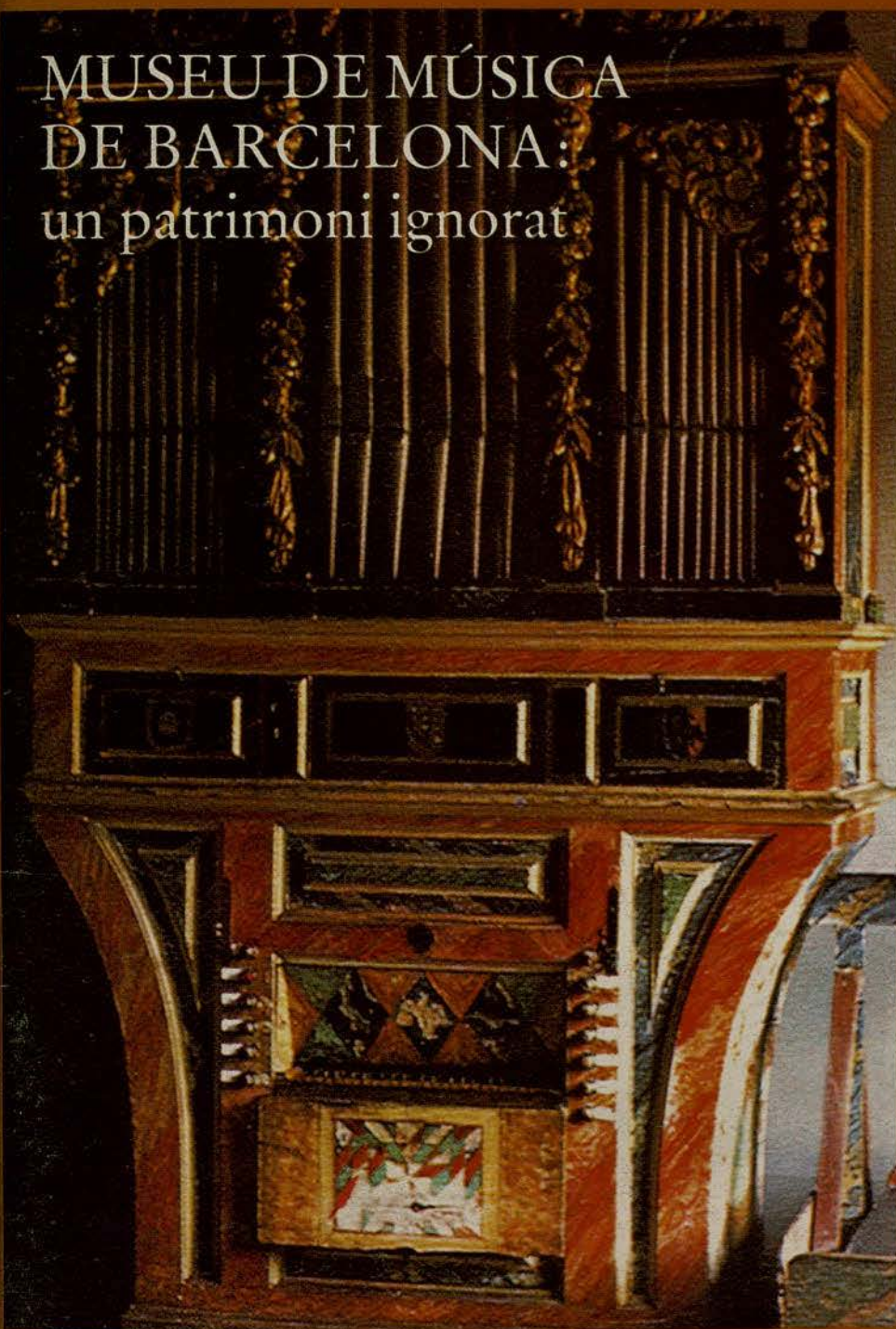




REVISTA MUSICAL CATALANA

MUSEU DE MÚSICA
DE BARCELONA:
un patrimoni ignorat



Núm. 3 Gener 1985



HAENDEL
eix de l'Any Europeu
de la Música



FRANZ P. DECKER
invitat preferent
de l'O.C.B.

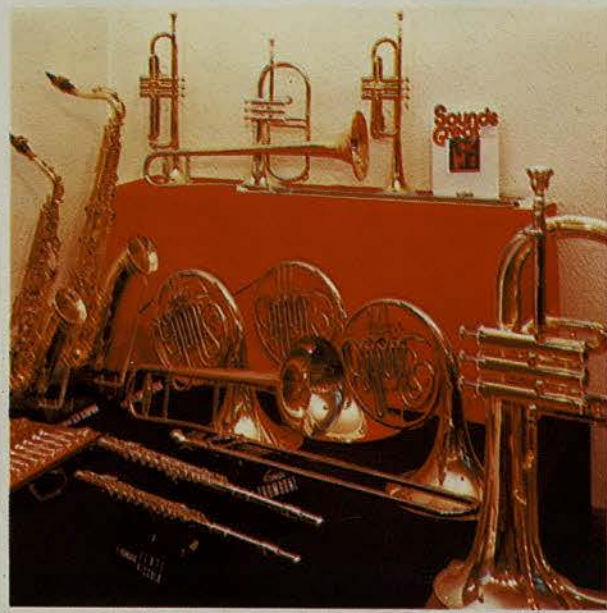
JORQUERA U PIANOS

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



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

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

Distribuïdors oficials de:

**SCHIMMEL
PLEYEL
GAVEAU
ERARD
KAWAI**



REVISTA MUSICAL CATALANA



2a. època

Any II - Núm. 3 - Gener 1985

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

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

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. 34.432-1983

Distribució: L'Arc de Berà, S. A.

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

Col·laboren en aquest número: Roger Alier,
Xosé Aviñoa, Josep Casanovas, Jaume Come-
llas, Josep Maria Forn, Jordi Fluvià, Laia
González, Colette Harris, Jordi Llovet, Joan
Lluís Moraleda, Javier Pérez Senz, Bernat Por-
ter, Miquel Pujadó, Eulàlia Solé, Marjolijn Van
der Meer.

