el lloc d'apuntar una valoració d'aquest període, en el qual resta encara per fer una valoració exhaustiva de moltes personalitats (de la mateixa manera que l'aprofundiment científic del nostre passat musical més remot és encara incomplet). Diguem, només, que la generació musical dels anys difícils de la postguerra visqué d'una manera molt directa, per acció o per reacció, les seves conseqüències.

A la fi, el nostre patrimoni musical, la "música catalana" en sentit ample, és —així ho llegim a la Gran Enciclopèdia catalana— la música creada als països catalans o —afegim— per compositors catalans. Si en un moment donat l'accent català ha volgut incidir expressament en la substantivitat d'aquesta música, proposem d'aplicar-hi aquella frase, atribuïda a Joan Fuster (paròdia del "Puix parla en català, Déu li'n do glòria"): "Puix parla en català, vegem què diu. I després ja direm". És a dir, per sobre de tot, música, bona i excel·lent música, sense adjectius.

L. M.

CINC ASPECTES HISTÒRICS

A L'ENTORN DE LA NOTACIÓ CATALANA MEDIEVAL

Certament, el tema al qual ens referim no és nou. Sols caldrà recordar alguns dels noms dels investigadors que, en un sentit o altre, hi han fet referència, ja des de començaments de segle i també en èpoques anteriors: Mocquereau, Sablayrolles, Sunyol, Gudiol, Anglès..., per citar només alguns dels precursors que, amb els seus treballs, van anar establint unes bases que sempre caldrà tenir en compte en iniciar nous estudis sobre la matèria que ens ocupa.

Fou precisament dom Maur Sablayrolles qui primer s'adonà que, Catalunya, pel que fa a la notació musical, presentava uns elements diferencials que calia tenir en compte. Ja l'any 1905 parlava de *notació catalana*, denominació que va tenir la sort de sobreviure els primers moments i que ha arribat fins als nostres dies per a designar una branca ben característica derivada de la notació musical europea. D'aquesta notació, anomenada *catalana*, en conservem nombrosos exemplars, en còdex i fragments de manuscrits, conservats arreu de la Catalunya estricta, així com en alguns manuscrits de la província eclesiàstica narbonesa.

Aquesta notació presenta algunes etapes ben definides, les quals no pretenem exposar en aquesta curta referència. Sols volem assenyalar que l'exemplar més antic que fins ara en coneixem correspon a un pergamí datat l'any 889, mentre que, els darrers testimonis, els tenim cap a mitjan segle XIII, quan ens acostem ja a la notació anomenada *quadrada*. Així, doncs, podríem situar l'època de plenitud d'aquesta notació durant els segles IX-X (en l'etapa més arcaica) i XI-XII (per a l'etapa més coneguda).

Ara bé; no ens podem quedar amb aquests elements si volem tenir una panoràmica de la notació musical a Catalunya, perquè a partir del segle XI, els cantors catalans que escrivien la música als nostres manuscrits, comencen a emprar una notació que ja era coneguda i utilitzada a les Gàl·lies, anomenada *aquitana*. Precisament serà aquesta notació la que, a partir dels segles XII-XIII, s'anirà imposant a casa nostra fins a acabar es-

sent gairebé l'única notació emprada en els nostres manuscrits, i la que, de fet, acabarà realitzant, també a Catalunya, el pas a la notació *quadrada*.

I és a partir d'aquests elements que volem introduir alguns punts de reflexió a l'entorn del tema general que és objecte d'estudi. La primera consideració que cal fer és que hem de considerar catalana, òbviament, tota notació utilitzada pels nostres cantors i copistes de música, pel fet que entenem que, si s'utilitzava, és perquè el significat era entès per tots aquells que practicaven el cant, a qui, de fet, anava adreçada. Es pot objectar a aquesta primera consideració el fet que la notació catalana presenta una formació ben característica de l'espai geogràfic on es desenvolupà, paleogràficament parlant. Però cal afegir aquí que, probablement, un estudi més aprofundit dels que disposem respecte a la notació aquitana a Catalunya, ens portarà a la conclusió que també la notació aquitana té elements paleogràfics catalans ben característics quan és emprada a casa nostra.

També es pot afegir a aquesta darrera consideració el fet que la notació catalana, tal com s'ha vingut afirmant tradicionalment, nasqué i es desenvolupà a casa nostra, mentre que la notació aquitana fou una notació importada. Però no

podem oblidar que la notació catalana és, de fet, la derivació d'una notació pre-aquitana que l'església catalana hauria adaptat, a finals del segle IX, a les pròpies necessitats litúrgiques.

¿Estem, doncs, en condicions d'afirmar que, mentre la notació catalana se'n presenta com a plenament autòctona i nostra, l'aquitana és una notació estrangera, adaptada a Catalunya? ¿Podem establir que hi ha una escriptura musical estrictament catalana? ¿Serà, potser, més encertat parlar de l'adaptació d'alguns elements paleogràfics i musicals a la realitat del país, partint d'altres experiències forànies?

Aquestes i moltes altres qüestions que ens podríem plantejar sobre el tema necessiten un estudi molt més aprofundit per a poder ser respostes. D'entrada, caldrà fer un estudi exhaustiu dels fragments més significatius que ens hagin arribat amb notació musical medieval, tot partint de les darreres troballes realitzades en aquest sentit, i aleshores estarem en condicions d'emetre noves conclusions, o de reafirmar les antigues, respecte als elements estrictament propis que caracteritzen l'escriptura de la música a Catalunya.

Joaquim Garrigosa

EL LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT

1. Entorn històric

L'antic regne d'Aragó, situat al sud dels Pirineus, vorejat per la Mediterrània i limitat a l'oest per Castella i Navarra, fou una cruïlla de cultures. Nasqué per a la història l'any 1137, amb el matrimoni del comte de Barcelona, Ramon Berenguer IV, amb Peronella, filla de Ramir II d'Aragó. Gràcies a la seva privilegiada situació geogràfica, durant l'Edat Mit-

jana van arribar-hi els corrents artístics i culturals més rellevants d'Europa. Al segle XV, aquests corrents confluïren en un primer Renaixement, que tingué a Catalunya el seu centre més important.

Els comtes-reis de Catalunya i Aragó van ésser mecenes generosos. Des dels temps d'Alfons I (1162-96) fins als de Martí I (1396-1410) van passar per la casa reial catalano-aragonesa homes de cièn-

cia i artistes rellevants, entre els quals hi havia grans virtuoses i compositors.

La música fou un dels principals entreteniments de la noblesa medieval. Els reis, els ducs, els comtes i, en general, tots aquells que s'ho podien permetre, mantenien a casa seva un o més músics per gaudir amb el so dels seus instruments. Aquests músics, de primer s'anomenaren joglars, més endavant, ministrers.

A la segona meitat del segle XIV, els ministrers al servei de la casa reial d'Aragó destaquen tant per llur nombre com per la importància. Hi havia músics locals i estrangers; italians, com Pere d'Arezzo, Baldo de Florença i Jacopo da Bologna, i també francesos, flamencs i alemanys, com Thibaut de Vallrayners, Johani de Sent Luch, Jacomi Capeta, Johan Estrumant, Jaquet de Noyon, Midach i molts altres que estigueren al servei de Joan I (1387-96). Tots eren músics de fama; les obres que escrivien i interpretaven eren a l'avantguarda de l'estil musical de l'època, i van contribuir que la cort d'Aragó es convertís en un dels centres més importants dels moviments de l'Ars nova i l'Ars subtilior.

Juntament amb aquests músics, conviuen els xantres i organistes de les seves capelles. Molts havien estudiat a Avinyó, la seu papal i el centre per excel·lència de la música religiosa durant el segle XIV. Cal destacar, en particular, Bonifaci de Xartres, Nicolau de Mallines, Johan Flamench, Johan Armer, Rubinet Nyotti i, molt especialment, Steve de Sort, Gracian Reyneau i Johan Trebor, dels quals es conserven algunes composicions. És sabut que Joan I admirava tant els seus músics de capella que va provar d'emular-los; amb el seu ajut, va compondre *I rondell notat ab sa tenor e contratenor e ab son cant* i, segons explica en una carta, estava disposat a fer el mateix amb qualsevol virolai, rondó o balada en francès que li proposessin de musicar.

És lògic, doncs, que els centres culturals més importants del regne, i sobretot els relacionats amb la casa reial, traguessin profit d'aquest ric ambient musical.

2. El monestir de Montserrat

Durant l'Edat Mitjana les imatges de la Mare de Déu aparegudes foren objecte d'una gran veneració. En el cas particular de Montserrat, es tenen notícies que, a finals del segle IX, hi havia una capella on s'adorava la Mare de Déu i que en grutes dels voltants vivien uns ermitans. La imatge de la Moreneta que es conserva actualment és, però, una talla ro-

mànica de finals del segle XII o de principis del XIII.

El monestir benedictí de Montserrat fou fundat cap a l'any 1027 per l'abat Oliba, de Ripoll. Per a Catalunya, Ripoll tingué la mateixa importància que Sant Marçal de Llemotges per a França o Sankt Gallen per a Suïssa. Les seves relacions amb els centres culturals de l'altra banda dels Pirineus foren intenses, i s'hi desenvoluparen importants escoles que el convertiren en el nucli més rellevant de la cultura catalana medieval; entre aquestes escoles, cal destacar la de música, l'interès de la qual queda palesa pel fet d'haver posat en pràctica un sistema de notació musical propi.

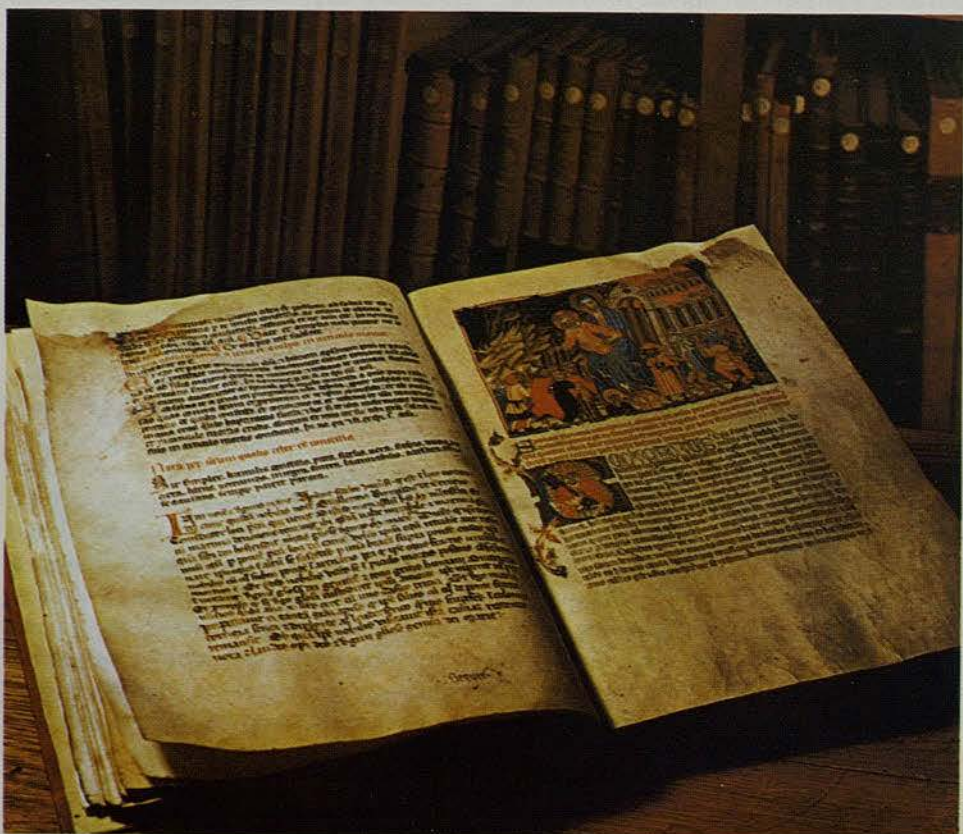
Al començament, Montserrat fou un satèl·lit cultural de Ripoll, però la seva importància augmentà ràpidament i aviat se'n convertí en l'hereu i successor. Hi havia un *scriptorium* d'on van sortir obres notables, gairebé totes perdudes en l'incendi de la seva biblioteca, l'any 1811; el *Llibre Vermell* és un dels pocs volums que es van salvar. Els monjos de Montserrat anaven a estudiar als estudis generals del regne o bé es desplaçaven a indrets més allunyats, com les universitats de París i Bolonya. A més, des de principis del segle XII, el petit nucli benedictí fou reforçat per alguns preveres vinculats a famílies nobles, a les quals representaven en les misses que se celebraven diàriament davant la imatge de la Mare de Déu. Molts d'aquests preveres eren intel·lectuals; alguns, fins i tot erudits. I encara que no formaven part de la comunitat monàstica, la convivència feia

que es produís entre ells un intercanvi constant d'idees.

3. El Llibre Vermell

El còdex més valuós de tots els que es conserven a la biblioteca del monestir montserratí és, sens dubte, el seu famós manuscrit número 1, més conegut per *Llibre Vermell*. Aquest manuscrit es va acabar de copiar l'any 1399, i el seu nom deriva de l'enquadernació en vellut vermell, feta a finals del segle XIX. El còdex devia tenir una extensió aproximada de 172 folis, dels quals actualment només se'n conserven 137. Com molts altres còdexs medievals, té un contingut divers; destaquen especialment els folis 21v-27, on hi ha anotades deu composicions musicals d'autor anònim. Aquestes composicions són les següents:

- n.º 1 *O virgo splendens*, "caça de duobus vel tribus"
- n.º 2 *Stella splendens in monte*, "ad trepidum rotundum"
- n.º 3 *Laudemus virginem*, "caça de duobus vel tribus"
- n.º 4 *Splendens ceptigera*, "caça de duobus vel tribus"
- n.º 5 *Los set goyts recomptarem*, "ballada dels goyts de nostre Dona en vulgar cathalan a ball redon"
- n.º 6 *Cuncti simus*
- n.º 7 *Polorum regina*, "a ball redon"
- n.º 8 *Mariam matrem / Mariam / Mariam*



- n.º 9 *Imperayritz de la ciutat ioyosa / Verges ses par misericordiosa*
 n.º 10 *Ad mortem festinamus*

El propòsit de les composicions del *Llibre Vermell* és indicat en una nota del foli 22 que diu: "Atès que, a vegades, els pelegrins, quan vetllen a l'església de la Verge Maria de Montserrat, desitgen cantar i ballar, i també durant el dia ho desitgen fer a la plaça i allí no han de cantar-se sinó cançons honestes i devotes, per aquesta raó n'hi ha d'escrites abans i després (d'aquesta nota). I s'han de fer servir honestament i moderadament, a fi de no pertorbar els qui continuen llurs oracions i contemplacions devotes en què de la mateixa manera han d'insistir tots els qui vetllen i a què s'han de dedicar devotament" (en llatí a l'original).

També s'aconsella als pelegrins que "tant pel camí com durant l'estada i de retorn, parlin amb prudència i evitin les cançons frívols i els balls deshonestos". Tenint en compte que, en el segle XIV, el nombre dels pelegrins fou molt superior al dels segles precedents, aquest repertori alternatiu a les melodies populars havia de tenir una gran difusió.

Les composicions del *Llibre Vermell* no són uniformes. Des del punt de vista de la notació, totes, excepte la primera, estan escrites en notació pròpia de l'Ars nova francesa; *Stella splendens*, *Los set goyts*, *Cuncti simus*, *Polorum regina* i *Ad mortem* presenten alguns trets particulars d'escriptura que, a la pràctica, no difereixen dels principis de l'Ars nova. La notació de *O virgo splendens* és quadrada, de tipus gregorià. Des del punt de vista de la forma, *Stella splendens*, *Cuncti simus*, *Polorum regina*, *Mariam matrem* i *Ad mortem* són virelais. *O virgo splendens*, *Laudemus virginem* i *Splendens ceptigera* s'anoten en forma de cànon a dues o tres veus; *Los set goyts* presenta analogies amb les balades italianes del Trecento i, finalment, *Inperayritz* és un motet d'estil francès, al qual li falta el tenor. El nombre de veus oscil·la entre 1 i 3. Pel que fa al text, vuit el tenen en llatí i dues estan escrites "en vulgar catalan". Tres d'aquestes composicions, *Stella splendens*, *Los set goyts* i *Polorum regina*, són danses; segons el manuscrit, s'han d'interpretar "ad trepidum rotundum" o "ball redon", és a dir, es tracta de danses en rotlle, úniques del seu gènere en el repertori medieval.

La música tingué sempre un lloc destacat al monestir de Montserrat; no és estrany, doncs, quan els seus monjos anaven a estudiar a l'estranger, que s'interessessin per conèixer les darreres novetats

musicals i que, al seu retorn, les posessin en pràctica a la seva manera. Aquesta seria l'explicació d'aquelles peces del *Llibre Vermell* que, tot i classificar-se dintre de l'Ars nova, tenen una notació amb característiques pròpies. Respecte a les obres escrites en l'estil de l'Ars nova francesa, es poden considerar dues possibilitats: que fossin compostes pels músics de la casa reial d'Aragó com a ofrena a la Mare de Déu de Montserrat, o bé que fossin escrites pels mateixos monjos, guiats i influïts pels models de la cort o d'altres de similars. Durant el segle XIV, els contactes entre Montserrat i la casa reial d'Aragó foren intensos, tant perquè els seus monarques eren devots de la Mare de Déu com perquè Montserrat s'havia convertit en el monestir més influent de tot el regne. Fins i tot és possible que alguns músics de la cort acompanyessin Joan I en les moltes visites que va fer al santuari.

Finalment, cal destacar que *O virgo splendens*, escrita en un estil més arcaic que les altres composicions del *Llibre Vermell*, és l'únic exemple de polifonia anterior a l'Ars nova que ens queda de Montserrat.

Bibliografia:

M.ª C. Gómez, *La música medieval* (Els llibres de la frontera n.º 3. Barcelona, 1983. Reimpressió).

Traducció: Montserrat Inglès.

M.ª Carmen Gómez

RENAIXEMENT I MANIERISME

Els estudis sobre la temàtica del Renaixement musical a Catalunya, es troben avui en un procés d'elaboració i encara és massa aviat per poder oferir una síntesi completa i interpretativa del fet musical a Catalunya des de la segona meitat del Quatre-cents a les primeres dècades del Set-cents.

Si bé amb la pèrdua de la seva hegemonia política Catalunya va perdre el tren de l'Europa renaixentista, cal veure també com el desajust social i la davallada cultural del Quatre-cents van fer renunciar la noblesa, el patriciat urbà i les grans famílies burgeses, al seu paper de guia i mecenatge artístic necessari pel manteniment dels nous corrents i gustos culturals. L'únic reducte social que permeté la gradual posta a punt dels nostres compositors, fou el clos eclesiàstic, donat l'aspecte funcional de l'art musical en

el servei religiós i litúrgic de les nostres catedrals, monestirs i parròquies més rellevants.

Un viatge pels centres religiosos més importants del país pot oferir una visió objectiva d'aquesta realitat: les seus de Barcelona, Tarragona, Girona, Lleida, Urgell i Vic i el monestir de Montserrat, són els centres musicals estudiats que configuren un ampli teixit del nostre mapa musical del Cinc-cents. No vull avorir el lector amb els llistats nominals dels compositors que van treballar a les nostres catedrals. És, però, interessant remarcar l'estreta relació que mantenien entre elles i l'existència d'unes vies musicals de penetració forana (Saragossa via Lleida i/o Tarragona i València via Barcelona) a més de la pròpia xarxa interna d'eixos (Urgell-Tarragona, Vic-Barcelona, etc.). Prenem com a il·lustració i exemple els mestres de la catedral de Barcelona: Guillem Molins de Podio —l'autor de l'*Ars musicorum*— era mestre de cant de la catedral l'any 1446; posteriorment, el trobem ja canonge a Girona i també a la capella de Joan II. Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de 1477 a 1498, provenia de la capella reial d'Aragó. Pere Joan Aldomar, mestre de cant al 1506, venia de Girona i al cap de dos anys entra a la capella de Ferran II. Joan Ferrer, àlies Gargallo, abans de l'any 1513, en què el trobem a Barcelona, havia estat mestre de cant a Tarragona i a Vic. Antoni Salvat, mestre de cant de 1517 a 1529, venia de la Seu d'Urgell. El burgalès Garcia Govantes fou mestre de cant de la catedral de Barcelona i d'aquí va anar a Vic. El successor de Joan Borgunyó, Andreu Vilanova, exercia ja a Vic l'any 1554...

Val a dir que la ciutat de Vic esdevindrà un nucli vital d'interrelació entre les vies apuntades. La nissaga vigatana dels "Vila" servirà d'important enllaç entre Catalunya i València en el primer terç del segle. València, a través de la cort dels Ducs de Calàbria, va mantenir l'únic centre cortesà actiu dels Països Catalans. El palau dels Ducs es convertiria en un vertader cenacle diletantista i fruit del seu mecenatge fou la publicació d'un recull de *Villancicos*, alguns en llengua catalana, a dues, tres, quatre i cinc veus, imprès a Venècia l'any 1556. Malgrat l'anonimat de la col·lecció —coneguda avui com el Cançoner del Duc de Calàbria— algunes de les seves obres poden ésser atribuïdes a Mateu Fletxa el Vell, Pere Joan Aldomar i Bertomeu Càrceres. Aquest últim degué servir de forma fixa la casa del virrei de València i es conserven diverses obres seves en el Cançoner de la Col·legiata de Gandia.

La relació i l'intercanvi musical entre València i Catalunya és un fet objectiu que cal encara estudiar a fons.

Dins l'àmbit de la música civil hom podria sintetitzar el panorama musical català en les figures dels compositors Mateu Fletxa, Pere Alberch i Joan Brudieu, i en dos gèneres especialment representatius dels tres autors: l'ensalada i el madrigal.

Tot i que Mateu Fletxa (1481-1553) no va ser el creador del gènere musical de l'ensalada, en fou el gran mestre impulsor. Les seves ensalades van ser recopilades pel seu nebot i impreses a Praga l'any 1581. La temàtica de l'ensalada gira a l'entorn del cicle de Nadal i està integrada per textos en català, castellà, llatí i d'argot, amb un caire adés dramàtic adés humorístic i satíric. Aquestes obres prenen, moltes vegades, préstecs melòdics del fons tradicional, la qual cosa els atorgava una gran frescor i vitalitat. El gènere conreat per Fletxa el Vell es va veure ampliat amb aportacions de B. Càrceres i P. Alberch. La publicació dels madrigals d'aquest últim es va dur a terme a Barcelona els anys 1560 i 1561. La majoria dels seus madrigals estan escrits per a quatre veus, si bé n'hi ha a cinc, sis i vuit veus. Malgrat l'estat incomplet de la col·lecció, he pogut reconstruir pràcticament la totalitat de l'edició de 1560. Val a dir que la publicació d'aquestes obres amb la denominació explícita de *madrigals*, és la primera que servem entre els autors espanyols del cinc-cents. (Cal insistir en aquest fet, ja que la producció castellana de mitjan el segle XVI emprava diverses denominacions —*soneto*, *canción* i *villancicos*— per designar de fet una estilística madrigalesca). L'edició dels madrigals de Mateu Fletxa data del 1568 i els del mestre de capella de la Seu d'Urgell, Joan Brudieu, va ser impresa l'any 1585 i inclou textos de Pere Serafi i Ausiàs March.

Encara que no és possible parlar de la presència coetània de les característiques dels iniciadors de la *seconda prattica*, a través del llenguatge madrigalesc de Pere Alberch i de Joan Brudieu, sobretot, sí que cal considerar la seva obra la primera expressió del manierisme musical a Catalunya. Manierisme que dins el doble llenguatge polifònic de la música civil, afecta directament aquest últim i es fa palès mitjançant efectes de cromatisme —més agosarats en els madrigals d'Alberch que en els de Brudieu—, un tractament semàntic de les relacions intervàliques, l'ús del descriptivisme rítmic, la recerca de buits harmònics —que podria trobar parió amb el tenebrisme pictòric— etc. Veiem en l'estudi comparatiu d'ambdós autors unes característiques comunes —a voltes fins i tot temàti-

ques— que situen llur llenguatge a la pàge dels procediments estilístics dels seus coetanis italians.

L'obra madrigalesca d'Alberch i Brudieu és el testimoni d'un manierisme incipient que donarà pas a l'últim manierisme de les generacions de Joan Pujol, Jaume Vidal i Marcia Albareda, els quals readoptaran el *romance* —forma que de fet rellevarà el madrigal en les primeres generacions del Set-cents— com el vehicle expressiu de la seva obra civil.

Josep M. Gregori i Cifré
(Universitat Autònoma de Barcelona)

L'ESCOLA MUSICAL MONTSERRATINA

No apunta aquesta denominació a l'existència d'un conjunt de compositors, d'una època concreta i cohesionats per uns trets estilístics comuns, sinó que es refereix més pròpiament a la presència d'una escola multiseular de formació musical al servei del culte, amb una escolania d'infants cantaires, una capella integrada per infants i monjos, amb el conreu de l'orgue i de la música instrumental i una llarga llista de mestres i de compositors.

Si el *Llibre Vermell* representa l'exponent més antic del cultiu de la música al santuari, els segles XVII i XVIII emmarquen els millors temps històrics de l'escola montserratina. El model paradigmàtic per a la polifonia religiosa catòlica restava encara materialitzat en les premisses estilístiques de l'escola palestriniana romana, que la personalitat de Tomás Luis de Victoria havia inserit en l'àmbit peninsular. Joan March (1582-1658), el "pare de la música montserratina", ocupà precisament —fins que fou cridat a Montserrat com a mestre de l'escolania— el càrrec d'organista de les Descalzas Reales de Madrid, que havia exercit poc abans Victoria. Els nombrosos deixebles de March —de Montserrat, de Catalunya i de tot Espanya— tingueren cura de fer conèixer les seves obres, de les quals, malauradament, s'ha perdut gairebé la totalitat. Actualment es conserva una *Missa de Difunts* a vuit veus (Arxiu de l'Orfeó Català), un *O vos omnes* (Arxiu de Montserrat) i alguns "villancicos".

L'estil de March és bàsicament arcaic; el seu deixeble més rellevant i possiblement la figura màxima de l'escola montserratina, Joan Cererols (1618-1680) palesa una tensió certa entre l'austeritat expressiva ancestralment lligada a la tradició litúrgica i una visible predilecció ins-

tintiva envers les innovacions modernes desenvolupades a partir de l'escola florentina, que aviat influencià la música religiosa. Cererols utilitza la polifonia unicoral o pluricoral i empra quasi sempre el baix continu per a l'acompanyament. Sovint la veu solista alterna amb un o dos cors, si bé no com a vehicle virtuosista de girs ornamentals individualistes sinó integrada en el sentit col·lectiu del conjunt polifònic. Tot i això Cererols fou certament innovador i no reculà davant de certes dureses i atreviments harmònics que devien sobtar els seus contemporanis. L'espontaneïtat de la seva frase melòdica adopta sovint un tarannà molt personal, particularment en les obres amb text no llatí, versemblantment proper a la melòdica popular del seu temps. Entre els continuadors de Cererols, hem d'esmentar la figura de Miquel López (1669-1723), nascut a Aragó, escolà i més tard monjo de Montserrat. Introduïdor de l'estil concertant per a l'acompanyament instrumental, autor d'obres teòriques i defensor de F. Valls en l'aferissada polèmica iniciada a partir de la seva Missa sobre la "Scala Aretina".

A mitjans del segle XVIII, l'escola montserratina es decanta, d'acord amb els corrents de l'època, cap a l'estil italianitzant. El seu introductor fou el P. Josep Martí (1719-1763), durant quasi nou anys mestre de capella del monestir, el qual assimilà el nou estil a Madrid, probablement al costat de Nebra i potser del mateix Scarlatti. Martí va formar deixebles tan importants com Anselm Viola (1739-1798) i Narcís Casanoves (1747-1799), ambdós de Torroella de Montgrí, que excel·liren en el gènere de la sonata per a teclat postscarlattiana.

Viola tingué com a deixeble-escolà Ferran Sors, que en perpetuà el record en les seves divulgades memòries, i ens ha llegat amb el *Concert per a fagot i orquestra* (baixó, en la seva denominació original) l'única mostra montserratina que conservem de música instrumental concertant independent, en una elegant i elemental estètica pre-clàssica.

Al darrer terç del segle XVIII, les partitures escrites sobre les nou Lamentacions dels llargs i solemnes Oficis de Tenebres de la Setmana Santa montserratina foren obres de Martí (sis), Viola (una) i Casanoves (dues). Constituïen petits oratoris o cantates, estructurades segons el típic estil concertant de l'època: solistes vocals i instrumentals, cors i acompanyament orquestral. Les de Narcís Casanoves, particularment, atenyen, sense excepció, un dramatisme expressiu íntim, serè i profund, en consonància

amb les característiques generals d'aquest segon cicle del *bel-canto* a Montserrat, que defugí exemplarment els excessos i convencionalismes teatrals a benefici d'una adient adequació a les finalitats religioses i litúrgiques a les quals serviren. Casanoves ens mostra aquí una personalitat dignament comparable a molts dels grans compositors europeus de l'època, amb un tractament punyent del text bíblic i l'atorgament d'una importància inhabitual a la intervenció solística d'alguns instruments.

La projecció exterior de l'escola, una conseqüència lògica d'una vitalitat ininterrompuda en aquests dos segles, es concretà lògicament en figures de formació montserratina que continuaren les seves activitats fora del monestir: és el cas del P. Antoni Soler (1729-1783) i del ja esmentat Ferran Sors (1778-1839). No és aquest el lloc d'estendren's en les respectives personalitats dels dos compositors, els quals, en tant que figures significatives de projecció universal, mereixrien un estudi monogràfic aprofundit, al marge dels clixés convencionals a l'ús. Esmentem, fora de la matèria específica d'aquest article, el fet que a l'entorn de Soler —deixeble de Josep Elias, organista de Sant Just i Pastor de Barcelona i un dels compositors locals més avançats del temps, format amb Joan Cabanilles— s'articula una escola catalana i peninsular de compositors per al teclat, que emplena l'espai que va del Barroc tardà al classicisme. De la mateixa manera que Ferran Sors, també compositor teatral i polifònic, restitueix per a la guitarra la consideració d'instrument culte, i estableix un precedent necessari per a l'escola de Francesc Tàrraga.

Amb la destrucció del monestir i del santuari (1811) i amb l'exclaustració (1835), l'antiga escola musical montserratina davallà progressivament a la decadència, fins a extingir-se amb la mort dels seus darrers representants. El dia 1 d'octubre del 1851 el P. Boada restablí l'escolania, encara de manera molt precària. Només uns quants anys més tard ressorgirà l'escola musical amb els nous mestres del començament de segle. Aquesta és ja una història més recent que ultrapassa l'àmbit de la present relació. Destaquem només, per concloure, com a testimoni de la permanència d'una institució, els noms no gens escassos de músics procedents de l'escolania que, avui, són protagonistes destacats de la nostra vida musical.

Agustí Montellà



Felip Pedrell i Robert Gerhard

FELIP PEDRELL I EL NACIONALISME A CATALUNYA

Parlar de nacionalisme musical al nostre país sense esmentar la personalitat de Felip Pedrell seria quelcom impossible, atesa la seva tasca iniciadora. Intentar d'aclarir el pes específic d'aquest nacionalisme, tot i partint de les idees i realitzacions de Pedrell, resulta, si més no, problemàtic. Les raons d'aquesta darrera consideració són prou evidents i depenen, per un cantó, de l'habilitat del mestre tortosí a justificar tot el seu treball d'acord amb una valoració *a posteriori*, que desembocaria en l'assoliment de l'ideari nacionalista; per altra banda, el sentit de lluita i la incomprensió generalitzada envers la seva obra (aspecte que tant entristia Robert Gerhard), són obstacles seriosos que impedeixen el judici serè i equànim de la proposta pedrelliana. La Catalunya de la seva època, enmig de les mil facècies que palesen la intermitència de seny i rauxa, no ens permet d'elaborar una axiologia aclaridora de la labor nacionalista de Felip Pedrell: sovint, hom es troba envoltat, en els documents d'aquell temps, d'una espessa i inútil boscúria d'amor i d'odi, l'ús indiscriminat dels quals anorrearà qualsevol interpretació vàlida.

És sabut que la proposta nacionalista pròpiament dita sorgeix l'any 1891, en què Pedrell publica l'opuscle *Por nuestra música...*, després d'haver escrit l'òpera *Els Pirineus*, amb text de Víctor Balaguer. L'arrelament a certs pressupòsits

de la Renaixença esdevindria, doncs, evident. Però una anàlisi més atenta d'aquest fet i de les circumstàncies que l'envolten ens menaria a un capteniment més matisat, qualificat amb una certa dosi d'escepticisme. La correspondència de Pedrell amb Barbieri (publicada a *Recerca Musicològica* IV, de pròxima aparició) és prou aclaridora perquè ens adonem del préstec ideològic —almenys inicialment— que pervé del compositor i musicòleg madrileny: la comuna preocupació per "la òpera nacional", les disquisicions sobre *Garín*, de Tomàs Bretón, i d'altres temes, compartits entre les dues figures, basteixen una xarxa estètica global de la qual parteix la idea pedrelliana. D'altra banda, allò que força Pedrell per a musicar *Els Pirineus* és no res menys que la notícia que li arriba de voler fer-ho el mateix Bretón; la qual cosa ens permet de suposar una intencionalitat concreta, que no és fruit d'una explícita estratègia *a priori*. D'acord amb aquesta hipòtesi, cal valorar la labor compositiva i musicològica de *Els Pirineus* com a ressò de la immediatesa i de l'oportunitat: una altra cosa és la consideració real del fet.

Pedrell explica en el seu opuscle (*Por nuestra música...*), la metodologia emprada en la composició de l'òpera *Els Pirineus*, basant-se en els extrems següents:

a) **El substracte del cant nacional.** La citació erròniament atribuïda al P. Eximeno ("Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema"), error vingut via Menéndez Pelayo-Barbieri, inicia el text. Per *cant nacional*, Pedrell entén no solament el material folklòric i tradicional, sinó també la música culta; el primer element suposa la base ferma i immutable (en tant que referència genèrica i polisèmica), mentre que el segon palesa l'evolució diacrònica de l'estructura anterior, en una dimensió articulada i conscient. En aquest aspecte, cal saber que Pedrell ja s'havia dedicat, en la seva joventut, a recollir melodies populars a la Ribera de l'Ebre i al Montsià, i la preocupació per les arrels de la nostra música fou una de les constants de la seva vida, manifestada en nombroses publicacions sobre aquesta matèria; pel que fa a la música culta, cal recordar que el músic tortosí es formà musicalment a l'escolania de la seu d'aquesta ciutat, on conegué la polifonia litúrgica que el cecilianisme havia fet retornar: les posteriors publicacions de les *Opera Omnia*, de T. L. de Victoria, i la *Hispaniae Schola Musica Sacra*, així com els volums del *Teatro anterior al siglo XIX*, el fan creditor al coneixement d'aquesta altra vessant. A l'òpera *Els Pirineus*, Pedrell va col·locant ací i allà mostres intencionals d'un i altre tipus.

b) **El component nacionalista de la música històrica hispànica.** Enmig de l'anàlisi històrica del fet operístic europeu, Pedrell valora la seva idoneïtat, en tant que expressió concreta de les diverses consciències nacionalistes (sense deixar de banda, però, llur coherència dramàtica i artística). En aquest context, elabora una exegesi peculiar i ditiràmica, en aplicació a la música hispànica, vers els moments que ell creu ser veritables testimonis del nacionalisme: d'ací arrenca el mite del misticisme hispànic del Renaixement, quan en realitat aquest fet, com ja assenyalava Higiní Anglès, es presenta paritàriament a Castella, Andalusia i Catalunya, si més no perquè aquest plantejament s'articula en un programa europeu; d'ací ens ve, tanmateix, la defensa a ultrança de la música hispànica del s. XVII, enfront de la de la primera meitat del s. XVIII, per entendre que aquesta darrera fou intoxicada per l'italianisme: cal tenir present que, gràcies a l'explosió de la música italiana

al nostre país, la música hispànica es renovà i es flexibilitzà, i emprengué una dinàmica evolutiva molt més viva i oberta; per altre cantó, un no pot deixar de pensar en el préstec musical que, des d'Itàlia i França, arriba a fornir el complex desenvolupament de la nostra música del s. XVII, la qual cosa es contradiu amb el suposat hermetisme de l'esmentada època. La lloança de la tradició autòctona de la segona meitat del s. XVIII i el rebuig de l'onada operística italianitzant dels primers decennis del s. XIX —testimoni essencial de la nostra assumptió del romanticisme musical— completen el judici de valor fet per Pedrell vers la música del país i la seva vivència nacionalista.

c) **El wagnerisme com a element cohesionador de la metodologia compositiva.** Felip Pedrell, que coneixia la música de Wagner des dels anys seixanta, extreu, per al seu ideal nacionalista, el concepte de la *Gesamtkunstwerk*, per tal d'atorgar a l'obra el poder aglutinador resultant de la unió entre les diverses arts; així mateix, destaca la importància del *leitmotiv* pel seu poder simbòlic, que permet la doble lectura del joc musical i al·legòric, alhora que esdevé l'articulació temàtica dels diversos plans del drama musical. Tot aquest raonament sobre la música de Wagner no obsta perquè Pedrell no corregeixi determinats trets harmònics del mestre germànic, que han d'ésser sacrificats per les evidents servituds que comporten les escalístiques modals de la música popular.

d) **L'articulació argumental.** Els temes històrics i mítics, capaços d'exaltar el patriotisme, són escollits per l'autor amb preferència als altres.

e) **La llengua.** El vehicle lingüístic propi encarna la veu nacional, que esdevé el símbol més pregon de tota la proposta. Felip Pedrell ha escollit el català per imperatiu moral, a part la seva bonesa com a llengua per a ésser musicada. (Això no obstant, quan la tardana estrena de *Els Pirineus*, el 1902, i per exigències dels cantants, hom hi afegí una traducció italiana per poder-la cantar en aquesta llengua, la qual cosa motivà la indignació de l'autor).