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

EDITORIAL

Cristòfor Taltabull

En el decurs de l'any que ens ha deixat, s'acomplí el 20è aniversari de la mort de Cristòfor Taltabull (1888-1964), una personalitat generosa, que, per aquesta raó, trobava natural de transmetre els seus coneixements, en lloc d'acumular-los o de concentrar-se en una activitat de compositor, per a la qual posseïa un bagatge tècnic i espiritual exhaustiu. Això, fins al punt que —amb justícia i, malauradament, a títol pòstum— pogué ésser qualificat d'“home providencial per a la música catalana”, en tant que mestre, en el més alt sentit del terme, d'una generació de compositors catalans, forjada en uns temps àrids, la qual avui ha pres el relleu, en una maduresa assolida per llei de vida.

La “Revista Musical Catalana”, en dedicar-li aquest record, no renuncia a aprofundir, en una propera ocasió, els trets humans i musicals de la seva personalitat.

En referència als primers, roman encara vivent la devoció, significativament unànime, que serveix envers el record de Taltabull les persones que restaren en contacte amb ell, des de diverses perspectives —vocacionals o professionals— relacionades amb el fet musical. I d'aquí arrenca el seu afany de cercar noves dades sobre la seva vida, d'intentar aplegar i difondre la seva valuosa obra de compositor, dispersa i potser en gran part definitivament perduda.

Quant a músic, Taltabull parteix de l'escola de Granados i Pedrell, però no s'accontenta amb la relativa comoditat d'un jove i dotat compositor en la Barcelona de la seva joventut i continua la seva formació, a Munic amb Max Reger, i a París amb Charles Koechlin, dues personalitats ben distintes que conformen l'amplitud dels seus interessos musicals.

A París, on residí des del 1912, exercí l'ofici de músic de totes les maneres possibles, com ho féu a Catalunya, després del seu retorn a Barcelona, en 1940. Els darrers anys de la seva vida, els visqué literalment consagrat als seus deixebles, dels quals respectà exemplarment el seu instint musical, sense imposar mai el seu criteri personal. Ells compten, avui, entre els compositors catalans més destacats.

SUMARI

EDITORIAL

Cristòfor Taltabull	Pàgs. 3
Sumari	4

FIGURES I TEMPS



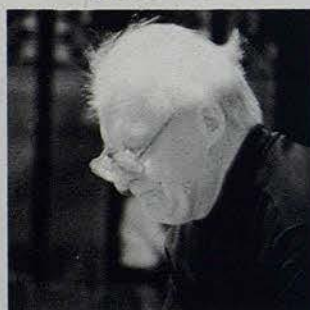
Porta oberta (Eulàlia Solé-Josep Maria Forn)	5
Qüestionari informal (Salvador Alsius)	7
Apunts sobre un comiat galàctic (Miquel Pujadó)	8
Actuacions importants, ¿on són? (Bernat Porter)	9
El Ballet a Catalunya: una situació poc satisfactòria (Marjolijn Van der Meer)	10
1985 Any Europeu de la Música	12
A un mal músic anomenat Xesco Boix (Comellas)	19
Concurs Francesc Viñas: el reialme de la veu femenina	20
IV Concurs Internacional de piano "José Iturbi" (Roger Alier)	21

TEMA



Josep Ricart i Matas, artífex del Museu de la Música de Barcelona. Un recorregut per la història de la música (Colette Harris)	24
Un museu massa ignorat encara (Laia Gonzàlez)	33

MÓN SONOR



Quatre veus grans per a "El cavaller de la rosa"	
La Simfonia "Faust" 50 anys després (Josep Casanovas)	35
Músics catalans d'avui en l'OCB	36
Samson et Dalila (Xosé Aviñoa)	39
Scherzando (Cesc)	41
RETRAT	
Franz-Paul Decker: l'art de millorar les orquestres (Jordi Fluvià)	42
El Romanticisme, la nació i la música (Jordi Llovet)	47
"Un re in ascolto" de Berio, esdeveniment al Staatsoper (Joan L. Moraleda)	48
Ara, abans d'ahir, demà. "Quaranta concerts a la programació de la Caixa" (Javier Pérez Senz)	50
Concerts, recitals, concerts, recitals	55
Discos	57
Llibres	58

Portada: Orgue (1739) Museu de Música de Barcelona
(Pau Barceló)

Franz-Paul Decker (Pau Barceló). Retrat Georg F. Händel

Preu de la subscripció anual: 2.500 ptes.
Preu d'aquest número solt: 300 ptes.

PORTA OBERTA

Música i cinema

L'estimat Manuel Valls, en el seu últim llibre —encara inèdit— *Funció de la música al cinema*, escrit en col·laboració amb J. Padrol, considera que el compositor de la música d'una pel·lícula "es mou en un règim de llibertat vigilada, perquè, en el seu quefer professional, la teòrica llibertat imaginativa que té es troba limitada entre les fronteres estètiques i tècniques que li imposa a el guió". Jo diria que, qui li imposa fronteres, més que el guió, és el realitzador; o, encara millor, la mateixa pel·lícula, que va prenent forma a la moviola, al mateix temps que el compositor hi va creant la música.

Allò més important, de la música d'una pel·lícula, és la seva adequació a les formulacions argumentals (dramàtiques i estètiques) del film. Una música d'una qualitat tan destacada que acapari d'una manera exclusiva l'atenció de l'espectador és perjudicial per al conjunt de l'obra cinematogràfica. Això ens pot portar a considerar que, en el cinema, la música hi és un art secundari. De fet, compositors de no gaire categoria han donat al cinema obres d'excelsa adequació; per exemple, E. Meisel, autor de la partitura de *El cuirassat Potemkin*, o Hans Eisler, que va il·lustrar el film de Joris Ives, *Zuyderzee*.