L'arrelament del nacionalisme musical a Catalunya (amb les anteriors aportacions de Josep Anselm Clavé i Pep Ventura) aconsegueix la plena entitat a partir de *Els Pirineus* i la seva proclama nacionalista (*Por nuestra música...*), que col·loquen la data de 1891 (any en què fou



Enric Granados

fundat l'Orfeó Català) en una dimensió gairebé mítica per a la història de la nostra música. És ben cert, tal i com he assenyalat abans, que l'impuls pedrellià, que mena a la composició de l'òpera i a la posterior redacció del manifest nacionalista, és fruit d'una circumstància concreta; també és certa la comunitat d'idees amb Barbieri, que es referia a la possibilitat d'un nacionalisme espanyol i no solament català. De tota manera, Pedrell no hauria pogut realitzar l'empresa sinó hagués posseït una preparació remota, adés compositiva, adés intel·lectual i comprenedora del fenomen a casa nostra. L'exemplaritat palesada en elaborar de primer una obra i oferir després al públic i als artistes la seva metodologia compositiva, en tant que mòdul variable de forniment nacionalista, és digna de lloança sense reserves. Pedrell inicia ací una línia oberta vers la seva producció posterior, que anirà ampliant els components de *Els Pirineus*; tanmateix, les seves idees —més que no pas la seva realització— fructifiquen immediatament en un estol de compositors, des dels del cercle de l'Orfeó, fins a Albéniz, Granados i Falla, des de Lluís Millet a Robert Gerhard (el seu darrer deixeble). La vessant musicològica, realment gegantina ateses les condicions de treball de l'època, provocà el naixement d'una consciència investigadora que desembocà en les vocacions d'uns Gregori Sunyol i Higiní Anglès, per citar només els dos exemples més qualificats. La seva música, però, no gaudí de la mateixa acceptació que la seva ideologia. És hora de revisar aquest fet, i de recomanar-ne l'audició; la sensibilitat i la cultura, ben lluny de la migradesa espiritual d'altres èpoques, han de permetre l'accés decidit a l'activitat lúdica i intel·lectual del gaudi de la seva obra. Són les nostres arrels: només la ignorància i la intransigència (un combinat fatalment massa acreditat al país) poden impedir-ho. Només la maduresa pot induir-nos a pensar. Som-hi?

Francesc Bonastre

Tres Preguntes a...

ORIOl MARTORELL

J. M.^a MESTRES QUADRENY

Oriol Martorell, músic, historiador, pedagog, incansable impulsor d'iniciatives cíviques i culturals.

R.M.C.- Com a primer director d'aquella "Antologia Històrica de la Música Catalana" que EDIGSA començà a publicar en els ja llunyans anys seixanta, quina delimitació del concepte de "música catalana" vas adoptar com a punt de partida?

O.M.- Veritablement, fora del moment històric "nacionalista", és molt difícil de definir conceptualment una música nostra autòctona. Penso que la música catalana és la música feta pels catalans, de naixement o d'adopció, pels compositors integrats a l'entorn socio-cultural de Catalunya o que es considerin catalans. Aleshores la seva música, sigui la que sigui, és música catalana. Per a entendre'ns, Brudieu, d'origen francès, és un compositor català, com ho és el P. Antoni Soler, de formació montserratina, malgrat haver exercit a l'Escorial. La temàtica i l'idioma no han d'establir cap frontera: els "villancicos" de Cererols, amb text castellà, pertanyen al patrimoni de la música catalana, com ho és també la música d'Albéniz, amb les seves connotacions andalusistes. D'una manera semblant, considerem anglès el *Montjuïc* de Britten, o francesa la *Rapsòdia espanyola* de Ravel.

R.M.C.- Consideres, que el nostre nacionalisme musical fou un moviment històricament frustrat pel fet —d'altra banda lògic— de no haver produït la gran personalitat capaç d'inserir-se en el context de la gran música universal?

O.M.- Hem de tenir en compte que el nacionalisme musical català és una manifestació tardana en relació a altres nacionalismes romàntics o postromàntics. Es desenvolupa en el pas del modernisme al noucentisme i resta condicionat pel fet que a Catalunya no hagi existit un autèntic Romanticisme. En tot cas —i admetent, per exemple, que no ens podem comparar amb Alemanya— jo no el consideraria un moviment ni estèril ni frustrat. Pedrell és el nostre gran nacionalista, el qual dota el moviment d'un fonament teòric. Personalment, crec que Nicolau és una figura important, com ho és Garreta, amb les lògiques limitacions de la seva formació autodidacta. I això sense esmentar la transcendència d'Albéniz, si el considerem com a músic català.

R.M.C.- Renaixença, modernisme i noucentisme: els nostres compositors del primer terç de segle han estat relacionats amb algun d'aquests tres corrents. Et sembla que tenen en comú, en el domini musical, unes arrels autòctones? En altres termes, podem considerar Toldrà i Mompou encara com a compositors nacionalistes?

O.M.- Bàsicament, sí. Si haguessin nascut en un altre lloc la seva música seria diferent, els seus girs melòdics uns altres, sigui quin sigui el rerafons tècnic del seu llenguatge. L'esperit de la seva música respon, evidentment, a una localització geogràfica específica i a una època concreta.

Josep M.^a Mestres Quadreny, compositor català actual.

R.M.C.- Ens plauria que ens comentessis aquest fragment d'un article de Ramón Barce, publicat l'any 1970 en el catàleg d'una exposició, muntada per les Joventuts Musicals de Barcelona, durant el VIII Festival Internacional de Música, que es desenvolupà sota el lema "Una dècada de música catalana". El text és el següent: "Sobre quins supòsits pot fer-se avui una música catalana que coadjuvi a realitzar una unitat cultural ben fundada? La meua resposta, crec, és l'única possible, la que tal volta dona la clau de les actuals nacionalitats musicals: crear una avantguarda. Les davanteres artístiques són avui el nucli més típic de les cultures, ja que s'hi concentra la quinta essència d'una llarga tradició, una alquímia que no solament inclou les més subtils creacions intel·lectuals, sinó que pressuposa el folklore tradicional, evolucionat després a través de tota una història de la música". El fragment reflecteix, òbviament, la conjuntura estètica de l'època de la seva publicació.

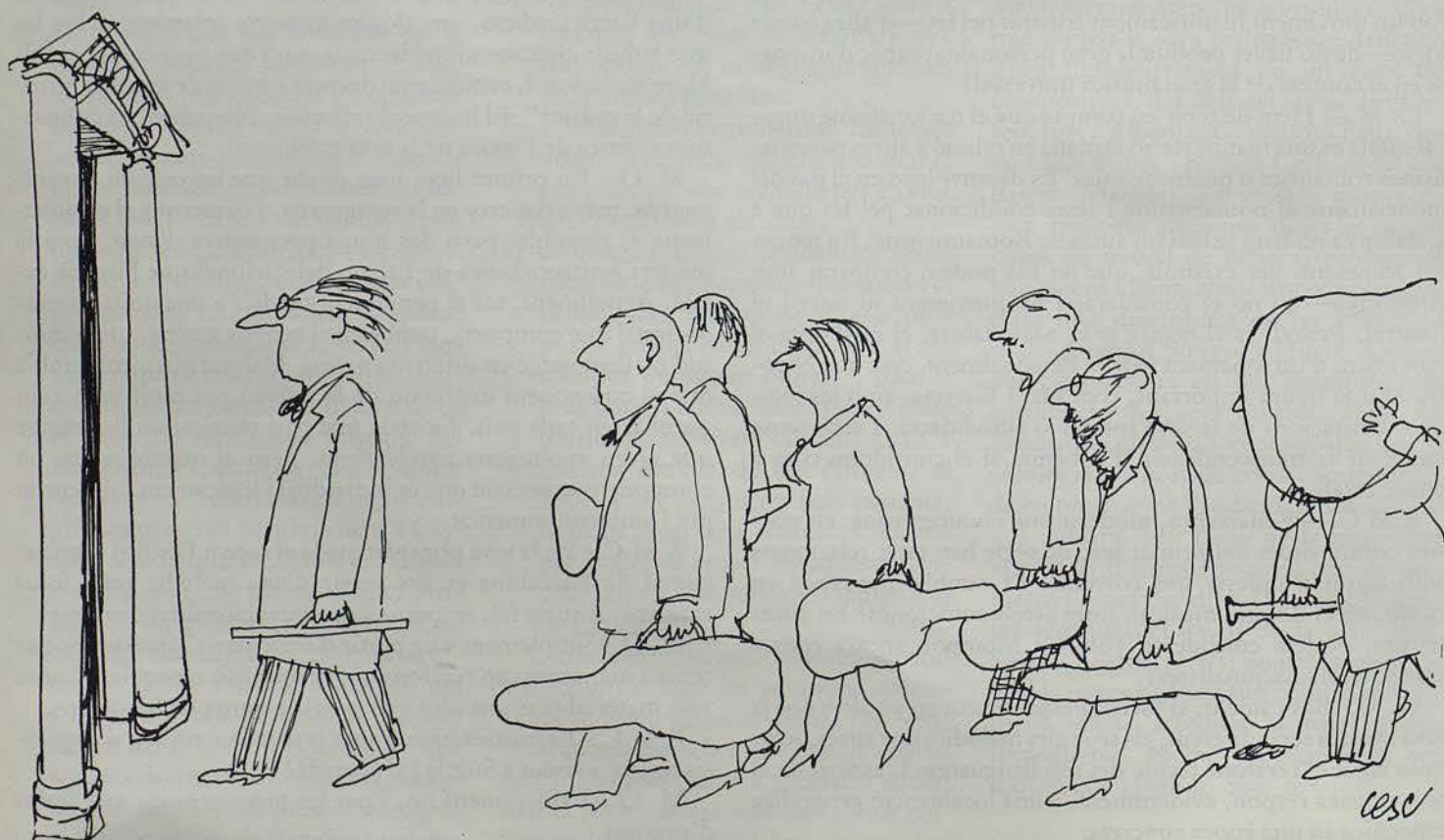
M.Q.- En primer lloc, haig de dir que no crec en l'avantguarda, més aviat crec en la reraguarda. I penso que el nacionalisme és possible, però des d'una perspectiva d'avui, no a la manera postromàntica de Falla o del nacionalisme històric català. Actualment, tot el pensament tendeix a una unitat supranacional que comporta, també en el terreny estètic, una similitud de llenguatge en diferents països. Malgrat això, em sembla que el component expressiu de la música pot tenir un accent peculiar en cada país. Existeix una part tècnica, un llenguatge que arreu evoluciona parel·lament, però al mateix temps un component expressiu que és individual i lògicament influenciat per l'ambient immediat.

R.M.C.- En la teua obra estrenada al recent Festival Internacional de Barcelona et vas servir d'una melodia tradicional catalana. Aquest fet, responia a una intencionalitat concreta?

M.Q.- Simplement vaig partir d'un material preexistent que tenia a mà, sense cap rerafons ni cap propòsit específic. Només vaig materialitzar una idea que ja duia a dintre de feia temps.

R.M.C.- Escriuries bàsicament la mateixa música si haguessis nascut i viscut a Suècia i al Canadà?

M.Q.- Evidentment no, i per les pròpies raons que acabo d'exposar.



MÓN SONOR



Spleen, una important estrena al Teatre Condal

SPLEEN: ESTRENA AL FESTIVAL

En el marc del Festival Internacional de Música de Barcelona d'enguany s'ha fet una estrena important, la de l'òpera de Benguerel titulada *Spleen*. És un esforç excepcional que supera els escassos precedents immediats, com els de *Mestres* i *Balada*. Estem en presència d'una autèntica òpera d'avui dia que afronta amb decisió tots els greus problemes que fa ja més de mig segle arrossega el gènere. Per ésser més justos, caldria potser dir que són qüestions que es mantenen encara, sense una solució autèntica, des que l'òpera existeix. És sobretot el problema —pecat original del gènere— essencial de la coexistència i superposició d'una música i un text. Coexistència que reclama la presència de recitatius enutjosos, de l'alada fórmula mozartiana o la ficció suprema del *bel canto*. L'escola dels dotze sons resultà, per naturalesa, una fórmula ideal a aquest respecte a causa de la impregnació íntima entre línies i masses harmòniques. Benguerel se n'ha servit amb profit, i per això li ha calgut retrocedir a una tècnica sensiblement dogmàtica en aquell sentit, la qual havia superat en els darrers anys en profit de procediments més lliures. Partint d'aquesta premissa, l'obra de Benguerel resulta tan coherent i compacta com també lleugerament depassada per concepcions actuals. Podríem dir de *Spleen*, doncs, que és una obra netament clàssica perquè parla amb el llenguatge de Schönberg o Berg, la producció dels quals mostra ja més de mig segle d'antiguitat.

Ens consta que la preparació de les representacions fou lenta i acurada, i per això la versió que dirigí Guinjoan al capdavant del Diabolus, fortament augmentat, va mostrar la plenitud de la partitura, important, treballada i amb excel·lent orquestració. Anècdotes de l'equilibri sonor de la representació no tenen ara cap transcendència. Sí que en té, en canvi, el comentari que reclama l'actuació dels cantants. A aquests, se'ls plantejava una

tasca dura, gairebé heroica, que van assumir amb dedicació total i esforçada. Quatre protagonistes sempre a l'escenari durant setanta minuts foren resolts satisfactòriament per Josep Ruiz, Rosa Maria Ysàs i Enric Serra, ja experimentats en els gèneres convencionals al Liceu i que demostraven haver treballat a fons els seus respectius papers. No hem esmentat encara Enriqueta Tarrés, perquè és just que es digui la suprema qualitat que té i que va mostrar visiblement. No volem que s'interpreti com una menysvaloració dels altres protagonistes, però només aquesta darrera va mostrar que s'identificava agudament amb el clima atonal de l'obra, amb els salts constants de setena, amb els aparents recitatius característics dodecafònics. Diem aparents, perquè ella sola va demostrar que son música real, de línia meditada, flexible, davant la qual cal sentir-se també amb comoditat i un refinat sentit artístic. Llàstima, només, que la partitura de Benguerel no s'endinsi més en el tractament concertant o arioso-liederístic de les veus i en construccions que permetin la seva superposició.

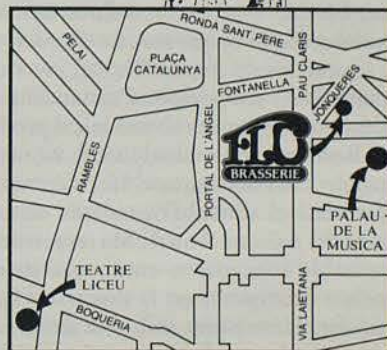
No ens hi atribuïm especial perícia, però no vam sortir prou satisfets del llibret de Permanyer, que no va deixar de recordar-nos vagament el *Rake's Progress* stravinskià en un to menor, de massa moralitat fàcil i evident estatisme dramàtic. L'escena de Josep M.^a Espada en va treure el màxim partit perquè gaudia també d'una escenografia fortament reeixida de Tharrats, que en els seus projectes anava evidentment més lluny quant a la plasmar de les al·lucinacions del protagonista. Un èxit destacat fou el dels números de ballet que omplen una bona part de l'obra. Guillermina Coll va fer una coreografia rotundament actual, plena d'intuïcions, que es beneficiava de les millors parts de la partitura; és clar, on aquesta restava alliberada de la fèrula del text i de l'al·ludit dogmatisme serial.

¡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.



Jonqueres, 10 - BARCELONA
Reservas Tel. **317 80 37**
Abierto todos los días, domingos
y festivos inclusive.



Margaret Marshall i Ileana Cotrubas a *Les Noces de Figaro*

LES NOCES DE FIGARO INAUGUREN EL LICEU

Representació inaugural de la temporada d'enguany sense una especial història memorable, bé que susceptible d'altres lectures i reflexions. Com la que sorgeix d'aquest mateix fet que resulti impossible, ací i arreu, de mantenir unes temporades d'una qualitat tan estel·lar com delirant amb una literal prodigalitat. Resulta impossible de viure en un autoengany, tot creient que el Liceu només pot existir com el teatre d'òpera més selecte i exigent del món en el qual cada representació nova ha de convertir-se en un nou element preciós a incorporar en la nostra col·lecció particular. Hem parlat amb gent de fora que es fan creus davant de les nostres temporades darreres, que a casa seva —i parlem de grans capitals com Roma o Nova York— tampoc no poden aguantar el ritme fastuós que ens semblava haver assolit per sempre. Sense complexos ni moral de derrota, ens caldrà tornar a acostumar-nos a una realitat tan honesta com plausible, perquè al cap i a la fi allò de què es tracta és muntar un fet cultural amb tota l'exigència possible, equilibrat, sense migradesa i també sense utopies.

No s'ha ensorrat el Liceu ara amb aquestes *Noces*, que no han fet història de la classe que un cert públic fortament afeccionat hauria volgut; però també és cert que hem assistit a

una representació tan digna i "normal" com les que trobarem en la vida artística diària d'aquelles grans capitals. I això sol és ja molt; en cert sentit, ja ho és tot.

Ha estat una coincidència de diversos cantants, totalment oposada a les fórmules de l'equip d'una o altra òpera estrangera que darrerament solien visitar-nos i, per tant, se n'ha ressentit més aviat el fet de la uniformitat de la producció. Hem escoltat una Susanna, d'Ileana Cotrubas, de nivell gairebé extraordinari, i el Comte d'Almaviva, de J. Ph. Lafont, de la millor mena. La Comtessa de Margaret Marshall, indubtablement important, restava en canvi lluny del tipus de personatge aristocràtic i vienès a què estàvem acostumats, com el discret Fígaro, de Martin Egel o els Cherubino, Marcellina i Basilio, també de diversa procedència estilística però d'una "normalitat" teatral absoluta. No serem xovinistes si destaquem la delicada Barbarina, de M.^a Antònia Martín Regueiro, idònia per a aquest paper. Res de nou a l'escena digne de recordar i una direcció de Maximiano Valdés no gens dolenta, però igualment lluny de l'estereotip mozartian, a un ritme exacte, amb el deix just de galanteria i comèdia ingènua. Representació, per tant, sense especial història, però un digne capítol més de la història del Liceu.

DOS MOVIMENTS SIMFÒNICS DE MANUEL VALLS

El curs de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, encetat sota la direcció de Ros-Marbà, ha volgut retre al seu inici un homenatge a la memòria de Manuel Valls. L'amic incomparable de sempre al qual hem vist, al llarg del darrer estiu, com se li anava desafinant imparablement la seva maquinària vital, ha retornat sense fer-se esperar amb aquests dos artefactes sonors a la manera de Paco Todó, per fer-nos avinent que ningú com l'artista veritable, i especialment el compositor, sobreviu. No és això un tòpic propi de memorial sinó la sola constatació que aquesta és precisament l'essència bàsica de la música, eternament creada pels autèntics compositors per a seguir prenent nova encarnació perenne en cada audició. Les màquines de Manuel Valls roman- dran sense desafinar-se mai, tot ajustant-se encara amb la vitalitat cobejable de l'obra d'art reeixida.

Josep Casanovas

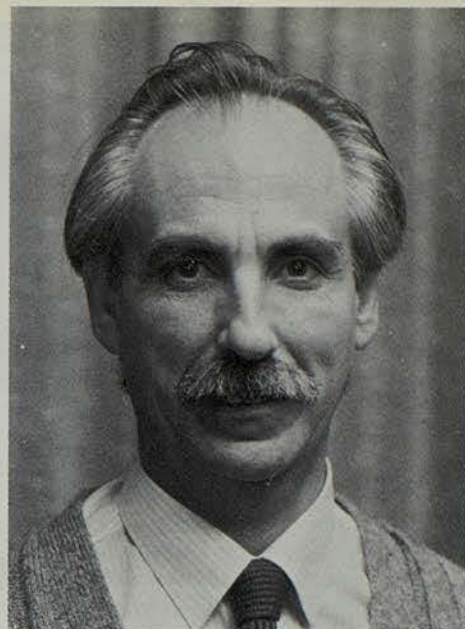
MÚSICA CONTEMPORÀNIA CATALANA AL FESTIVAL

Una voluntat molt especial d'atorgar la necessària atenció a la música dels nostres autors va ésser un dels punts subratllats en la presentació a la premsa del programa de l'edició d'enguany del Festival per part de la regidora de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, senyora M.^a Aurèlia Campmany, i el cap del Servei Municipal de Música, senyor Joan Arnau, prenent així una opció en la qual cal aprofundir i obrint una perspectiva de futur, la qual es tradueix principalment en tres esdeveniments: el concert de L'itinéraire, la petita marató oferta pel Grup Instrumental Phonos i l'estrena absoluta de l'òpera de Xavier Benguerel, *Spleen*. Abans, però, de referir-nos-hi breument, no volem oblidar l'estrena de l'obra *Fantasia Trio*, de Salvador Pueyo, a la qual no poguérem assistir, que va néixer com a fruit d'un dels dos encàrrecs realitzats pel Festival, i que va ésser estrenada en el si del magnífic recital ofert pel Trio de París, una agrupació ben coneguda per la seva bella qualitat expressiva. D'aquesta obra, hom va destacar-ne la sensibilitat del discurs.

El primer d'aquests concerts va congrega un nombre molt migrat de melòmans, però ja podem avançar que la constatació d'una platea pràcticament buida no ha estat privativa tan sols dels concerts més innovadors, i en aquest respecte podríem referir-nos també al recital de *Lieder* d'Anne Sophie von Otter, al mateix concert del Trio de París, i a d'altres. El prestigiós conjunt francès L'itinéraire ens va impressionar molt favorablement, a la qual cosa va contribuir en gran mesura el seu excepcional director, Ives Prin, sensible i precís, a qui podem veure properament en dirigir l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Del programa, que incloïa també sengles obres de R. Tessier, R. Koering, Varèse, Debussy i P. Boulez, volem centrar-nos principalment en l'obra de J. M. Mestres Quadreny —obra d'encàrrec del Festival, junt a la de Pueyo, ja esmentada— i també referir-nos a *Dibujos*, de Luis de Pablo, obra d'una bella coloració tímbrica, calidoscòpica, encara que no plenament encertada en relació amb la seva durada; a manera de *perpetuum mobile* de qualitats volubles, tot configurant una obra prou hàbil. Les *Sonades de la calor del foc*, escrita per Mestres Quadreny per a un septet d'un variat color instrumental, comprèn tres moviments. El primer integra diversos elements minimalistes. El segon, atenent al mateix nom de l'obra i a les proporcions relatives, es constitueix en autèntic centre de tota la composició i introdueix —no sabem si en sintonia amb la dita "postmodernitat" i sense defugir

un cert plantejament proper al *collage*— unes connotacions irònicament neo-nacionalistes, amb el tractament seccionat d'una coneguda cançó popular catalana, anunciada monòdicament pel trompa solista, que fa pas alternativament a seccions de "tutti". Palesa certes afinitats expressionistes i constitueix una mena de mixtura de rondó i *Lied* desenvolupat. L'obra conclou amb un tercer temps de discurs musical de desplegament difícil i lent, que ens endinsa en un altre univers, amb elements *ostinatos* que condueixen ocasionalment a textures més propenses a la saturació acústica del soroll indiferenciat i a dinàmiques contraposades mitjançant talls sobtats. Finalitza amb un *crescendo* acumulatiu, una addició lleugerament puntillista que culmina en la massa sonora global. Obra de la qual ens pogueren interessar més alguns dels efectes d'escriptura que no pas les raons de la seva constitució discursiva i formal, en una línia estètica que esdevindria —principalment al segon temps— en alguna mesura ambigua.

La petita marató del Grup Instrumental Phonos va comptar amb un considerable —en termes relatius— ressò per part del públic, la qual cosa va atorgar, a la presència de la música electrònica en el Palau, el relleu que mereix tota l'activitat de recerca artística, i oferí, amb la col·laboració de Xavier Joaquín i sota la direcció de Gabriel Brncić, un amplíssim ventall d'aportacions personals. Aquest mateix fet dificulta una discussió particularitzada de les creacions de Claudio Zulián, Alexandre Martínez, Lluís Callejo, Mercè Capdevila, Jordi Russinyol, Jep Nuix, Oriol Graus, J. M. Berenguer, Eduardo Polonio, Artur Palaudàries, Andrés Lewin-Richter i el propi Brncić. Referint-nos només breument a les diferents tendències que incorporen els mitjans electroacústics —i encara recordem la seva anterior tribuna en la I Mostra de Música Catalana Contemporània que organitzà l'Associació Catalana de Compositors només fa un any— voldríem citar les paraules de Rudolph Reti qui, com en tantes altres qüestions, posa el dit a la nafra de tota una sèrie de problemes que no han perdut actualitat quan apunta: "...la qüestió de com ha d'integrar-se aquesta música i tot el que ella implica dins del corrent de l'evolució musical. Però, ací, el perill de submergir-se en el buit és especialment agut. L'amplitud, la major il·limitació del camp musical, requerirà imperiosament la necessitat de posar ordre en la diversitat. En la immensitat del seu futur territori, els músics hauran d'escollir veritablement entre la dissolució o el caos o l'organització de l'infinit".



Gabriel Brncić

nit". Encara que és, aquest, sense dubte, el valor que —pensem— aporten a la nostra realitat musical, com ho fan igualment totes aquelles activitats compositives realment creatives, ben diferents quant a l'estètica, el llenguatge i els objectius.

En un altre lloc, es parla de l'estrena de *Spleen*. Per la nostra part, només volem assenyalar la importància que representa el fet que un compositor nostre pugui veure representada una òpera pròpia. Aquesta importància és massa menystinguda en les nostres programacions habituals. Cal encoratjar iniciatives semblants a la de l'Òpera de Cambra de Catalunya, perquè puguin veure la llum obres com les de X. Montsalvatge, Maria Teresa Pelegrí, Joaquim Homs, Mestres Quadreny i, particularment, per la seva dedicació al gènere, Josep Soler.

Finalitzarem aquestes línies enllaçant amb allò que reflectíem al començament, tot confiant que l'Ajuntament no renunciï al seu compromís expressat per la creació dels compositors catalans, i desmenteixi així alguns rumors que ens han arribat, en el sentit de reconsiderar la conveniència d'incloure a la programació els concerts dedicats monogràficament a aquestes manifestacions. Nosaltres mai no hem considerat que sigui aquesta la via més oportuna, fora d'alguns marcs idonis (la Mostra de L'A.C.C., les Jornades Internacionals de Música Contemporània, etc.); però la seva desaparició pot suposar la pràctica desaparició d'uns determinats espais, raó per la qual ens veiem obligats a reivindicar-los. Encara que, personalment, creiem que aquest no és el millor camí —ho reiterem— per assolir una autèntica normalització d'aquesta part tan important de la nostra cultura, com és la creació musical coetània.

Benet Casablanca

A L'ENTORN DE LES INTERVENCIONS DE DUES ORQUESTRES

Com ha estat àmpliament recollit a la premsa diària, l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona inicia una nova etapa, comandada un cop més pel mestre Antoni Ros-Marbà; nova etapa que tots els melòmans del nostre país contemplen esperançats. Per aquesta raó, pot ser aquest un bon moment per a debatre la tan anunciada renovació que la citada formació ha sofert darrerament, així com el programa de la seva projecció més ambiciosa, que l'ha de dur vers una línia de progressiva millora i de futur, en la qual cosa tots confiem. I potser resulti adient, a tal fi, girar el nostre esguard enrera per considerar les dues actuacions que l'Orquestra desenvolupà en el passat Festival barceloní.

En el primer d'aquests concerts, el director titular ens proposava un bell programa integrat per sengles obres de Beethoven, Schönberg i R. Strauss, que comptà amb la col·laboració solista de Josep Colom, i en el qual el mestre Ros-Marbà dirigí una formació en la qual vam poder distingir alguns rostres nous. Centrant-nos en la primera obra del programa —el *Concert núm. 4*, per a piano i orquestra—, obra que manifesta un franc caràcter "vienès" (que podríem arrelar en l'anomenat "sospir" de Mannheim, per a ésser més exactes), la versió que ens oferiren el solista i l'orquestra fou excessivament acerada, sense ser sempre prou dútil i fidel a la flexibilitat exigida pel fraseig. I constitueix, aquest, un petit retret al músic —excepcional per tants conceptes— que és Josep Colom, en una dimensió relativa, estrictament a una determinada concepció estilística i sonora. Des d'una perspectiva orquestral, varem gaudir d'alguna bella intervenció de la fusta —de vegades ofegada per la corda— al costat d'alguns moments que palesaren una manca notable de transparència en la textura, en una interpretació global sempre ben coordinada i que va assolir un progressiu clima emotiu, després d'un principi més neutre. Molt acceptable, encara que desigual, fou la versió de les *Cinques peces*, op. 16, de Schönberg, una partitura de gran dificultat, que planteja indubtables exigències de concertació i equilibri de plans sonors (pensem, per exemple, en la tercera peça: *Colors*), i que tingué alguns moments notables. La *Mort i Transfiguració*, de Strauss, alhora que palesà l'innegable domini que té Ros-Marbà d'aquesta partitura, una de les més belles de l'autor, posà de manifest la feblesa endèmica de la corda, la manca de claredat —un cop més— i d'afinació, problemes en la unificació dels arcs, contínues estridències en el metall —mal empastat i, alhora, sord—, desigualtats en la fusta, aspectes tots ells que hauran d'ésser resolts en un futur

immediat si es vol assolir l'autèntica normalització de les prestacions de la nostra primera orquestra, encara que la gran qualitat i la força resolutive de la instrumentació de Strauss varen conduir la interpretació des d'un serè clima poètic inicial fins a una considerable expansió expressiva.

El segon concert era especialment esperat, tant pel que fa a la presentació de la violinista Anne Sophie Mutter, com per la presència en el podi de Sergiu Comissiona, ben conegut per la seva relació especial amb l'Orquestra. El programa també era molt interessant, en incloure l'obertura *Rienzi*, de Wagner, el *Concert per a violí*, op. 61, de Beethoven i, molt en particular, la transcripció orquestral que realitzà Schönberg del *Quartet amb piano*, en sol menor, op. 25, de Brahms. Però hem d'avançar, ja, que si en algun moment la corda ens va semblar més efusiva en aquesta ocasió, i que palesà una elevada compenetració entre Comissiona i l'Orquestra, davant d'un Palau que presentava un dels seus millors aspectes quant a públic, hem de dir que l'orquestra ens va semblar globalment més equilibrada en les mans de Ros-Marbà. Efectivament, ja a *Rienzi*, varem observar una certa crispació

del gest —per altra banda, poc pulcre i matissat— del director, que va saber assolir en ocasions una notable tensió expressiva —no exempta, això sí, d'un cert efectisme—, alhora que restava major la confusió de plans orquestrals. Cal lamentar novament les desagradables intervencions del metall, poc afinat i amb una escassa homogeneïtat tímbrica. I no diem això pels isolats atacs de notes fallits, excessius, certament. De fet, la manca d'un suficient empastament es pot fer extensiva a totes les famílies i a les seves relacions, per així poder superar la sensació —que sovint es produeix— de la fragil conjunció global de la formació orquestral. Aquells desequilibris que abans esmentàvem foren especialment perceptibles en l'obra de Beethoven —recordem els freqüents excessos dels baixos, accents irregulars al final de les frases, etc.—, amb una concepció interpretativa global estilísticament impròpia —oscil·lacions exagerades dels *tempi*, el mateix fraseig (per ex., l'errònia accentuació del tema principal del rondó final, amb una notòria negligència respecte als vertaders ictus del compàs), manca d'una major lleugeresa, opacitat de la fusta i del material temàtic a ella associat, etc.—, a la



Sergiu Comissiona amb Anne Sophie Mutter

qual contribuï en una gran mesura la desafortunada intervenció d'una intèrpret excepcional com és Anne Shophie Mutter —però que sembla no haver assolit encara la maduresa artística—, amb la seva desconsideració vers l'adscripció estilística de l'obra beethoveniana i amb un ús amanerat dels contrastos dinàmics, en algun dels quals produí, certament, unes bellíssimes sonoritats que traduïen la seva categoria. A través del prisma de la instrumentació "explicativa" de Schönberg (que feia constatar novament l'admiració i estreta relació d'aquest envers Brahms, i que ens va fer pensar quant a la direcció del treball —no pas pels resultats— en la lectura que realitzà Webern del *Ricercare* bachià), l'Orquestra i el director ens oferiren la seva versió del quartet de Brahms, de la qual no comprovem massa bé la lògica del seu desenvolupament formal, en passar l'orquestra alternativament d'una sonoritat opaca i confusa a moments d'una extrema brillantor, de vegades gairebé marcial. La instrumentació schönberguiana d'aquesta *Cinquena simfonia*, de Brahms —per dir-ho amb paraules del propi Schönberg—, palesa la suprema professionalitat d'aquest gran músic, encara que en algun instant no ens varen convèncer plenament certs excessos de doblatges i alguns problemes d'equilibri de la densitat de la instrumentació, referits a un text que, si bé permet momentàniament una certa expansió, manté un caràcter marcadament cambrístic en una part considerable del discurs. Novament, volem cridar l'atenció sobre la brusquedat del fraseig, la precipitació pulsacional i l'absència total de *tenuto* en el tercer moviment, i també volem destacar la versió del segon moviment —música meravellosa, bellíssima instrumentació—, potser el punt més alt de tota la interpretació, encara que menys en el "Trio". Pel que fa al treball de Schönberg, cal subratllar encara l'explosió tímbrica del "Presto" final, de gran virtuosisme en l'escriptura orquestral, i que, en la seva vena obertament zingara, semblava acostar-se a l'univers de les *Dances esclaves* de l'apreciat Dvorák, en un dels moviments més efervescents de Brahms.

Aquests dos concerts ens han refermat en la nostra opinió que podríem expressar com la "necessitat dels clàssics", pel que respecta a l'única via possible —i parlem, ara, centrant-nos específicament en el terreny artístic, ja que, com tothom sap, són diversos els factors (d'ordre administratiu, polítics, etc.) que han de considerar-se quan ens referim al funcionament d'una institució tan complexa com és una orquestra simfònica— per assolir aquell progressiu aprofundiment del nivell de la nostra orquestra que abans esmentàvem, i que li permetria de situar-se en el rànking mitjà d'Europa, raó per la qual hem d'atorgar-li un necessari marge de confiança, perquè creiem observar, per part de totes les persones i estaments oficials responsables, la voluntat d'aconseguir-ho: i això és un fet que considerem molt positiu.

Finalment, també volem referir-nos a l'apoteòsica vinguda de Leonard Bernstein i l'Orquestra Filharmònica de Viena a la ciutat comtal, en el concert que constituïa alhora la cloenda de l'edició del Festival d'enguany.



Per a nosaltres, el fet més important —a diferència de l'actitud generalitzada dels diversos mitjans de comunicació— residia, en primer lloc, en la possibilitat d'escoltar aquesta formació, que tancava a Barcelona una gira que l'havia dut anteriorment a Hamburg, el Berlín occidental i l'oriental, Düsseldorf, Hannover i Madrid, atès que la nostra ciutat resta encara sense ser integrada amb tota normalitat en les *tournées* europees d'algunes formacions mundials de primer ordre; i en segon terme, en el fet de prendre un contacte directe amb la figura del director i compositor nord-americà. Un cop dit això, hem d'expressar la nostra decepció en relació a l'estada de l'orquestra vienesa a Barcelona, i ja podem avançar que va resultar molt més convincent l'actuació del dia anterior, a Madrid (que hom va poder seguir en directe i, més tard, en diferit, per RNE 2), en la qual comptà amb l'excel·lent intervenció solista del pianista Krystian Zimmerman. I aquest desencís fou degut, fonamentalment, a la concepció interpretativa que palesà el director: ja que el programa, si bé no era potser el més adient, després del canvi sofert a darrera hora, conservava prou pes específic.

Vàrem observar com el director esperonava els vienesos —no sense una certa complaent i entremaliada complicitat per part d'aquests—, als quals exigia "contra natura" un so que òbviament no era el d'ells, i sempre a la recerca d'una extrema brillantor sonora —ningú no hauria pogut, per exemple, referir-se en aquesta ocasió a la dita "opacitat" de la instrumentació schumaniana (sic), que ara ens arribava passada pel sedàs nord-americà— que cobria gairebé sempre l'excelsa qualitat de la —segurament— millor corda del món,

atenent a la seva homogeneïtat, a la perfecta afinació, la dolcesa i finor en el fraseig, de manera particular. Vàrem veure un Bernstein massa complagut a potenciar encara més la seva imatge de *showman* (i que consti que coexisteix, amb aquest, el Bernstein divulgador que nosaltres tan bé apreciem), capaç d'endinsar un públic heterogeni en l'audició atenta de músiques diverses, la qual cosa ja voldríem veure consolidada en el nostre país —en un programa d'àmplia audiència estatal podem escoltar afirmacions com la següent: "*Si Schubert hubiera nacido en nuestra época se hubiera llamado Elton John* (sic)"—, fins i tot si girem el nostre esguard vers els nostres centres d'ensenyament. (Podem comprovar l'interès d'algunes de les seves observacions en el recull publicat sota el títol de *The Joy of Music*.) Així mateix, considerem que el foc d'encenalls —agradable, certament— que representa la seva realització intitolada *Divertimento* no constitueix la millor carta de presentació per apropar-nos al Bernstein compositor, de qui convé recordar, molt concretament, la sèrie de les seves simfonies, encara que en aquesta obra palesés un notable i lògic —en un director de la seva categoria— domini de l'ofici, sempre orientat a una dimensió espectacular i superficial, com ho van ésser les seves interpretacions de Haydn i Schumann. I tampoc no volem desconèixer aquesta vessant interpretativa de Bernstein, que ha assolit en ocasions resultats molt notables (vegeu, per exemple, la seva impressionant gravació de la *Sinfonia Faust*, de Liszt, amb l'Orquestra Simfònica de Boston). Juntament amb la definició d'un so desnaturalitzat que ja hem apuntat més amunt, van ésser perceptibles notoris desajustaments en la *Sinfonia concer-*

tant, en si bemoll, Hob. 1/105 haydniana (vegeu, per exemple, la conclusió de la *cadenza* i la posterior represa del *tutti* en el primer moviment) i en la pròpia obra de Bernstein, de fàcils polirítmies. Vàrem rebre un Haydn espès, massa gruixut, d'on era en bona part absent aquella elegància que ha de caracteritzar sempre la interpretació d'una partitura com aquesta, a la qual cosa no va contribuir tampoc la discreta conjunció dels quatre solistes —oboè, fagot, violí i violoncel, globalment excel·lents, per altra banda— entre ells i amb la resta de la massa instrumental.