Aaron Copland diu que "la millor música, hi és la que passa desapercebuda per a l'espectador". Aquesta posició potser és massa radical, perquè en el record d'algunes de les grans pel·lícules que estimes, no saps si et vénen primer a la memòria les seves imatges o les seves melodies. Allò que és ben evident, és que una bona música cinematogràfica s'incorpora de tal manera a la banda d'efectes sonors, que gairebé passa desapercebut el moment en què s'inicia i el moment en què s'acaba. Moltes vegades, una bona banda d'efectes pot ser millor "música" que la creada expressament per un músic inspirat. És aconsellable, però, que aquesta banda d'efectes estigui sota la direcció musical d'un compositor identificat amb el film; d'un home que incorpori criteris musicals a la combinació dels sorolls més vulgars i quotidians. Sempre recordaré els intel·ligents consells de Manuel Valls en presenciar el pas de copions a la moviola, i com ell, en contra d'allò que semblaria normal, suggeria moltes vegades la substitució de parts musicals per efectes sonors.

Josep Maria Forn

Interpretar, entendre i comprendre l'obra d'altri

M'han demanat que escrigui unes ratlles sobre música. I encara que la meua tendència va ser a declinar l'amable invitació, per considerar-me una persona dedicada de ple a la interpretació musical i no estar dotada de coneixements musicològics, a la fi he acceptat de fer-ho. En primer lloc, per una natural voluntat de complaure, si puc, en allò que em demanen; i, per altra part, en pensar que, allò que podia ben oferir, és un cert i breu testimoni de la meua experiència com a intèrpret i com a persona per a qui, la música, més enllà d'una afecció, té una significació essencial.

Hi ha una qüestió molt debatuda, en relació a la interpretació musical: és la de si hi ha una "única" versió veritable de cada obra; la que, suposadament, resultaria de la lectura fidel de la partitura, i en la qual tot estaria dit ja en aquesta. Mentre una posició defensa aquest supòsit, n'hi ha una altra, segons la qual la partitura és un suport, una mena de codi imperfecte, com tots els codis i mitjans d'expressió humans, que intenten vanament d'expressar "tot" el contingut espiritual subjacent a l'experiència personal, quan aquesta experiència, en realitat, sempre és inefable, i quan l'única cosa que pot aconseguir l'ésser humà n'és una aproximació.

L'experiència personal de l'autor, doncs, no pot sostreure's a aquest caràcter inefable; i ell mateix, per tant, és víctima de la insuficiència dels mitjans humans i sensibles per a expressar què passa dins la seva personalitat. L'únic que té a l'abast és servir-se de les tècniques de notació que li ofereix la tradició musical, per deixar un testimoni (el màxim de fidedigne possible) del que vol dir; però és evident que la notació musical no pot recollir mai tota la riquesa de l'experiència personal, per més que ja en doni una important informació.

Crec, doncs, que la interpretació no pot ser concebuda d'altra forma que com a un intent de respectar la personalitat del l'autor i de traduir, amb els mitjans de què disposem, allò que pensem que ell hi ha volgut expressar.

Atès, però, que l'intèrpret té el propi món personal i la pròpia manera d'entendre la personalitat de l'autor, mai no podrà sostreure's a interpretar tal com el viu ell mateix, per més que el seu esforç hagi d'anar a ser tan veritable i fidel com pugui. Pensar, contràriament, en una interpretació única i definitiva, equivaldria a suposar que hi ha una única manera d'entendre les coses i les experiències personals, i que nosaltres estem en el secret d'aquesta única manera, més enllà de cap dubte..., cosa que seria un greu desconeixement de les possibilitats i dels límits humans.

Eulàlia Solé



GRAN TEATRE DEL LICEU

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

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

TEMPORADA D'ÒPERA 1984/85

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

PRÒXIMES REPRESENTACIONS

SANSON ET DALILA

C. Saint-Saëns

ROMÉO ET JULIETTE

Ch. Gounod

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

C. Rossini

I CAPULETTI ED I MONTECCHI

V. Bellini

SALOME

R. Strauss

SIEGFRIED

R. Wagner

SAFFO

G. Pacini

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

QÜESTIONARI INFORMAL

SALVADOR ALSIUS

Salvador Alsius és un periodista amb una dilatada història professional a diversos mitjans de comunicació. Amb tot, ha estat la pantalla petita la que, com a tants d'altres, li ha servit de trampolí vers una popularitat cada dia més evident. La seva presència a l'informatiu "Telenotícies", de TV-3, un informatiu que ell dirigeix i presenta, l'ha fet una imatge coneguda i, a més, entranyable per la seva forma càlida de produir-se. Des de fa set anys, és membre de la Coral Sant Jordi, a la qual dedica energies, i activitat de la qual n'extreu satisfaccions ben vives.



1.— Coneixements musicals.

Res d'homologat, vaig estudiar solfeig, uns tres o quatre anys, quan era petit, i també piano. Amb la Coral he fet alguns cursets sobre tècnica vocal; però no res mai de forma sistemàtica.

2.— Fet musical més llunyà del qual tinguis un record.

El que em ve ara a la memòria és el que val. Quan l'Àngel Colomer em va ensenyar a cantar, al col·legi.

3.— Fet musical més recent que tinguis present.

Una simfonia de Haydn que vaig escoltar fa poc, mentre llegia un llibre. Si m'ho haguessis preguntat demà, et diria la compra d'un disc d'en Xesco Boix a l'acte d'homenatge a la Ciutadella.

4.— Podries viure sense música?

Des del punt de vista fisiològic no ho sé. Com que la música és una expressió de les tensions de la natura, imagino que és necessària. Des d'una perspectiva més immediata, més planera, no crec que em fos impossible de viure sense música.

5.— De quina música podries prescindir i de quina no?

M'és més fàcil de prescindir de la música que escolto que no pas de la que faig; i, en dir

la que faig, vull dir tant la que faig de forma organitzada com, simplement, fer un crit damunt una muntanya o cantar dins el cotxe. D'aquesta em costaria més prescindir-ne.

6.— The Beatles o The Rolling Stones? The Beatles!

7.— Raimon, Maria del Mar Bonet, Pi de la Serra o La Trinca?

No em veig cor de respondre't. O tots, o cap. No ho veig clar això de definir-me. I no és pas per una qüestió de compromís.

8.— Stevie Wonder, Michael Jackson, Iglesias o Mahalia Jackson? Mahalia Jackson.

9.— Bach o Monteverdi?

De fet, pel tipus de consum musical que faig, Monteverdi.

10.— Mozart o Beethoven?

Mozart, amb bastant de claredat.

11.— Verdi, Wagner o Puccini?

Assignatura pendent.

12.— Òpera, oratori, simfonia o música de cambra?

Música de cambra, però et repeteixo que, per a mi, l'òpera és una assignatura pendent.

13.— Fet musical NO plaent que et mereix més indulgència.

La meua filla de vuit anys, quan procura d'encaixar bé els seus dits en els forats del flabiol perquè li surti el Do.

14.— Tres enregistraments musicals que salvaries d'un incendi.

Jo m'ho plantejo més com si es tractés d'enviar tres mostres de la nostra cultura a través d'una càpsula espacial a altres civilitzacions. Aleshores, et diré: una simfonia de Beethoven (la *Novena*, que té uns certs elements d'oratori), una melodia pura sud-americana, i una música moderna de qualitat com *Carros de foc*.

15.— Un instrument.

El violoncel.

16.— Una música per a morir.

Cap.

17.— Un compositor.

Cada vegada és més difícil això. Stravinsky!

18.— Un intèrpret (conjunt o solista).

Pau Casals.

19.— Un esdeveniment musical viscut.

El Concert número mil de la Coral Sant Jordi.

20.— La música és per a ser escoltada amb els ulls clucs?

No, necessàriament.

21.— Una experiència musical que t'agradaria viure.

Tocar el piano.

22.— Fet sonor, no musical, que t'atreu especialment.

Anava a dir el silenci; però el silenci és un fet musical. Qualsevol soroll de la natura en estat verge, no manipulat, encara que la distinció entre natural i artificial és molt relliscosa.

23.— Fet sonor, no musical, que rebutges especialment.

El clàxon del cotxe de darrera, que sona just si tardes una dècima de segon a arrencar quan el semàfor s'ha posat de color verd.

24.— La música, és una sensació visceral, una vivència sentimental o un incentiu intel·lectual?

Una sensació visceral.

25.— Escoltar música: sol o acompanyat?

Acompanyat, ben acompanyat i encara —hi afegiria— poc acompanyat. Una cosa que em posa nerviós són les manifestacions multitudinàries.

26.— Una música que mai no t'hagi deixat.

No ho sé. Deu ser que no sóc fidel musicalment. Dec ser un adúlter musical, perquè no se m'acudeix res.

LA CANÇÓ, AVUI

APUNTS SOBRE UN COMIAT GALÀCTIC

Ara que en Jaume Sisa ens diu que prou ("que plega"); ara que marxa a la recerca de la persona que restava amagada pel "personatge", no he pogut ni he volgut evitar de girar l'esguard enrera pels camins de la memòria.

I, allà al lluny, a meitat dels seixanta, he vist un noi llarg i prim del Poble Sec, fascinat per "The Beatles" i "The Shadows," i recurrent França, Itàlia, Tunis, amb un grup anomenat "Los descendientes de Walder". L'he vist compondre les primeres cançons i, en tornar, ésser acceptat —sense gaire unanimitat— pel "Grup de Folk", que no va durar gaire. Més ençà, en un revolt, apareix "Sisa i Companyia Societat Limitada", amb l'Enric Herrera i en Jordi Batiste. Era el primer grup format per Sisa. Era, també, la primera constatació de com resultava difícil mantenir-se al marge del rock, per una banda, i de la cançó catalana del moment, per una altra. Aquest és el moment de *L'home dibuixat* i, aviat, amb l'Albert Batiste, la Selene i el madrileny Cachas, el moment de *Música Dispersa*: un àlbum cabdal en l'avantguarda de tot l'Estat. Després d'*Orgia* (1971), el seu primer llarga durada en solitari, hi ha un llarg i fosc túnel que serpenteja al llarg de dos anys. No hi havia ànims. No hi havia suport popular. No hi havia diners. Però en Sisa componia. Per necessitat visceral. I quan, l'any 75, aparegué *Qualsevol nit pot sortir el Sol*, ningú no podia suposar que aquest curiós personatge d'ulleres gruixudes anava a passar, en un temps brevíssim, de la marginalitat al reconeixement massiu.

Després, el paisatge passa més ràpid: actuacions a "Zelete" i arreu; la creació de l'"Orquestra Plateria"; discos com *Galeta galàctica*, *La catedral*, *La màgia del estudiant*, *Sisa i Melodrama*; la col·laboració amb "Dagoll-Dagom" a *Antaviana* i,



posteriorment, a *Nit de Sant Joan*; el collage plurilingüe de *Barcelona Postal*; el retorn als escenaris com a solista amb *Roda la música...*; i el comiat, amb aquest *Transcantautor*. Última notícia que ve a ser el seu testament discogràfic i on ens diu, a tall d'epíleg, entre altres coses: "No em fa il·lusió l'anar repetint notes i versos que molt difícilment em veig amb cor de renovar sense avorir-me. Fora oficis!"