La versió de l'obra schumanniana, l'enèrgica però també deliciosa *Primera Simfonia*, op. 38, "*Primavera*", d'instrumentació extrovertida però, al mateix temps, delicada, va suportar una quantitat forassenyada d'accents, de gratuïtes extrapolacions colorístiques; això permeté que, només ocasionalment, les bravates directorials deixessin assaborir l'extraordinari fraseig dels vienesos. Recordarem, per exemple, en aquest sentit, algunes frases del "*Larghetto*" (particularment, la represa del primer tema, a càrrec dels violoncels —cp. 41 i següents—), la introducció del primer tema, en anacrusi del darrer moviment (cps. 6, 7 i següents) i altres instants memorables d'un concert, en el qual varen succeir, musicalment, poques coses, tret de la constatació de trobar-nos davant d'un conjunt de primeres figures. Perduda l'oportunitat d'assistir a una veritable lliçó sobre com comunicar i fer vibrar el text musical amb aquella autenticitat i gravetat essencial que sembla privativa d'unes poques batutes centreuropees, tot transmetent el llegat de determinades tradicions interpretatives, hauré d'esperar fins a una propera avinentesa, que, ho confiïm, tindrà lloc amb la necessària continuïtat.

Benet Casablanca



La Flauta Màgica, en el muntatge del Lliure

"La Flauta Màgica" i "Donna Giovanni"

ÒPERA I TEATRE: DUES PROPOSTES PER A LA REFLEXIÓ

Juntament amb la pervivència del "divo", la idoneïtat dels muntatges és, em sembla, un dels motius de l'interès que l'òpera continua desvetllant.

Voldria parlar, però, d'un altre tipus d'experiències que utilitzen les òperes tot desvinculant-les del seu context, del seu marc, del seu ritual social i valorant-les com accions dramàtiques. En aquest cas, la música es considera part integrant de l'acció, i els aspectes escènics predominen sobre els musicals. En fóra un exemple modelic la *Carmen*, de Peter Brook, i més recentment n'han conviscut dos en els nostres escenaris: *La flauta màgica*, que s'està representant amb gran èxit al Teatre Lliure, i *Donna Giovanni*, que ha estat una setmana al Teatre Romea. Voldria comparar aquests dos espectacles. Hi veig uns trets en comú:

- 1) Reducció de text i partitura a l'essencial, per tal d'assolir una intensitat i una claredat dramàtiques que apropiïn l'argument al públic.
- 2) Reducció al mínim de la part musical: un petit conjunt (*La flauta màgica*) o el piano tot sol (*Donna Giovanni*).
- 3) Valoració del llibret fins el punt de recórrer a l'alternança de música i diàleg teatral (en lloc de recitatiu).
- 4) Utilització d'actors que canten en lloc de cantants professionals. Això comporta la desaparició de les veus clàssiques de soprano, contralt, tenor i baix, i obliga a modificacions de tonalitat per ajustar-se a uns altres criteris interpretatius, que serien els del teatre parlat. I cal dir que és aquí on hi ha el risc més gran, ja que les

partitures poden contenir uns paranys difícilment superables per al qui no té la tècnica del cantant (malgrat la reducció del text, que de vegades ve imposada no tant per raons d'eficàcia escènica com per aquesta impossibilitat tècnica).

- 5) Tria d'unes òperes que, per la seva intriga (*La flauta màgica*) o pels seus caràcters (*Donna Giovanni*), permeten aquesta adaptació. (En el cas de la *Carmen*, és també evident la intensitat del conflicte i la força del caràcter protagonista). Vull dir que, dins les òperes en qüestió, hom hi suposa uns conflictes que, amb aquest nou tractament, cobren una nova "actualitat" per a l'espectador de teatre.
- 6) El director escènic té la responsabilitat màxima i passa per damunt del director musical, que assoleix un caràcter equivalent al dels altres elements humans manejats pel creador de l'espectacle.

En adoptar aquests trets comuns, hom facilita una gran llibertat i una extraordinària diversitat a les propostes escèniques. És el cas de *Donna Giovanni* i *La flauta màgica*, que passarem tot seguit a diferenciar.

Donna Giovanni, muntatge del grup mexicà Divas, A.C., sota la direcció escènica de Jesusa Rodríguez, és una proposta d'una enorme suggestió. No busca únicament d'instrumentalitzar l'òpera de Mozart i Da Ponte a fi de donar-li més viabilitat "teatral", sinó que persegueix una desmitificació, una crítica del "mite" a molts diversos nivells. Ho assoleix amb una sèrie de recursos plens d'audàcia i originalitat. En primer lloc, tots els

TALLER ARTESÀ
DE GUITARRES

JOAN ESTRUCH

us invita a visitar el taller
més antic de Catalunya.

Ample, 30
Telf. 315 44 07
08002-Barcelona

papers de l'obra estan en mans de cinc dones: Don Joan és representat sempre per una dona, i totes cinc actrius l'assumeixen alternativament. Hi ha, doncs, dos aspectes a remarcar:

- 1) El "conquistador" és vist per la "conquistada" i, per tant, ironitzat, parodiat, criticat o, en termes brechtians, "distançiat".
- 2) El "conquistador" és diversificat en les sis dones, diferents entre si i quant a la visió que cadascuna dóna del personatge. Això comporta un segon nivell de desmitificació, de destrucció del mite.

Aquesta fóra la proposta bàsica de l'espectacle. Però hi ha molt més:

El fet de ser dones no és mai oblidat. Hi ha una gestualitat, gairebé una agressivitat en la intenció de remarcar constantment la presència i la condició femenina dels intèrprets. I això comporta, també constantment, una crítica de la virilitat que alterna d'una manera abrupta amb la valoració de la feminitat en cada gest. Aquesta valoració és el punt de partida constant per saltar sense transició a la paròdia de la prepotència masculina. Així doncs, la figura del conquistador, parodiada i diversificada, i la dialèctica feminitat contra virilitat constituïrien la base teòrica de l'espectacle. I per formular-la escènicament a partir de l'òpera mozartiana no hi ha la simplificació de la tècnica operística, sinó la substitució d'aquesta tècnica per una altra que consisteix a buscar una gestualitat específicament teatral en la música de Mozart, en valorar-ne tota la força lúdica, en crear una nova musicalitat on el moviment escènic és essencial i funciona al compàs marcat per Mozart. El joc és, doncs, d'una gran intel·ligència i el procés resulta d'una coherència exemplar, sense fissures, malgrat les ruptures irò-

niques constants en la interpretació de les actrius. I és sorprenent que, en aquesta utilització tan lliure d'una òpera, no es perdi la musicalitat, sinó al contrari, i que tampoc no grinyoli res en la manera de projectar les veus, ben allunyades dels rols operístics convencionals, però plenes de raons i insospitats matisos. Així, les falles tècniques deixen de ser-ho, perquè s'integren dins la coherència implacable d'una proposta que ni busca la facilitat ni dóna facilitats innecessàries a l'espectador.

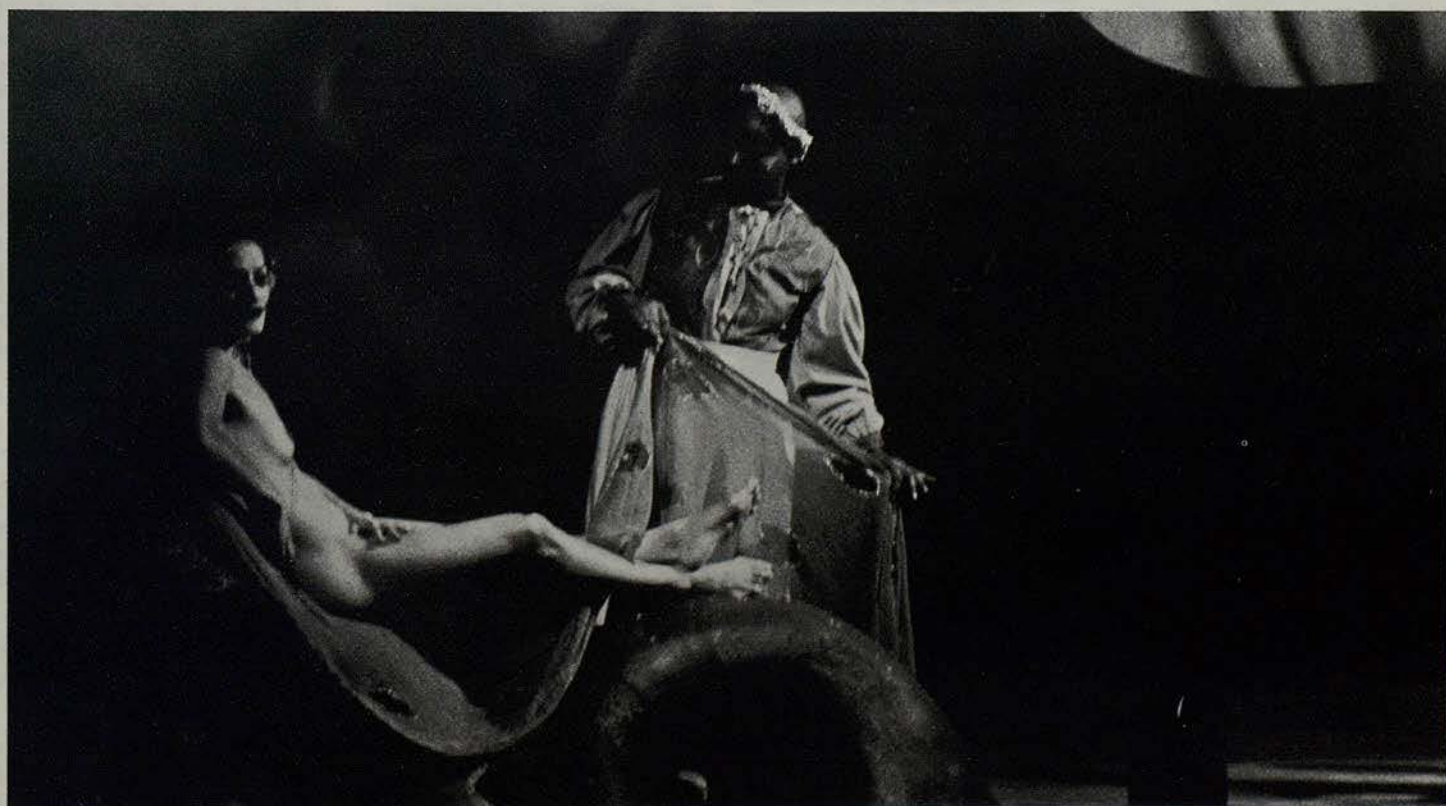
Penso que la lliçó d'aquest espectacle és, al costat de la seva estètica agressiva (també en el terreny de la plàstica), la seva original interpretació de la música mozartiana a través d'una dinàmica gestual plena d'expressivitat.

Quant a *La flauta màgica*, del Lliure, contrasten els atacs d'alguns crítics amb la favorable acollida que li atorga el públic, el qual no sembla haver seguit el consell de no acostar-se al Lliure per una temporada (donat per un crític de "La Vanguardia"). Penso que difícilment podem aïllar aquest darrer muntatge del Lliure de tota la trajectòria anterior. El Lliure ha anat pouant dins la tradició del teatre occidental per donar-nos uns espectacles caracteritzats per la honestat i el bon gust. El públic ho ha agraït i ha respost. Hi ha, doncs, un públic fidel al Lliure, i aquest públic, en un lògic i desitjable procés d'ampliació i diversificació, és el que dóna suport a *La flauta màgica*.

D'acord, doncs, amb els criteris habituals del Lliure, però obligant-se a una tasca de preparació i assaigs més llarga i difícil, hom ha arribat a aquesta *La flauta màgica*, que pretén ben clarament d'ampliar l'abast social d'una òpera clàssica sense traïr ni modificar el seu contingut ni el seu possible mis-

satge. Hom juga la carta de facilitar al públic l'accés a un producte cultural tot sotmetent-lo a una manipulació necessària i muntant-lo d'una manera que no té res a veure amb l'òpera convencional. En *La flauta màgica* hi ha una intriga i uns personatges de conte d'aventures fantàstiques (la simbologia masònica és prou esotèrica com per quedar reduïda a allò merament anecdòtic). Puigserver ha intentat d'explicar aquest conte tot confiant en la seva virtualitat escènica i ha assumit les possibles insuficiències tècniques (en el terreny vocal) per donar un producte suggerent a partir d'uns mínims. Allò que cal valorar és, doncs, l'eficàcia global, el fet de complementar la pròpia trajectòria amb un muntatge de noves ambicions. La bellesa i la teatralitat del producte són innegables. Com en la *Carmen*, de Peter Brook, l'espai escènic no és convencional. És un terreny neutre (cobert de sorra de color rogenc) i un palau al fons, reduït a l'estructura mínima. I a partir d'aquesta sobrietat, el moviment escènic, la llum i la interpretació dels actors contribueixen a fer arribar, neta i aclarida, una acció escènica que, en l'òpera, peca de confusió innecessària i que —inhàbil o no— posseeix l'originalitat i l'amable exotisme que han temptat Fabià Puigserver a fer aquest muntatge. Ni en el cas de *La flauta màgica* ni en el de *Donna Giovanni* entraré en l'anàlisi de les manipulacions de l'original ni dels elements del muntatge i la interpretació. Crec que no és aquest el lloc per fer-ho. M'he limitat a defensar aquesta ampliació de les possibilitats comunicatives de l'òpera de cara a nous públics. I cal no oblidar, finalment, un element bàsic en els dos espectacles que he comentat: la música de Mozart.

Feliu Formosa



Donna Giovanni, una interpretació original de Mozart

44

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Concert
a Sevilla (9 de
novembre de 1984)

L'any 1930 l'Orfeó Català va visitar per primera vegada la ciutat de Sevilla amb motiu de l'Exposició Ibero-Americana que aquell any s'hi celebrà. Hi donà, junt amb la Cobla de Sardanes "Barcelona", dos concerts al Teatre de l'Exposició i un de popular a la Plaça de Sant Francesc, que foren memorables.

Ara hi ha tornat amb el suport del Patronat Municipal de Música Joaquim Turina, el Ministeri de Cultura, la Junta d'Andalusia i altres Institucions.

El viatge fou amb avió i el concert tingué efecte el dia 9 de novembre, a les 10 del vespre, a la magnífica església de San Salvador, la més gran de Sevilla després de la seva imponent Catedral.

El conjunt dels cantaires, orquestra i solistes es situà a l'altar major, tenint per fons el bellíssim retaule d'estil barroc, riquíssim en imatgeria i en la decoració d'or.

L'àmplia nau del temple, amb molt bona acústica, era ocupada per nombrosos públics, predominant-hi la joventut.

Sota la direcció del mestre Salvador Mas, l'Orfeó, amb l'Orquestra Bètica Filharmònica de Sevilla, que té de director Luis Izquierdo, interpretà, a la primera part: *Glòria, en re major*, d'A. Vivaldi, amb els solistes Yazmyn Samaan i Anna Cors, sopranos, i Eulàlia Salbanyà, contralt. A la segona part, la *Missa de San Bernardo de Of-fida, en si bemoll major*, de J. Haydn, amb els solistes anteriors i Joan Cabero, tenor i Francesc Garrigosa i Iñaki Fres-sán, baixos.

Ben preparats els cantaires i l'orquestra, i atents a la batuta del director, oferiren una interpretació viva i atractiva de cada composició, en les quals destacaren les característiques respectives, descrites en el programa.

El públic seguí el concert amb interès i no escatimà els aplaudiments després de cada part, reiterats al final, dedicats a tots els intèrprets.

El retorn, també amb avió, només tingué un retard de dues hores, per avaria i situació atmosfèrica. Acompanyaren els cantaires, el President de l'Or-

feó Català, senyor Fèlix Millet, el Secretari senyor Enric Àlvarez i el vocal senyor Albert Corral.

Les visites als monuments i a les bel·leses que donen fama mundial a la històrica i tan lloada Ciutat de Sevilla seran recordades per tots els qui les visqueren.

M. P.

PELL
DE BRAU

Claudio Prieto,
Premi de Composició
"Reina Sofia"

El compositor valencià Claudio Prieto aconseguí el "Premi Reina Sofia" de composició musical, instituït per la Fundació Ferrer Salat, el qual té una dotació d'un milió de pessetes. Com és sabut, a la primera edició, aquest guardó l'havia aconseguit el català Joan Guinjoan, amb la seva obra *Trama*. L'obra de Prieto, el *Concert per a violí i orquestra número 2*, fou escollida entre cinc partitures que van ser seleccionades entre el total de les presentades i que oferien una acusada igualtat de mèrits. El jurat era presidit pel compositor polonès Krzysztof Penderecki, i en formaven part Carmelo Bernaola, Agustín León Ara, Miguel Ángel Coria i Joan Guinjoan.

Enrique X. Macías,
Premi de Composició J.O.N.D.E.

L'obra titulada *Nachtmusik III*, d'Enrique X. Macías, resultà vence-

dora del primer concurs de composició de la Joven Orquesta Nacional de España per a compositors joves. Macías és natural de Vigo i té 26 anys. El jurat era format per Tomás Marco, Enrique Franco, Cristóbal Halffter i Alfredo Carrión, com a secretari.

El Ballet Nacional de España,
actuà a Cuba

El Ballet Nacional de España, que dirigeix la barcelonina Maria de Àvila, actuà el passat mes de novembre a l'Havana, en el curs del IX Festival Internacional de Ballet, un dels esdeveniments culturals més importants que se celebren en aquella illa. Abans, havia actuat a diverses ciutats a l'interior del país. El ballet espanyol féu la presentació en una funció de gala dedicada al coreògraf George Balanchine.

Estrena de "Portrait imaginé",
de Luis de Pablo

En el decurs del recentment finalitzat "Festival de Otoño", de Madrid, tingué lloc l'estrena de l'obra de Luis de Pablo *Portrait imaginé*. El concert tingué lloc a la sala Juan de Villanueva, del Museu de El Prado. El compositor, ja recuperat de l'afecció cardíaca que havia sofert temps enrera, va assistir al concert i rebé aplaudiments entusiastes del públic, que gaudí d'una obra bellíssima, interpretada pel Grupo Koan, dirigit per Jose Ramón Encinar. Concebuda per a dotze veus, divuit instruments de percussió, orgues electrònics de vent i cinta magnetofònica, la partitura del compositor basc fou creada a Canadà, per encàrrec del Departament de Música d'Ottawa, ciutat on s'estrenà l'any 1975. La impressió que causa aquesta obra és que el compositor va voler realitzar un film detallat del país, en totes les seves dimensions, a través dels seus sons, amb una estàtica melòdica i elaborada que aconsegueix atreure i apassionar qui l'escolta.