I jo, ara, em pregunto fins a quin punt el Sisa autèntic no era el noi arraconat i sense un duro, però il·lusionat i creatiu, que, a començaments dels setanta, retallava pacientment la realitat i el pensament tot bastint visions d'impossibles perspectives. Em pregunto fins a quin punt el "Sisa-personatge popular" no s'ha nodrit d'ell. I, si no, vegeu: *Qualsevol nit...* (75) i *Galeta galàctica* (76) són el material d'arrancada. *La catedral* (77) aplega cançons compostes el 73 i el 74. A *La màgia del estudiant* (79) encara trobem temes com *Carnaval a la República d'A*, escrit abans del 74. Fins aquí arriba el gran Sisa —la seva experiència teatral és una altra història. Després de l'aplec de cançons sobre Barce-

lona, el seu retorn amb material propi amb el disc *Roda la música* (83) no ens forneix més que un pàl·lid reflex de la seva creativitat. Les seves correctes i triomfals actuacions a "Zelete" són les d'un professional, i tanmateix —o potser a causa d'això—, han perdut la màgia i l'espontaneïtat d'anys enrera. En Sisa comença a esdevenir una màscara d'ell mateix. Ara té un públic segur i un suport clar dels mitjans de comunicació..., però comença a deixar de creure en el que fa. Podria allargassar anys i anys la seva vida artística; però, per a què? Per als avantguardistes i els revulsius, la consagració és pitjor que l'ostracisme. Aquest els estimula, aquella els destrueix.

En Sisa diu adéu al país. I fa ben fet. Esperem que, al llarg dels pròxims anys, visqui intensament, torni a carregar bateries i, un dia, llunyà o no, torni a escriure cançons. Però el seu retorn —si s'esdevé— serà vàlid només com a fruit d'una íntima necessitat expressiva. Fóra molt trist haver-lo de considerar des d'un punt de vista purament econòmic.

Miquel Pujadó

ARA, POP

ACTUACIONS IMPORTANTS, ¿on són?

Ens és possible d'observar amb certa melangia la notable escassetat d'actuacions en directe dels més significatius grups o figures del rock actual; si més no, de la poca regularitat d'aquests esdeveniments.

En definitiva, també penso que no han estat pas tan poques, atès el panorama actual, i que, a més, han estat prou diversificades.

Recordem les més representatives d'aquest darrer any: Elton John, el "Glamour"; Rod Stewart, rock vigorós però líric; tota la parafernàlia del "Heavy" (rock dur) satànic; un polivalent i genial Zappa; fa poc, la visita de Siouxsie, una cantant anglesa força interessant, capdavantera del anomenat *cool rock* cap al 1977, i que ha quedat una mica estancada; la càlida i agraïda veu de Stevie Wonder...; i resta encara la incògnita del concert de Lou Reed, aquest personatge polifacètic, de qui no conec les darreres produccions... Tot això, sense citar-ne d'altres menys transcendents, amb actuacions, principalment, de *punks* britànics i formacions per l'estil.

¿Consisteix el problema, senzillament, en una manca evident de locals, en la inseguretat i poca ambició dels empresaris, en la inexistència d'aquests anhelats auditoris municipals o públics?

Penso que cal anar més lluny i analitzar —ja no aquí, sinó arreu— la identitat del fenomen anomenat *rock*.

Actualment —ara més que mai—, el *rock* i la música anomenada lleugera en general, resulten ser més —molt més— els productes d'uns professionals del màrketing, que ensinistren a d'altres professionals amb funcions molt determinades (música, directors artístics, dissenyadors, tècnics, etc.), i que posen com a caràcters uns personatges agraciats i moderns, segons toqui, bo i representant la part externa del muntatge.



Stevie Wonder

És un fet comprovat, per exemple, que a Anglaterra està baixant la venda de discos, perquè el públic prefereix tenir els ja habituals *video-clips* (fruit d'unes despeses de producció exorbitants) dels seus artistes preferits, per a poder veure'ls còmodament asseguts davant del monitor. D'altra banda, des d'un punt de vista musical, cada cop hom dóna més importància a la perfecció formal de la producció discogràfica, la qual cosa representa no tan sols un ús impressionant dels darrers avenços tecnològics, sinó també la participació d'"anònims" músics d'estudis professionals, que tenen a veure molt poca cosa amb la teòrica espontaneïtat de la creació musical popular.

Consti que aquestes consideracions no pretenen desmerèixer la possible qualitat i honestat d'aquest tipus de produccions; però es fa evident la contemplació del creixent nombre de desil·lusions en massa quan la gent va a escoltar en directe un grup, el darrer disc del qual els havia entusiasmat: a la incòmoda sala (o pavelló, o discoteca), lluny de casa i dels còmodes vídeos o reproductors de so, hom s'adona que les veus no arriben, que les guitarres estan desafinades, que la bateria va creuada, i d'altres coses més.

D'alguna manera (si se'm permet la utòpica imatge), és com si un americà escoltés en disc una sardana interpretada per la secció de vent de l'Orquestra Simfònica de Cleveland, i la sentís de nou, més endavant, en una petita plaça d'un poblet de comarques, tocada per la cobla-orquestra "La Floreta de Riuprimer".

Penso que aquest és un problema endèmic de l'època tecnològica i nuclear: sedentarització, individualisme, mandra de moure's, d'escoltar i de pensar. D'aquí neix el telefilm i se'n ressent el cinema; i s'estandarditza massivament un tipus d'artesanía musical, el paper de la qual ha estat històricament el de renovar i alimentar els fonaments mateixos de la música culta. Em sembla que seria important de fomentar la visita al nostre país no pas dels monstres més o menys sagrats (que ja els tenim prou vistos), sinó de tota aquella gent —que n'hi ha— que treballa i investiga sense intel·lectualitzar necessàriament massa, amb el mateix entusiasme i alegria —i ràbia, si ho volem— que els millors de fa dues dècades: fent música com a persones; no com a màquines.

Bernat Porter i Huerre

El Ballet a Catalunya

Una situació poc satisfactòria

Segons el gran coreògraf Maurice Béjart, la dansa passarà a la Història com l'art del segle XX. Ens queden encara uns quinze anys per a comprovar si la profecia es verifica. El que ja és cert, des d'ara, és que en cap altre segle no ha assolit, la dansa, una posició tan dinàmica enmig de les manifestacions culturals.

Al nostre país, curiosament, l'evolució de la dansa no ha estat paral·lela a la de la resta del món. Aquí ha costat molta feina alliberar-la de les places i dels envelats; i tots sabem que, malgrat diversos i heroics intents individuals d'aquests darrers anys, el nostre art coreogràfic, internacionalment parlant, no existeix.

Sortosament, sembla que la situació ha començat a canviar des de fa uns set anys. Les iniciatives a favor de la dansa tenen, en principi i per regla general, un caràcter privat: s'ha fundat, per exemple, l'Associació de Professors de Dansa Acadèmica, i s'ha creat la revista especialitzada "Dansa 79", que ha tingut un paper molt important en el terreny de la difusió i de la informació sobre el món de la dansa; s'han organitzat també nombrosos festivals, concursos coreogràfics i conferències. A poc a poc s'anava despertant, així, l'interès del l'administració pública envers la dansa. Actualment, la nova situació ja no és desesperada, si bé es troba encara en un racó amagat del gran armari de les subvencions. Veiem d'on provenen.

Generalitat

L'any 1983 es crea l'apartat de 'Dansa' dins del Servei de Música de la Conselleria de Cultura. A partir d'aquest moment, la dansa pot comptar ja amb un —encara que modest— pressupost propi: uns 9 milions de pessetes anyals, gràcies

als quals s'han pogut organitzar dos festivals de dansa, on els grups de dansa existents han presentat noves coreografies. Els grups elegits han actuat en festivals arreu de Catalunya. També s'han concedit dues beques per a ampliar estudis de dansa a l'estranger, s'ha organitzat una petita gira del Ballet Reial de Flandes per Catalunya i s'ha participat en la promoció del "Dia Mundial de la Dansa" que anyalment se celebra a finals d'abril a Barcelona. Cal citar, finalment, algunes petites ajudes a ballarins i a acadèmies, així com a la revista "Dansa 79". S'espera ampliar el pressupost de cara a l'any 1985.

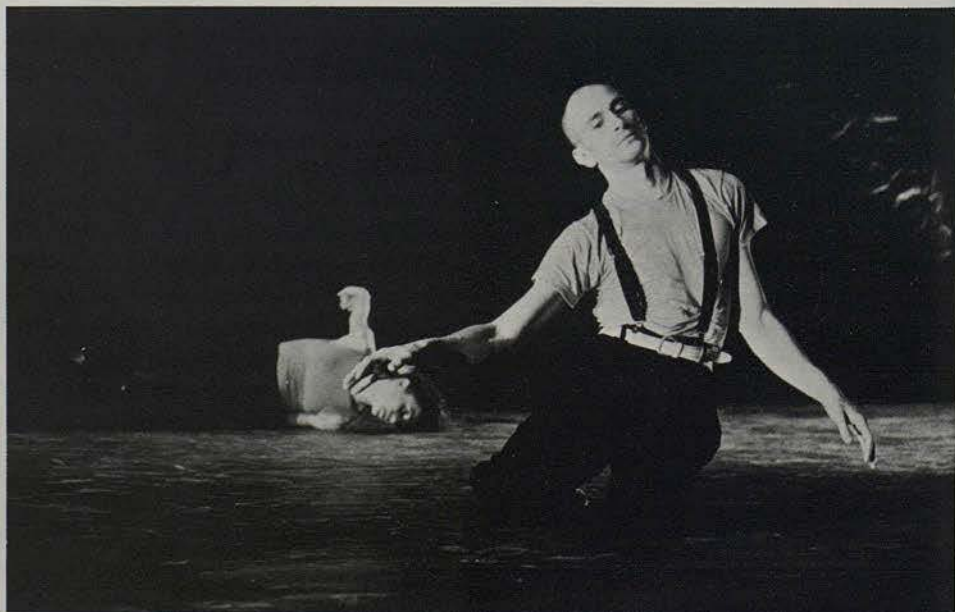
Ajuntament de Barcelona

No compta amb un apartat de 'Dansa', activitat que esgarrapa el que pot del pressupost destinat a teatre i cinema. Per aquesta raó, es fa molt difícil d'estimar el volum de les despeses per a la dansa. Com a activitats, cal citar en primer lloc la

campanya del Teatre Grec, la qual s'organitza cada estiu, i on la dansa va adquirit una importància creixent. L'Ajuntament distribueix també petites ajudes individuals a algun grup de dansa, per a l'organització d'espectacles determinats, i participa, com la Generalitat, en el Dia Mundial de la Dansa. A l'Ajuntament de Barcelona hi ha consciència que la dansa mereix més atenció i que cal millorar la seva posició en l'àmbit cultural ciutadà.

Diputació de Barcelona

Té l'única escola oficial per a l'ensenyament de la dansa que hi ha a Catalunya. Instal·lada dintre l'Institut del Teatre, l'Escola de Dansa no disposa d'un pressupost propi; això fa que el volum de les despeses per a la dansa depengui, en certa manera, de les afeccions de cada director de l'Institut. S'hi ensenyen tres disciplines de dansa: acadèmica, contemporània i espanyola. L'accés a



Cesc Gelabert

l'Institut del Teatre manté actualment una petita agrupació de ballarins seleccionats que reben, en forma de beca, una modesta retribució econòmica mensual. La Diputació també atorga tres premis, de 350.000 pessetes cadascun, a sengles coreografies de dansa acadèmica, dansa contemporània i dansa espanyola. Pel que fa a l'organització d'espectacles, ha destinat uns sis milions de pessetes al muntatge de tres festivals: a Terrassa, a L'Hospitalet i en el marc de la campanya "El Teatre a l'abast". També ha subvencionat actuacions del Ballet Contemporani de Barcelona i de l'Esbart de Rubí, i col·labora en el Dia Mundial de la Dansa.