La "Casa del Deán Payarinos",
serà la seu del Conservatori
d'Oviedo

La "Casa del Deán Payarinos", d'Oviedo, serà la seu del Conservatori d'aquella capital un cop s'hi hagin efectuat les obres de restauració, que tenen un pressupost de 245 milions de pessetes i un termini d'execució de divuit mesos. Aquestes obres són a cura de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esports del Principat d'Astúries.

I Premi de Composició
"Islas Canarias"

Sota l'organització de la Conselleria de Cultura i Esports del govern autònom de Canàries, s'ha convocat el I Premi de Composició "Islas Canarias". Aquest premi està dotat amb 750.000 pessetes, i premiarà una obra escrita per a cor mixt de quatre veus, i conjunt instrumental, amb un mínim de quatre instruments i un màxim de vint-i-dos. Cal adreçar les partitures per quintuplicat, abans del 15 de desembre, a les Direccions Territorials de Cultura de la Conselleria indicada, que són: "Las Palmas de Gran Canaria, Plaza de los Derechos Humanos s/n., Edificio de Usos Múltiples, quinta planta", i a Santa Cruz de Tenerife, carrer Méndez Núñez, 84-8e. El veredict del Jurat, que serà inapel·lable, s'atorgarà el pròxim mes de gener, en el curs de la celebració del "I Festival de Música de Canarias".

Festival de Música de Canàries

Organitzat per la Conselleria de Cultura i Esports del govern autònom de Canàries, tindrà lloc, del dia 11 al 31 de gener, el "I Festival de Música de Canarias". En total, s'hi oferiran setze concerts, alguns d'ells d'un interès considerable. S'hi aplegaran noms del prestigi de la contralt Christa Ludwig, que oferirà un recital acompanyada per Erik Werba; el violinista Henryk Szeryng, que actuarà acompanyat pel pianista Ian Brown; el Quartet de Cordes de Berlín; i solista Veneti; i l'Orquestra i cors de RTVE, dirigits pel titular Miguel Ángel Gómez Martínez. Els concerts s'oferiran al Teatre Pérez Galdós i els preus de les localitats oscil·len entre 1.800 pessetes, les més cares, i 200, les més barates.

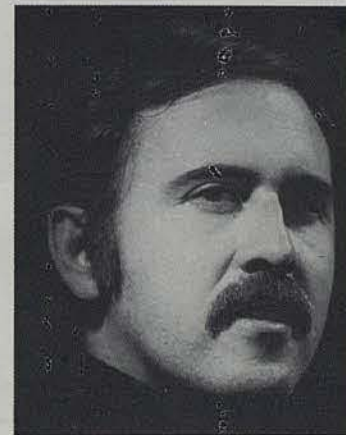
Falten classes de música
a les escoles, segons els professors
d'Educació Musical

L'Associació de Professors d'Educació Musical acaba de fer pública una nota en la qual els seus associats es queixen de la manca de classes de música en els programes d'Educació General Bàsica. Culpen el Ministeri de Cultura d'aquest fet, i assenyalen que continua sense abordar-se a fons el tema de la pedagogia musical, i que encara no s'ha inclòs aquesta matèria en el Decret de Plantilles. A això cal afegir, segons l'Associació indicada, que els programes d'educació sobre música s'incompleixen sistemàticament a EGB, davant la indiferència d'ins-

pectors i de directors d'institucions provincials, autonòmiques i ministerials.

López Cobos interpreta
Gerhard a Madrid

L'Orquestra Nacional de España, dirigida pel seu titular, Jesús López Cobos, interpreta la *Primera Simfonia*, de Robert Gerhard. Segons el director, cal rescatar de la ignorància l'obra de Gerhard, perquè per la seva claredat de llenguatge i per la seva expressivitat és una de les figures més importants de la generació espanyola intermèdia entre la del 1927 i la del 1950. També digué que pretenia recuperar l'obra del compositor de Valls per al repertori de l'Orquestra Nacional, i remarcà que els anglesos s'havien apoderat del nom i de l'obra del compositor català.



Jesús López Cobos

Ha mort el cèlebre tenor francès
Georges Thill

El més cèlebre tenor d'entre les dues grans guerres, Georges Thill, acaba de morir a la vila de Lorgues, departament del Var, al sud de França, on vivia retirat, Thill estava a punt de fer vuitanta-set anys. La seva última actuació, l'oferí l'any 1953, a l'Opéra, de París. Durant una colla d'anys havia recorregut els teatres lírics de més relleu del món tot interpretant repertori alemany, italià i francès. Possedia un agut excepcional i una pronunciació exemplar. Les seves interpretacions, del repertori francès d'una forma especial, resten en el record dels afeccionats com d'una extraordinària categoria.

Estrena d'una obra per a bombo
de Luis de Pablo

El compositor basc Luis de Pablo ha estrenat una obra per a bombo

sol, intitulada *Le prie-dieu sur la terrasse*, que interpretà el percussionista Pedro Estevan. Es tracta d'una obra amb un clar contingut teatral, ja que, segons el compositor, "es demana a l'interpretar quelcom poc habitual: realitzar una sèrie de gesticulacions que deriven cap a una espècie d'obra de l'absurd."

ARREU

Ha mort el violoncel·lista
Leonard Rose

El passat 16 de novembre va morir, a Nova York, el violoncel·lista Leonard Rose a conseqüència d'una leucèmia. Tenia 66 anys d'edat. Havia estat primer violoncel de la Filharmònica de Nova York des del 1944. Formà part d'un trio molt cèlebre juntament amb el violinista Isaac Stern i el pianista Eugene Istomin. Havia nascut a Washington i es diplomà en música als 20 anys a l'Institut Curtis de Filadèlfia.

Després d'ingressar com a primer violoncel·lista de la Filharmònica de Nova York, deixà aquesta formació l'any 1951 per emprendre una brillant carrera solista. Fou l'any 1960 quan formà l'esmentat trio, amb el qual féu els enregistraments discogràfics de tots els tríos de Beethoven, Brahms i Schubert. Recentment, Rose havia format un trio de cordes amb l'esmentat Stern i amb Pinchas Zukerman. També havia realitzat gires tot actuant en solitari. A més, havia estat mestre de destacats violoncel·listes com Yo-Yo Ma i Lynn Harrell.

Vanessa Redgrave serà
indemnitzada per la
Simfònica de Boston

L'actriu britànica Vanessa Redgrave serà indemnitzada amb 100.000 dòlars, per part de l'Orquestra Simfònica de Boston, segons ha sentenciat un tribunal nord-americà. L'actriu, que tenia compromeses unes actuacions amb l'esmentada formació musical nord-americana, va ser rebutjada posteriorment per aquesta, per causa de les seves idees polítiques respecte a la causa palestina. L'actriu havia demanat una indemnització d'un milió de dòlars, per danys morals i materials, i de 165.000 dòlars per ingressos no efectuats a conseqüència de la rescissió del contracte. El tribunal només atengué aquesta segona demanda.

Celibidache deixarà la
Filharmònica de Munic

El gran director romanès Sergiu Celibidache deixarà la direcció de la Filharmònica de Munic, segons s'informa des de la capital bavaresa. Des de fa algun temps s'han produït problemes derivats, per una banda, del caràcter difícil del director i, de l'altra, de la seva malaltia, que el féu restar sense poder treballar tot l'estiu passat, tot deixant de complir els compromisos que tenia establerts la prestigiosa formació muniquesa. Després d'una conversa mantinguda entre el músic i el batlle de Munic, aquest declarà que, si Celibidache no abandona la seva posició d'impeidit que altres directors actuen amb l'orquestra mentre ell es troba malalt, es veurà obligat a buscar-li un substitut. Celibidache fa quasi sis anys que és al davant de la Filharmònica de Munic, la qual ha assolit un gran prestigi. Cal recordar la seva actuació encara recent al Palau, en la qual féu una versió memorable de la *Quarta Simfonia*, de Bruckner.

Lloguer d'orquestres simfòniques
a Àustria

La firma concessionària del centre musical Wiener Konzerthaus disposa de recintes i de músics, a l'abast de pressupostos molt diversos, per a la celebració de festes i concerts privats. Si hom prefereix un concert de cambra, els organitzadors posen a casa seva una formació que li complaurà tots els desigs. També l'Òpera de Viena posa a disposició del públic el seu cos de ballet, i els Infants Cantaires de Viena ofereixen així mateix el seu repertori a través de l'Associació de Turisme Viena, que és la firma organitzadora d'aquests actes culturals per a clients exigents.



RETRAT



(Foto Antoni Bofill)

MARGARET MARSHALL

ENTRE LA COMTESA ALMAVIVA I EURIDICE

Una síntesi biogràfica, o el gaudi de la seva interpretació del paper de la comtessa Almaviva, a la versió de *Les noces de Figaro* que va inaugurar la temporada liceística, no constitueix un bagatge referencial massa nodrit per fer front a una entrevista. Amb tot, potser només per via intuïtiva, ens atreïa la personalitat de la soprano escocesa Margaret Marshall. La poca cosa que sabíem d'ella apuntava a una figura que tenia en el rigor, la serietat i l'absència d'escarafall cridaner i gratuït unes constants insubornables. Després d'una hora i mitja de conversa, aquests atributs es confirmaren. Aquella "caixa tancada" que era per nosaltres la soprano, només entreoberta per via de la projecció artística, en obrir-se confirmà les expectatives, encara que no les amplià massa.

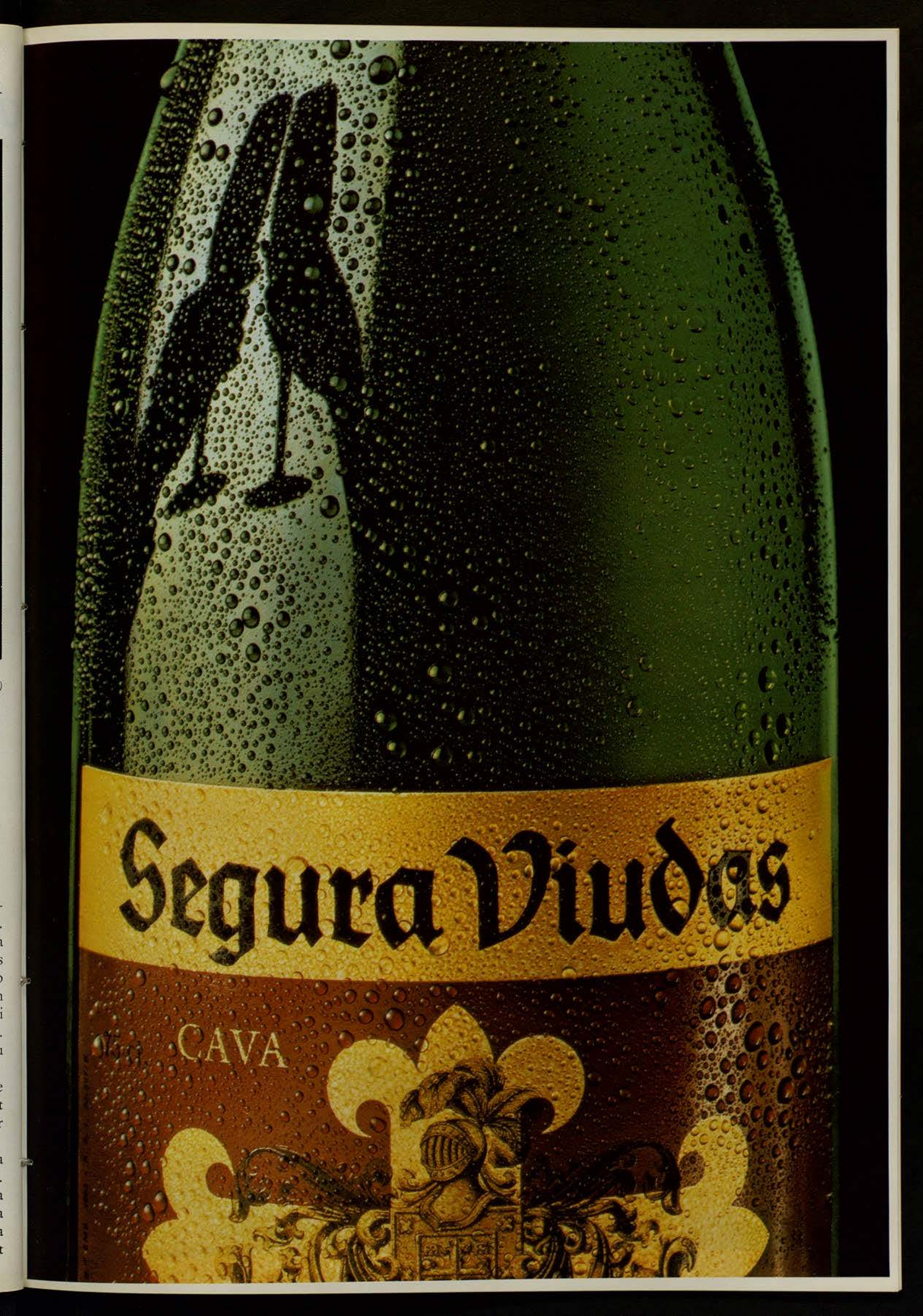
Amb una figura esvelta i allargada, un tracte d'una correcció absolutament britànica —un tipus de correcció que el qui signa valora d'una forma especial—, assumint la conversa amb tota serietat i atorgant aquella punta de cordialitat, finura i sentit de l'humor que facilita tant les coses, el diàleg es va moure en els límits de la pregunta i resposta, molt sense divagacions; entre d'altres motius, perquè l'entrevistada concretava tant els conceptes que, sovint, no deixava la possibilitat d'obrir-hi noves vies.

Margaret Marshall ha esdevingut una soprano de gran prestigi internacional, una mica sense adonar-se'n. Nascuda a Stirling en el si d'una família sense tradició musical, una professora de música de la seva escola d'ensenyament general li va entreveure possibilitats. Ella mateixa

confessa que no havia sentit pas una vocació massa definida envers la música. Però tot va venir planer. Va estudiar a Glasgow, amb Ena Mitchel, i després vingué una estada a Alemanya, amb Hans Hotter. Un primer premi en un concurs de prestigi —el de Munic— li obrí les portes a la professionalitat plena. Així de fàcil, o d'aparentment fàcil, fou tot.

—Sí, i ara m'agrada molt fer el que faig— diu, després d'haver reconegut que, de jove, mai no havia pensat a ser cantant.

—Primer cal tenir, cal néixer-hi, una bona veu. I, després, estudiar la tècnica. Hi ha regles bàsiques; però, al final, cada cantant cal que trobi la seva pròpia forma de cantar... No; jo mateixa no sabria explicar a uns alumnes com canto. És molt



Segura Viudas

CAVA



*La veu una Base
essencial pero no
suficient*

difícil d'explicar què passa aquí —s'assenyala la gorja—. El cant, pel que fa a la tècnica, no és com el violí o el piano.

D'aquesta manera aclaria que la tècnica vocal no és quelcom científicament rígid, no és una ciència exacta amb viarans segurs i indiscutibles.

De la seva estada al Liceu, es dol de la manca d'hores d'assaig.

—No; no és el fet que ara hagi fet Mozart, que és molt difícil. Tota la música necessita preparació. Ara farem l'*Orfeo*, que és una obra molt diferent i que, pel que fa al meu paper, és més fàcil. Però és una obra que, com a conjunt, exigeix molta feina de preparació.

—Un cantant ha de saber cantar, però també ha de saber dirigir la seva carrera. Com dirigeix la seva, vostè?

—Jo vaig començar com a cantant d'oratori. En principi no pensava cantar òpera; creia que no m'aniria bé. Ara, des de no fa gaire temps, faig les dues coses, tot i que, en òpera, pràcticament no faig més que Mozart i Strauss. Cal escollir molt bé allò que un hom pot fer. No vull fer cada dia de tot. Vull elegir allò amb què em sento més identificada i on puc rendir més. L'oratori, de fet, constitueix la meua principal dedicació. L'òpera se'm feia difícil, en principi, per allò de moure'm en escena. Però, des de fa tres o quatre anys, m'hi sento més bé. Actuar et permet esbravar-te. Enguany faré quatre produccions importants, no pas més. No faig més treball del que puc fer. M'agrada tenir temps per estudiar les obres que són noves per a mi. No sabria dir-li quantes actuacions faig cada any,



però no són massa, no. No: òpera italiana, no en faig; no és per a mi; per a la meua forma de fer.

—A l'òpera, la paraula ajuda la música, o és al revés? Fins a quin punt l'argument teatral ajuda el cantant en l'assumpció de la música?

—Ja he dit que, al principi, actuar se'm feia difícil. Ara, penso que ja m'hi trobo més còmoda. Posats en el nivell on vostè situa la qüestió, jo crec que qui mana és la música i que, en definitiva, tot ha d'estar en funció d'ella. Sí, de vegades, una cosa va per un costat i l'altra per un altre. Aleshores s'imposa només fer cas de la música. Miri: a l'ària "Dove a sono..." que canto al tercer acte de *Les noces de Figaro*, aquesta part també surt en una missa. De vegades això no passa. A *Capriccio*, de Strauss, no se sap on acaba la música i comença la lletra, de tan ben lligades que estan.

El fet d'haver treballat amb una bona

part dels directors més importants del món —Barenboim, Mutti, Rilling, Abbado, Haitink, Maazel— obliga a abordar aquest tema.

—No tots els directors agraden a tots els cantants —em diu—. Sí que poden sorgir problemes, per la forma de veure les coses cadascú. Cal estudiar bé els problemes i, després, posar-se d'acord. Les positures no han de situar-se mai en un pla dràstic i rígid. El que passa és que, quan et trobes amb un director amb una gran personalitat, la seva concepció t'agafa, et fa entrar tan bé en el seu món, que ho assumeixes de la manera més natural.

No vol comprometre's a donar noms dels seus directors predilectes, encara que cita el de Mutti, lligat a les interpretacions mozartianes. Sobre els directors mediocres diu que no ha cantat mai amb cap d'ells.

Malgrat que la seva carrera no és massa llarga i que, com ella diu, no es prodiga massa, sí que posseeix una important i llarga discografia de produccions remarcables i amb els directors de més prestigi: *Missa en do menor*, de Mozart, amb Marriner; *Orfeo*, amb Mutti; *Saül*, *La Creació*, etcètera.

Contràriament al que sol passar, li agrada molt enregistrar.

—Ho trobo molt relaxat. No hi ha públic, i em puc concentrar més. Jo hi gaudeixo molt, amb els discos. No; no sé pas si em servirà per a perpetuar-me com a artista. No se si hi haurà Margaret Marshall en els pròxims segles— diu tot rient.

*L'enregistrament discogràfic una
eina insuficient per a
immortalitzar-se*



Ja he dit que és escocesa; i, a més, sembla ser que n'és "militant", no sols artísticament, i, al seu país, hi actua amb una certa regularitat.