Gran Teatre del Liceu

Es parla molt del projecte de creació d'una companyia de ballet per al Teatre del Liceu, però, mentrestant, no podem deixar de referir-nos a la vergonyosa situació que s'hi repeteix els darrers anys: en l'últim moment, just abans de començar la temporada d'òpera, algú recorda que hi ha alguna peça que requereix un cos de ballet i, llavors, a corre-cuita, es recluten uns quants ballarins de les més diverses procedències i, molt sovint, d'escassa preparació. A l'actual temporada d'òpera, la dansa només hi serà present a *La Gioconda*.

Pel que fa referència a la temporada pròpiament coreogràfica, en aquests darrers temps s'observa més cura i encert en l'elecció dels programes.

Caixa de Pensions per a la Velleja i d'Estalvis

En els festivals de música antiga, religiosa i flamenca organitzats pel servei de l'Obra Social de la Caixa de Pensions, normalment hi ha l'ocasió de veure algun espectacle de dansa. En el festival de música romàntica de l'any passat, Joan Sánchez, ballarí català fincat a Londres, va professar un curset de dansa clàssica, il·lustrat amb sessions de vídeo i una conferència. "La Caixa" promou també algun espectacle de dansa dedicat a la mainada ("La Caixa a les escoles"), on han participat grups independents de dansa. Finalment, cal subratllar que l'actuació d'Antonio Gades al Poble



Grup Taba

Espanyol, representant "Bodas de Sangre", també fou organitzada per la Caixa.

Caixa d'Estalvis de Terrassa

Aquesta entitat mereix una menció especial pel fet d'haver-se pres molt seriosament la promoció de la dansa, a la qual dedica una gran atenció en el magnífic Centre Cultural de Terrassa. En els dos darrers anys hi hem pogut veure les actuacions del Ballet Clàssic de Saragossa, del Ballet Nacional d'Espanya (clàssic), els Esbarts de Rubí i de Sant Cugat, el debut de la companyia de l'Institut del Teatre, un grup polonès de dansa folklòrica i, més recentment, les actuacions del grup americà "Pilobulos Danse Theatre". No es pot silenciar, finalment, l'organització del festival dedicat a la dansa contemporània.

Caixa de Catalunya

Elseu Servei de Promoció Social i Cultural desplega una acció intensa en la promoció del folklore català, a través de col·laboracions amb esbarts i organitzacions d'aplecs i activitats sardanistes. Mostra, per altra banda, un interès creixent per a promoure noves iniciatives en l'àmbit de la dansa.

* * *

Com es pot veure per l'inventari de subvencions i suports que precedeix, la dansa només compta entre

nosaltres amb ajudes molt modestes i, sobretot, molt disperses. Potser caldria unificar esforços per a treure la dansa del lloc tan insignificant que ocupa a l'escala de valors culturals d'aquest país.

El nivell de l'ensenyament ha progressat força; però és un fet que, quan l'estudiant assoleix determinades cotes, es veu obligat a buscar-se sortides cap a l'estranger. En realitat, estem nodrint companyies d'arreu del món amb els nostres ballarins, els quals ja seran irrecuperables a casa nostra per causa de la mateixa pobresa de les iniciatives a favor de la dansa. Ens trobem, doncs, en un cercle viciós: aparentment no hi ha prou escalf per a justificar l'existència d'una gran companyia capaç de retenir els millors ballarins. La creació d'aquesta agrupació contribuiria decisivament a millorar el nivell de la dansa i a enfortir-ne l'arrelament en el nostre país.

Marjolijn Van der Meer





1985

ANY EUROPEU DE LA MÚSICA

Quan, el dia primer d'any, la Filharmònica de Viena, sota la direcció del seu titular, Lorin Maazel, iniciï el seu tradicional Concert de Cap d'Any, s'haurà posat la primera pedra operativa de l'Any Europeu de la Música. Serà com el tret d'arrencada de les competicions atlètiques: ell posa en marxa la cursa. Una cursa que té una llarga gestació, unes motivacions molt elevades i una dedicació molt concreta a tres grans columnes de la música universal: J. S. Bach, G. F. Händel i D. Scarlatti. Aquestes columnes remeten a tres referències culturals fonamentals a Europa: la germànica, l'anglosaxona —amb els matisos que es vulgui atorgar, tractant-se de Händel— i la llatina.



Retrat de J.S. Bach

Al llarg de tot l'any, el concepte "Any Europeu de la Música" travessarà tots els racons de l'Europa Occidental on se'n faci, de música. Serà com un segell que s'estampillarà arreu on hi hagi un so musical, i el seu esperit ho envoltarà tot. Tota la música que es realitzi arreu de l'occident del Continent Vell serà música de l'Any Europeu; i, al redós de la denominació, les "energies musicals" es potenciaran i es multiplicaran arreu. Els noms de Scarlatti, Bach i Händel, en l'avinentesa de la coincidència del tricentenari de llur naixement, ho amararan tot. I a ella, encara se n'hi afegiran d'altres, els quals s'uneixen a la llista i fan, del 1985, una fita d'aniversaris certament curiosa. És el cas dels 400 anys del naixement de Heinrich Schütz o dels 100 del d'Alban Berg o dels 250 de Johann Christian Bach.

El passat 5 de novembre era presentat oficialment l'Any Europeu de la Música, en el curs d'un acte que tingué lloc a la seu de la Comunitat Econòmica Europea. Van presidir-lo el president de la CEE, Gaston Thorn, el secretari general del Consell d'Europa, i Walter Scheel, president del Comitè Organitzador de l'Any Europeu de la Música. Aquesta presentació tingué lloc en pre-

sència de la reina Fabiola, de Bèlgica.

En el seu parlament de presentació, Walter Scheel féu una petita història, o pre-història, de la iniciativa. Segons que digué, té l'origen en una idea de Richard Balfe, membre del Parlament Europeu, llançada en el curs d'un àpat de treball que tingué lloc l'any 1979. La idea pretenia, tot aprofitant l'esmentada coincidència de centenaris, que la "música serviria per il·lustrar els estrets lligams que existeixen entre les europes i els europeus, en tant que expressió d'una identitat



Retrat de G.F. Händel

cultural comuna", segons paraules textuais del polític alemany.