—Sí, sóc escocesa. I això és quelcom molt especial per a mi. Els escocesos no diem que som britànics, sinó que diem que som escocesos. És una cosa diferent, i ho sentim com un orgull. Nosaltres tenim un temperament diferent. Diuen que som una mica reservats: que necessitem més temps per a donar-nos als amics. Els anglesos són més espontanis.

Quan li faig observar que això mateix diuen dels catalans, fora de Catalunya, respon amb un somriure ben expressiu. Tanmateix, no creu que l'ambient musical escocès l'hagi influïda. Afirmar que ha pres part al Festival d'Edimburg, però no hi dóna massa importància.

—Sí que canto al meu país, i que he

*Escòcia: un país
que viu un bon moment
pel que fa a l'activitat
musical*

participat al Festival d'Edimburg; però és una manifestació tan internacional que la presència dels artistes del país no es nota gaire. A Escòcia, certament, hi ha un bon ambient musical.

L'Orquestra Nacional és una excel·lent formació i ho és també la Scottish Chamber Orchester. Ara bé, no crec que l'ambient del meu país m'hagi marcat d'una forma especial.

—Cantant, esposa d'un metge i mare de dues nenes, ¿fins a quin punt tot això resulta compatible?— li pregunto, a les acaballes de la conversa.

—En mi, sí que ho és. Ja li he dit que no actuo massa. Tinc un espòs que està molt satisfet que jo canti, i m'anima a fer-ho. Tot plegat, m'ajuda i fa que no tingui cap problema en aquest sentit.

L'entrevista no donà gran cosa més que una rialla franca i espontània —no sé si escocesa o anglesa— quan, en ser fotografiada, sorgeix un comentari favorable al seu look.

A la fi, jo tenia la sensació que, entre la seva forma de cantar i la seva forma d'expressar-se hi ha molts punts de contacte, si no és que són realment una mateixa cosa. El lector que l'hagi vista actuar o l'hagi escoltada en disc, suposo que em podrà entendre força bé.

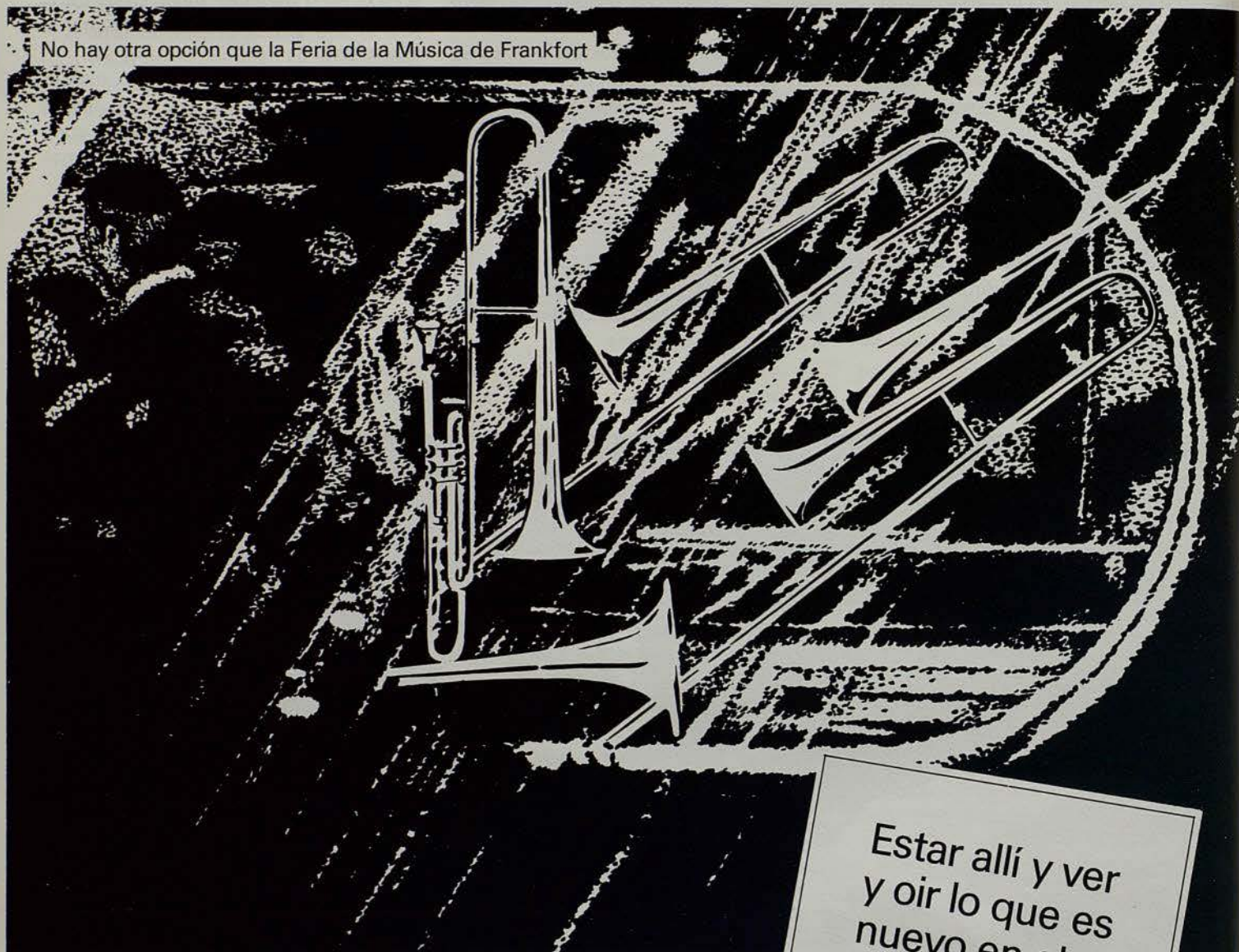
I és que persona i artista sovint es confonen.

Jordi Fluvà



MUSIK MESSE FRANKFURT

No hay otra opción que la Feria de la Música de Frankfurt



Mercado Mundial de la Música live '85

Estar allí y ver
y oír lo que es
nuevo en el
negocio inter-
nacional
de la música.

9.-13. 2. 1985



Informaciones sobre la feria y el viaje, boletas de entrada:

Cámara de Comercio Alemana para España

Paseo de la Castellana 18, Madrid 1

Tel.: 2 75 40 00, Telex: 42 989 HAKAE

Calle Córcega 301-303, Barcelona 8

Tel.: 2 18 82 62, 2 37 38 83



Postal de la primera representació de la Tosca el 1900 a Roma

LA GIOCONDA

UNA PERSPECTIVA VERISTA?

Certament, el concepte de verisme aplicat a determinades produccions operístiques italianes de finals del segle passat és un fruit de la necessitat especulativa de la crítica i la musicologia modernes, entestades, com és lògic i coherent en llur tasca, més en la classificació i etiquetatge de les tendències musicals, que no pas en un veritable reflex de la realitat fenomenològica. Com s'ha repetit en diverses ocasions, les dues úniques produccions que contenen totes les qualitats que els entesos van atorgar a aquest nou corrent —és a dir, la tendència al naturalisme de caire ruralista en els llibrets, la brevetat expositiva, els efectes dramàtics de tints obscurs i el flux musical continu i sense números tancats— són *Cavalleria rusticana* i *I pagliacci*. Totes les altres obres que, habitualment, són considerades com a pertanyents a l'escola (entre elles la producció pucciniana, els Cilea, Giordano, Montemezzi, etc.) només poden ésser titllades de veristes en tant que sintonitzen amb els "signes dels temps" estètics; el verisme, entès en aquesta tessitura, no és sinó un altre intent de renovar, per la via del pseudo-realisme, l'aparell —complex aparell— de l'òpera romàntica.

Aquesta nova orientació —que es produïa a partir de les fites aconseguïdes per Verdi, per un costat, i per Wagner, per l'altre, malgrat les ampulloses afirmacions dels teòrics i els afeccionats del moment, que volien creure en l'originalitat dels plantejaments d'aquella— per-

metia allargar per uns anys l'esquema escenogràfic majestuós en què s'havia desenvolupat el melodrama romàntic; però, a la vegada, anunciava l'extinció a curt termini de la deu. Moltes de les preguntes que es desvetllen davant la producció operística contemporània —molt cambrística i amb una orientació estètica totalment diferent a la romàntica— tenen una possible resposta a partir d'aquest plantejament.

Ponchielli es va erigir en hereu de l'òpera italiana de perfils verdians durant el llarg interregne que va des de l'*Aida* fins a l'*Otello* (que el compositor de *La Gioconda* no va poder presenciar a causa de la seva mort prematura) i féu més pel gènere des de la perspectiva de mestre de Mascagni i Puccini que com a creador d'òperes força intranscendents. La seva òpera, que segueix un llibret d'Arrigo Boito, inspirat mediocrement en Victor Hugo, no pot sostreure's encara a la fascinació de la temàtica heroica, de la mateixa manera que la *Tosca* pucciniana, que segueix un llibret d'Illlica i Giacosa, inspirat en un fulletó de Victorien Sardou, no pot evitar de remetre's a la Roma imperial, si bé traslladada als inicis —ja mitificats— del segle XIX. En una i altra producció, la presència de sentiments tensos i tràgics, de detalls realistes barrejats amb l'ampullositat de l'argument, no fan sinó confirmar la inutilitat d'aquest pseudo-realisme en el camp de la creació artística, mentre segueixen interessant per

la seva manera d'explicar, no pas per allò que expliquen.

La millor *boutade* que es pot escriure sobre el verisme d'aquests plantejaments és que *si non è vero, è ben trovato*; car aquestes òperes continuen mantenint l'interès del públic melòman, no precisament per la seva fidelitat a la realitat sinó per la seva més o menys elegant manera d'*inventare il vero*, que diria Verdi. L'enginyosa inspiració en la temàtica literària del moment —sigui de la qualitat de Victor Hugo o de la banalitat de Sardou—, l'evanescència i fluïdesa orquestral que amaga l'estructura rígida del romanticisme, però que continua mostrant moments d'intens lirisme barrejats amb altres d'intenció descriptiva, i la permanent intenció expressiva de la melodia ensucrada, no són sinó la versió renovada del melodrama romàntic. Els ingredients continuen essent els mateixos; la realitat continua tan allunyada de l'escena com a les antigues produccions donizettianes; només ha canviat el món de referències, que ja no és l'idíl·lic univers dels grans temes melodramàtics, sinó el de les relacions petit-burgeses embolcallat en la pseudo-realitat que és capaç de despertar la curiositat i la simpatia del públic. En últim terme, allò que continua mantenint validesa amb el pas del temps és l'encert a manipular la realitat per tal de donar pas a una nova forma artística.

Xosé Aviñoa

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

BARCELONA

Desembre, 1984

8, dissabte, a les 19 h.
9, diumenge, a les 11 h.

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

9, diumenge, a les 19 h.

Palau de la Música Catalana. Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Rafael Ferrer. Obres de Händel, Dvorák, Toldrà, Ferrer i Serra.

9, diumenge, a les 17 h.
12, dimecres, 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.

10, dilluns, a les 21 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Pòdium de Joves Intèrprets.

11, dimarts, a les 21,30 h.

Zelesse. Vol ad Libitum.

12, dimecres, 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.

12, dimecres, a les 21 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Silvia Vidal Puerta, piano.

13, dijous, a les 21 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Una hora de música al Conservatori. Juan-Antonio

Muro, guitarra. Obres de Villa-Lobos, Marco, Rautavaara, Homs i Balada.

13, dijous, a les 22 h.

Orfeó Gracienc. Eulàlia Benetoso del Río, soprano. Àngel Soler, piano.

15, dissabte, a les 21,30 h.

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

15, dissabte, a les 19 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Gran Podium de Joves Intèrprets: M. González, guitarra.

15, dissabte, a les 19 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Emmanuel Krivine / Horacio Gutiérrez, piano. Obres de Rachmaninov i Txaikovski.

16, diumenge, a les 19 h.

Palau de la Música Catalana. Banda Municipal de Barcelona. Concert de Nadal. Dir.: Albert Argudo / Mirna Lacambra, soprano. Obres de J. Lamote de Grignon, Toldrà, Amargós, Hanson i Lloyd Weber.

17, dilluns, a les 21,30 h.

18, dimarts, a les 21,30 h.

Zelesse. Toai Xuclà Amantel.

17, dilluns, a les 21 h.

Conservatori Superior Municipal de Música Pòdium de Joves Intèrprets.

18, dimarts, a les 21 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Cor de Cambra del Conservatori / Dir.: Enric Ribó. "Concert de Nadal".

19, dimecres, a les 19 h.

Casal del Metge. Dimecres Musicals de Ràdio Nacional. Villa-Lobos i els instruments de vent.

Solistes de Barcelona. Obres de Villa-Lobos.

19, dimecres

Monestir de Pedralbes. Cor Llevant.

19, dimecres, a les 20 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Cobla Ciutat de Barcelona.

20, dijous, a les 20,30 h.

Palau de la Música Catalana. Cançons de Nadal arreu del món. Coral Escolers Betlem. Orquestra Joventut Percussionista de Catalunya. Coral Junior. Patufets i Timbalers. Aules de formació musical de l'Orfeó Laudate. Dir.: Àngel Colomer i del Romero.

20, dijous, a les 21 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Una hora de música al Conservatori. Coral Catalunya. Dir.: Josep M. Castelló / Ludovica Mosca, piano. Composicions dels s. XVI i XVII. Música coral de Professors del Conservatori. Nadalenges populars.

21, divendres, a les 22 h.

Cripta Sagrada Família. Orquestra de Cambra d'Acordions de Barcelona / Dir.: Pepita Perelló. "Concert de Nadal".

22, dissabte, a les 19 h.

23, diumenge, a les 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona / Dir.: Antoni Ros-Marbà / Linda Russell / Young Hee Kim / Kurt Equiluz / Luis Álvarez / Coral Càrmina. Obres de Mozart.

22, dissabte, a les 21 h.

Església de St. Miquel dels Sants. Coral St. Miquel dels Sants / Dir.: Pelegrí Bernal.

23, diumenge, a les 18 h.

Palau de la Música Catalana. Concert de Nadal. Coral St. Jordi / Dir.: Oriol Martorell. Obres de Zimmermann, Blancfort, Millet i Valls.

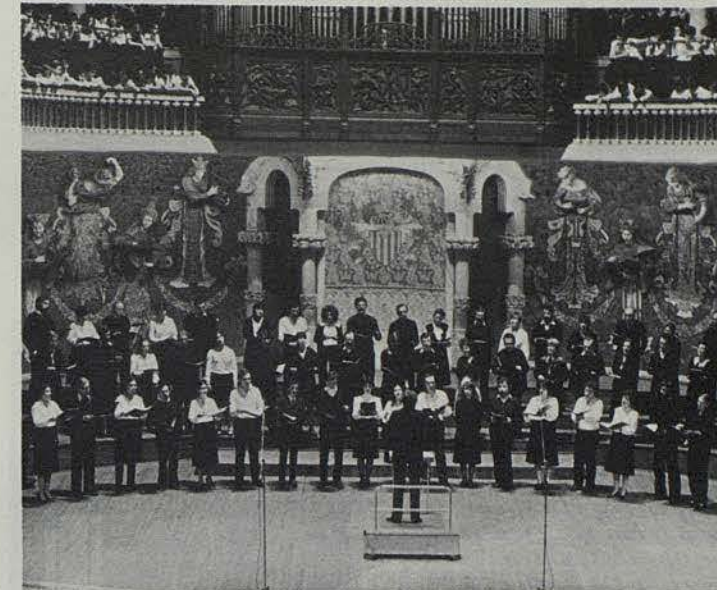
23, diumenge, a les 17 h.

26, dimecres, a les 21 h.

Gran Teatre del Liceu. "La Gioconda" de Ponchielli. Dir.: Romano Gandolfi / Eva Marton / Josep Carreras / Stephanie Toezyska / Patricia Payne / Giorgio Zancanaro / Kurt Rydl.

26, dimecres, a les 18,30 h.

Palau de la Música Catalana.



Coral Sant Jordi

Concert de St. Esteve. Orfeó Català. Dir.: Salvador Mas.

27, dijous, a les 22 h.

Orfeó Gracienc. Carlota Garriga, piano.

29, dissabte, a les 21,30 h.

Gran Teatre del Liceu. "La Gioconda".

Gener 1985

2, dimecres, a les 21 h.

Gran Teatre del Liceu. "La Gioconda".

5, dissabte, a les 21,30 h.

8, dimarts, a les 21 h.

10, dijous, a les 21 h.

13, diumenge, a les 17 h.

Gran Teatre del Liceu. "Tosca" de Puccini. Dir.: Romano Gandolfi / Eva Marton / Jaume Aragall / Lando Bartolini / Joan Pons.

12, dissabte, a les 19 h.

13, diumenge, a les 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Marçal Gols / Jaume Francesch, violí. Obres d'Elgar, Ravel i Revueltas.

Desembre, 1984

VALLÈS OCCIDENTAL
TERRASSA

16, diumenge, a les 18 h.

Conservatori Professional de Música de Terrassa. Josep-Maria Mas i Bonet, orgue. Obres d'Aguilera de Heredia, Cabanilles,

Soler, Mompou, Frescobaldi, Zupoli, Scarlatti i Vivaldi-Bach.

23, diumenge, a les 18 h.

Centre Cultural de la Caixa de Terrassa. Coral St. Esteve / Dir.: Àngel Recasens. Obres de Brahms, Rowley, Lendwai, Kubizek, Britten, Civil, Macarao i tradicionals catalanes.

26, dimecres, a les 22 h.

Centre Cultural de la Caixa de Terrassa. Montserrat Alavedra, soprano / Miquel Farré, piano. Obres de Brahms, Fauré, Morera i Toldrà.

VALLÈS ORIENTAL
L'AMETLLA DEL VALLÈS

22, dissabte

Coral Joventut Sardanista de Puig-reig.

SANT FOST DE CAMPS-
TELLES

23, diumenge, a les 13 h.

Església parroquial. Coral St. Vicenç de Mollet / Dir.: Pelegrí Bernal.

MOLLET

29, dissabte, a les 22 h.

Església parroquial. Coral St. Vicenç de Mollet / Dir.: Pelegrí Bernal.

EL MARESME
VILASSAR DE MAR

1, dissabte, a les 22 h.

Església parroquial. Coral Càrmina.

8, dissabte, a les 22 h.

Teatre Municipal. Orfeó Berguedà.

GUARDIOLA DE BERGA

25, dimarts, a les 22 h.

Coral Joventut Sardanista de Puig-reig.

PUIG-REIG

26, dimecres, a les 18 h.

Coral Joventut Sardanista de Puig-reig.

13, dijous

Coral Canigó.

26, dimecres

Església de la Mercè. Orfeó Nova Tàrraga.

ALT URGELL

LA SEU D'URGELL

8, dissabte

Orfeó de Sants.

BAGES

SÚRIA

16, diumenge, a les 17,30 h.

Coral Amics del Cant.

ALT PENEDE

LA MÚNIA DE CASTELLVÍ
DE LA MARCA

23, diumenge, a les 17,30 h.

Coral Amics del Cant.

BAIX LLOBREGAT

SANT ESTEVE SESROVIRE

29, dissabte, a les 22,30 h.

Església Parroquial. Coral St. Esteve.

ANOIA

CAPELLADES

26, dimecres, a les 18 h.

La Lliga. Coral Noves Veus. Cobla Bages.

GIRONÈS

GIRONA

30, diumenge

Orfeó de Sants.

Gener 1985

ALT PENEDE

VILAFRANCA DEL PENEDE

13, diumenge, a les 19 h.

Coral Amics del Cant.

Forum Filatèlic Financer, S. A.

Passeig de Gràcia, 2, 2^a, 3^a
- Tel. 301 81 95 -
Barcelona-7



DISCOS



BERNSTEIN: *Halil*, *Tres Meditaciones de "Missa"* i *Suite simfònica de "La llei del silenci"*. Jean Pierre Rampal, Mstislav Rostropovich, Orquestra Filharmònica d'Israel. Leonard Bernstein, director. Deutsche Gramophon, 2532 051. Estereofònic - Digital.

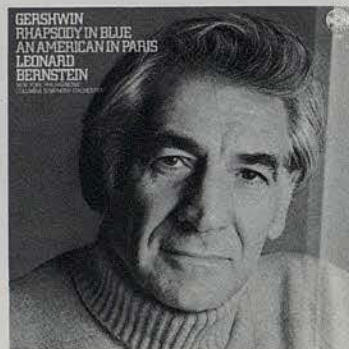
Tres aspectes de l'obra compositiua de Bernstein, que difícilment podem aïllar del context de la seva personalitat, la qual no hem de mesurar en els termes carregats d'implacacions històriques o de categories de la tradició culturalista de la "vella" mentalitat europea. Tres obres bàsicament distintes del *Disertamento*, de remota ascendència

gershwiniana, que darrerament dirigí Bernstein a Barcelona, amb la Filharmònica de Viena. En tot cas, hem de parlar d'una diversitat de procediments tècnics i de ressonàncies estètiques, en funció de la intenció de cada una de les tres obres d'aquest enregistrament. *Halil* és un nocturn en memòria d'un jove flautista israelià, líric i dramàtic, que explota la dualitat entre l'ordenació serial de la melodia de la flauta i una tendència diatònica. Les *Meditacions* inclouen la temàtica d'una monumental i lliure *Missa*, per a cantants, instruments i ballarins, en una visió heterogènia de ritus dansants i de difosa exaltació religiosa i humanitària, molt *gauche divine* i sense una adscripció estètica dominant. Finalment, una *Suite simfònica* de la música per al film d'Elia Kazan *On the waterfront* (1954), la qual, des de la seva funcionalitat, aporta el més espontani, genuí i directe atractiu d'aquest enregistrament.

L'incertiu de dues figures reconegudes de la interpretació instrumental mundial —Rampal per a *Halil* i Rostropovich per a les *Meditacions*— és òbviament digne d'ésser remarcat, tant com la qualitat primeríssima i

totalment lliurada de l'Orquestra Filharmònica d'Israel, la qual, regida pel vessant més autèntic del Bernstein director, reproduïx una imatge acústica flexible i compacta, empaçada sense arestes ni estridències, pròpia del segell i de l'estil sonor de Deutsche Gramophon.

L. M.



GERSHWIN: *Rhapsody in Blue*, *An American in Paris*. New York Philharmonic, Columbia Symphony Orchestra. Leonard Bernstein, director CBS - MASTERWORKS, 74080.

Si la *Rhapsody in Blue* respon a una ordenació regida pels usos d'una forma d'expressió autòctona, en les coordenades de l'anomenat "jazz simfònic" —una denominació força discutible si la contemplem des d'una esfera purista en relació a qualsevol dels seus dos termes—, en canvi *An American in Paris* pretengué —sense abdicar del llenguatge expressiu consubstancial al seu autor— una certa adequació del material musical als canons no acadèmics d'una certa manera occidental. L'obra cristal·litza en la segona estada europea de Gershwin, el 1928, amb l'atenció fixa a les innovacions de figures com Ravel, Stravinsky, Falla, Bartók o Schönberg, dels quals cercà el compositor, en la seva estada a París, orientació i consells, a més dels d'Auric, Poulenc, Milhaud i Prokofiev, els quals, per la seva banda, restaren captivats per la genuïtat americana del compositor i foren també temptats per la moda del jazz. Igualment, en aquesta època, el compositor americà visità Viena, conegué Alban Berg i restà captivat per la seva *Suite lírica*.

Talment com en els *Quadres* musorgskians, Gershwin aporta a *An American in Paris* el seu propi tema

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

de compositor-turista que cohesiona l'obra amb una vitalitat i una força d'atracció certament molt considerable; això, malgrat l'opinió dels detractors sistemàtics de la figura de Gershwin, la qual ha d'ésser entesa en les circumstàncies pròpies del seu entorn geogràfic.

Quant a la interpretació d'aquest enregistrament, l'element simfònic i directorial no podia ser més adient i genuí. El complex sonor de l'orquestra ateny un equilibri insuperable, entre l'agressivitat i l'equilibri, la quadratura i l'expressió espontània. És el fruit de la conjunció d'uns intèrprets excepcionalment identificats amb un context estilístic des d'una vivència personal. Remarquem també la part pianística de la *Rapsòdia* (suposem que a càrrec del mateix i polifacètic Bernstein), així com la vitalitat de l'enregistrament, sense la fredor d'un producte de laboratori, i amb uns paràmetres tècnics d'una total idoneïtat.

L. M.



MUSORGSKY-RAVEL: *Quadres d'una exposició*. New York Philharmonic. Leonard Bernstein, director. CBS, *Great Performances*, 60113.

Una obra fresca i inefable per l'espontaneïtat del seu substrat musical, l'atractiu antiacademicisme de la seva versió pianística original i la genial fantasia de la recreació orquestral de Maurice Ravel; igualment, una pedra de toc del repertori simfònic, adequada per al lluitament de l'orquestra i del director. Una obra, doncs, per a Bernstein i per a la precisió llegendària de l'Orquestra Filharmònica de Nova York? Podem contestar afirmativament només en una certa mida, que es refereix a la potencialitat comunicativa brillant i espectacular, primàriament extrovertida, que Bernstein imprimeix al ritme de l'obra, des de la primera nota del tema de la *Promenade*, més pompós que amarat d'aquella genuïna rusticitat russa de Musorgsky. Altres escenes característiques (l'obstinat rítmic de *Bydlo* o l'himne grandios de *La gran porta de Kiev*) són més properes a una marxa militar que a un quadre evocador d'un fort allè interior. Altrament, el colorisme instrumental vir-

tuosista dels episodis pintorescos és totalment aconseguit, i la veu del vell jueu, personalitzada en el característic passatge de la trompeta, sorgeix amb una espontaneïtat remarkable.

En una obra de repertori, és lògica una referència discogràfica: l'antic enregistrament de Markevitch amb la Filharmònica berlinesa ens sembla, quant a esperit, modèlic i insuperable; la moderna versió de Karajan, amb la mateixa orquestra, i també amb el segell de Deutsche Grammophon, és més a prop de la mística sonoritat bruckneriana del metall que del rerafons nacionalista de la música dels *Quadres*; no es tracta, doncs, d'una versió "autèntica". Bernstein és al marge d'aquestes dues concepcions. El fet que aquí es reproduïx una audició directa de l'obra, tècnicament reelaborada, confereix una vitalitat específica a l'enregistrament, el qual no ens fa enyorar la perfecció artificial assolida sovint en els estudis de gravació. En tot cas, els paràmetres per a jutjar un producte de laboratori no són els mateixos que hauríem d'emprar en la valoració d'una execució viva.

L. M.



BEETHOVEN: *Sinfonia núm. 6. "Pastoral"*. Orquestra Filharmònica de Viena. Leonard Bernstein, director. Deutsche Grammophon, 2531 312. Estereofònic.

La lògica popularitat d'una sèrie televisiva de Bernstein —precisament amb la integral de les simfonies beethovenianes i amb la Filharmònica vienesa— recomanaria potser una nova lectura auditiva d'aquestes versions en unes condicions tècniques més acurades. Ocasionalment, la iniciem amb la *Pastoral*, la qual, en el seu interior rerafons expressiu, presenta una problemàtica interpretativa privativa, en relació a la resta de la sèrie. En aquest cas, hem de prendre com a referència les versions històriques de Furtwängler (única com a assumpte fortament personal d'una tradició) i de Toscanini (un contrapès dialèctic a la darrerament esmentada, en tant que fruit d'un tarannà dràsticament lúcid i comunicatiu, lliure de qual-sevol prejudici germànic) i la versió actual de Karajan (que ha creat un cert patró estandarditzat, amb l'em-

premta sonora de la Filharmònica berlinesa, laboriosament forjada per ell mateix). Quina és l'aportació de Bernstein en relació a aquests precedents? Diguem, en primer lloc, que resta intacta la transparència incòmode de la sonoritat vienesa, que ha influenciat, probablement, la pròpia concepció del director i que és especialment evident en una bona part del primer temps, en la fluïdesa de l'escena de l'*Andante* i en la totalitat de l'*Allegretto* final. En contrast, Bernstein accentua en altres moments —abusivament?— l'esquematisme dels períodes mètrics curts i la contundència dels pedals del metall i mostra una lleu tendència a l'acceleració dels temps ràpids. L'escena de la tempesta és, òbviament, d'un cert efectisme, contrarestat per la precisió del fraseig de la corda. Però, en una visió global, hem de remarcar com a una de les millors qualitats d'aquesta versió la forma directa, diríem evident, amb què l'oient pot copsar l'obra, tant en el detall com en la seva unitat general. Aquesta és, ens sembla, la millor qualitat d'aquest enregistrament d'una obra a bastament divulgada, que indubtablement ha de trobar un bon nombre de partidaris, més enllà de les possibles reserves que hom hi pot aplicar.

L. M.



BEETHOVEN: *Els cinc concerts per a piano i orquestra, Fantasia per a piano, cor i orquestra, op. 80*. Daniel Barenboim, piano. Cor John Alldis. New Philharmonia Orchestra. Otto Klemperer, director. Cinc discs editats separatament. EMI-LA VOZ

DE SU AMO, *Sèrie ACORDE*,
037 1019781, 037 1019791,
037 1019801, 037 1019811,

Una integral de l'obra beethoveniana per a piano i orquestra —els cinc concerts i una molt il·lustrativa fantasia, curiosa premonició de la *Novena*—, interessant per la presència de dues figures indiscutibles, Klemperer i Barenboim, i al mateix temps de personalitat i generació molt distinta. No cal insistir sobre el valor —intrínsec, representatiu i també comercial— d'aquest repertori. Allò que volem remarcar és el fet que la consagració del Barenboim pianista arrenca, en una mida considerable, d'aquesta col·laboració discogràfica amb la figura llegendària, ja desapareguda, de Klemperer.

Aquí sembla ésser el veterà director el qui imposa la seva llei, amb una impertorbable concepció del simfonisme beethovenià certament d'una apreciable grandiositat, però obsessivament solemne i pausada, dràsticament contundent i quadrada, manifestament adscrita a les premisses interpretatives de la vella escola. L'alternativa que ofereix la personalitat de Barenboim posseeix al seu moment la força i la contundència adequades a l'esmentada manera d'entendre Beethoven, però sap reconvertir-la, quan l'ocasió és adient, cap a un refinament del "touché" i de la calidesa expressiva, que acredita un artista alhora personal i refinat, gens convencional ni acadèmic. No és aquest el lloc d'establir una comparació qualitativa del Barenboim director amb el Barenboim pianista; en tot cas, un substrat d'autèntic i no gens vulgar músic rau al fons de les dues activitats.

Diguem, per acabar, que l'orientació de Klemperer s'escau més naturalment al *Concert de l'Emperador* que a l'estil relativament de transició dels dos primers, i que la interpretació de la *Fantasia* ens sembla modèlica en tots sentits. Finalment, situem l'època de l'enregistrament: una gravació original del 1968, reeditada per EMI-ODEON en 1984.

L. M.

ORQUESTRA DE CAMBRA D'ACORDIONS DE BARCELONA

Entença 218-234
Telf. 250 30 60
08029-BARCELONA



TRACTAT DE SOLFEIG
per Narcís Bonet

1. Introducció als elements essencials de la música. II. Exercicis de lectura, escriptura i dictat (Primer llibre: L'interval de segona i els temps enters; Segon llibre: l'interval de tercera i la divisió binària i ternària del temps; Tercer llibre: l'interval de quarta, la síncopa i el contra-temps en la divisió binària i ternària del temps).

Catalana d'Edicions Musicals. (Barcelona, 1984)

Prologat per Igor Markevitx, el qual redactà aquesta presentació mesos abans de la seva mort, ocorreguda el 7 de març de 1983, i dedicat a la memòria d'aquest i de Nadia Boulanger, dues personalitats que incidiren de manera particularment decisiva en la formació musical de l'autor, s'ha presentat a Barcelona aquesta acurada edició del *Tractat de Solfeig*, de Narcís Bonet, el nostre músic, compositor i pedagog radicat a la capital francesa, que porta a terme en l'actualitat una activitat important com a Director del Conservatori Americà de Fontainebleau i de Conseller d'estudis de l'Escola Normal de Música de París, amb una voluntat expressa i exemplar de no trencar les seves relacions personals i professionals amb la vida i els estaments musicals catalans, als quals estigué en el passat estretament vinculat per la seva incidència en tant que compositor de vàlua, d'una solidíssima formació tècnica i humanística, i per la seva labor de promotor musical des de la ja llunyana presidència de les Joventuts Musicals de Barcelona.

L'aparició d'un nou tractat de solfeig, una matèria tan primària en el domini de l'ensenyament musical i amb una tradició en tant que disciplina autònoma principalment radicada en l'àmbit dels països llatins,

ens suggereix unes reflexions prèvies. A quin imperatiu respon aquest fet? En primer lloc, a les necessitats pràctiques de furnir un material funcional per a l'ensenyament elemental de la música, o a la presentació d'una metodologia personal, fruit d'unes experiències concretes. Això pressuposa, més o menys, una certa mancança, en relació als resultats, en l'estat actual de l'ensenyament, una mancança que no pot resoldre, únicament, una nova "recepta".

Darrerament hem vist i practicat diverses metodologies, amb un procés previ de verificació empírica en diversos entorns, i una part del problema resta encara sovint localitzat en la funció creativa de l'element docent, en l'aplicació pedagògica d'un sistema en relació a unes fites objectivament molt poc problemàtiques i prèvies a qualsevol nivell superior en matèria musical.

En aquesta direcció, Narcís Bonet analitza prèviament els elements essencials i fonamentals de la música —el so, el ritme, la notació, els intervals, l'accentuació, el fraseig, l'organització harmònica i melòdica dels sons i la seva relació, els fonaments de l'harmonia tradicional, les relacions del solfeig amb la pràctica instrumental— en una síntesi atractiva i directament entenedora dels fonaments teòrics de l'art dels sons, adientment relacionada al fet de la música vivent amb profusió d'exemples extrets de la literatura musical de tots els temps.

Els tres llibres següents conformen ja una proposta metodològica concreta, amb una planificació racional i destriada de les matèries i les dificultats i un exhaustiu material pedagògic, el qual ateny el fons de totes les dificultats pràctiques que es proposa d'abraçar, en el domini tonal i elemental pretès. L'aparent aridesa d'una part d'aquest material bàsic, que l'instint de l'ensenyant ha de dosificar, ens remet a la destinació bàsica del mètode: l'ensenyament elemental de la música a un nivell especialitzat.

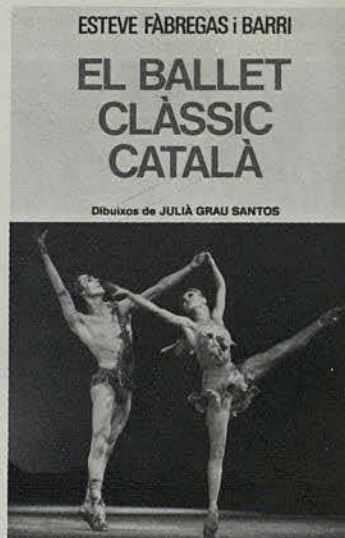
Insistim, finalment, en la solidesa d'aquesta exposició metodològica, la intel·ligència i el talent ordenador de l'autor, la presència més continuada del qual entre nosaltres seria evidentment en profit de les nostres necessitats musicals, fins i tot fent abstracció de la seva condició bàsica d'excel·lent compositor.

L. M.



"Lucas Ruiz de Ribayaz. Luz y Norte Musical"

Editat per Editorial Alpuerto de Madrid, ha sortit al mercat el llibre titulat "Lucas Ruiz de Ribayaz — Luz y Norte Musical". Es tracta d'una obra luxosament editada que significa una aproximació a la biografia i també a la producció compositiva de l'esmentat Ruiz de Ribayaz, guitarrista i arpista castellà del segle XVII, a partir de la seva obra "Luz y Norte Musical". El volum conté una primera part en la qual reproduceix en belles làmines facsímil l'esmentat llibre; constitueix, doncs, un document d'un considerable valor documental i bibliogràfic. Una segona part del volum es dedica a fer un recorregut biogràfic del músic en base a les escasses dades que se'n posseeixen. També es fa referència als mètodes de treball i a les aportacions teòriques, especialment en l'art de la guitarra, del músic castellà. Finalment el volum inclou una llarga sèrie de transcripcions de partitures de l'obra de Ruiz de Ribayaz, tant per a guitarra com per a arpa. És un treball rigorós que ha comptat amb la col·laboració fonamental de l'arpista madrilenya Rosa Maria Calvo Manzano, catedràtic del Conservatori Superior de Música de Madrid i coneguda solista de prestigi internacional. És una aportació d'un gran valor que dona un interès molt acusat a aquest volum, molt ben editat, que merescu el Premi Nacional. L'obra, que s'inscriu dins de la col·lecció "Opera Omnia" que dirigeix Rodrigo de Zayas, posseeix un considerable interès per a especialistes i per a afeccionats a la bibliografia musical.



"El Ballet Clàssic Català"
d'Esteve Fàbregas i Barri

Editat per Editorial Selecta de Barcelona, el llibre "El ballet clàssic català" té el significatiu sots-títol de "Per una major presència de Catalunya en el món". Aquest gran entusiasta del ballet que és el senyor Fàbregas, hi confegeix una succinta història del ballet clàssic català, en la qual es dol de l'estat de prostració en què es troba aquesta manifestació artística a casa nostra, anima a una atenció decidida per part de les forces vives i abona la idea de la creació d'un Ballet Nacional. La part més important del volum és dedicada a una sèrie d'arguments de possibles ballets, els quals són descrits de forma minuciosa. L'última part del volum ofereix la transcripció als idiomes castellà, francès, anglès, alemany i rus de les descripcions dels esmentats ballets, o de part d'ells.

J. C.



Ferrán Contreras
JOYERO

M. Pérez Cabrero, 4 Tel. 201 33 00 Barcelona-21 (junto Turó Park)



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