Aquesta idea "europea", de relació intereuropea de l'Any, és a l'arrel d'una iniciativa que han assumit, conjuntament, el Parlament Europeu, el Consell d'Europa i la Comunitat Econòmica Europea. En definitiva, les tres institucions supranacionals que configuren el món europeu occidental. A través d'aquestes organitzacions, l'Any Europeu de la Música uneix les cultures musicals i les iniciatives expresses de 23 països europeus, als quals se n'hi afegeixen dos més —un d'europeu i un altre d'asiàtic— en qualitat d'observadors. Aquests 23 països són:

Austria, Bèlgica, Xipre, Dinamarca, França, Alemanya Federal, Grècia, Islàndia, Irlanda, Itàlia, Liechtenstein, Luxemburg, Malta, Països Baixos, Noruega, Portugal, Espanya, Suècia, Suïssa, Turquia, Gran Bretanya, Finlàndia, i El Vaticà, amb Iugoslàvia i Japó com a observadors. Finlàndia i El Vaticà, nosón membres del Consell d'Europa.

Els objectius fonamentals que s'han traçat per a festejar aquest esdeveniment són:

- Encoratjar l'ensenyament de la música i la pràctica musical en els afeccionats i els professionals.
- Millorar les perspectives professionals en el camp de la música.
- Promoure la creativitat musical.
- Viure tots els tipus de música, i la música de totes les èpoques, i fer aquest art universalment accessible.

El pressupost que les institucions europees han posat a disposició dels organitzadors de l'Any és de 5 milions de francs francesos, els quals permetran tirar endavant una trentena de programes multinacionals, que atenen d'una manera específica els objectius de l'Any.

A aquests projectes, cal afegir-ne uns 850 més i una vintena d'iniciatives individuals que s'inscriuen a l'organització de l'Any.

Per arribar en aquest punt, hom ha endegat una tasca d'organització força complexa, encomanada l'any 1982 a l'anomenat Comitè Europeu d'Organització, presidit, com ja hem esmentat, per Walter Scheel, i ajudat per Massimo Bogiankino i Rolf Liebermann, en qualitat de vice-presidents (Bogiankino és el director general de l'Òpera de París, mentre que Liebermann ho fou abans que ell.)

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS
TEMPORADA MUSICAL '85

BARCELONA, DEL 10 DE GENER AL 7 DE FEBRER DE 1985

V Festival de Música Romàntica

ROMANTICISME I NACIONALISME

CONCERTS

DIJOUS, 10 DE GENER, A LES 21 H. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ALICIA DE LARROCHA, PIANO
OBRES DE GRIEG, ESPLA I GRANADOS

DIMARTS, 15 DE GENER, A LES 21.30 H. LA PALOMA

TRIO ITALIANO
CARLO BRUNO, PIANO / **FELICE CUSANO**, VIOLÍ
ELSO ALTABELLI, VIOLONCEL
OBRES DE RACHMANINOV, MARTUCCI I SMETANA

DIMARTS, 22 DE GENER, A LES 21 H. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ORQUESTA DE CÁMARA REINA SOFÍA
CONCERTINO: **GONÇAL COMELLAS**
OBRES D'ELGAR, TOLDRA I GRIEG

DILLUNS, 28 DE GENER, A LES 21.30 H. LA PALOMA

QUARTET DE VARSÒVIA
PERFECTO GARCÍA CHORNET, PIANO
OBRES DE BORODIN I FRANCK

DIMARTS, 29 DE GENER, A LES 21 H. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ELLY AMELING, SOPRANO / **RUDOLF JENSEN**, PIANO
OBRES DE FAURÉ, WOLF, CHAUSSON I DUPARC

DIMECRES, 30 DE GENER, A LES 21.30 H. CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

THE FAIRFIELD QUARTET
ALBERT GUINOVART, PIANO / **ORIOI ROMANÍ**, CLARINET
OBRES DE DVORAK I HOWELLS

DIVENDRES, 1 DE FEBRER, A LES 21.30 H. CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

LLUÍS I MARIA LOURDES PÉREZ MOLINA
DUO DE PIANO
OBRES DE RACHMANINOV, SCRIABIN, LISZT I INFANTE

DIMARTS, 5 DE FEBRER, A LES 21.30 H. CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

MARIA ROMA, PIANO / **IÑAKI FRESAN**, BARÍTON
OBRES DE LISZT, GLINKA, GRIEG I CHOPIN

DIJOUS, 7 DE FEBRER, A LES 21.30 H. CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

MARK FRIEDHOFF, VIOLONCEL / **ANDREU GUASCH**, PIANO
OBRES DE RACHMANINOV, KODALY I BRIDGE

ACTIVITATS

DEL 20 AL 26 DE GENER. CURS D'INTERPRETACIÓ PER A CANTANTS I PIANISTES

**"EL NACIONALISMO ESPAÑOL EN LA
CANCIÓN DE CONCIERTO"**
CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

DIES 16, 23 I 30 DE GENER, I 6 DE FEBRER. AUDICIONS DISCOGRÀFIQUES COMENTADES

**EL LLEGAT ROMÀNTIC. LES ESCOLES
NACIONALS DEL SEGLE XIX**
CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

Venda de localitats: A partir del 29 de desembre fins a la data dels concerts,
a les taquilles del Palau de la Música Catalana, a partir de les 17 h.
i al Centre Cultural de la Caixa de Pensions i a La Paloma, des de les 18 h.
per als concerts que se celebren en aquests Centres.



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

Música, drogues i drets humans

Sistematitzar la munió d'iniciatives que s'endeguen o que és previst de celebrar al llarg del 1985 al voltant de la celebració objecte d'aquest escrit, constitueix una tasca quasi impossible. La imaginació dels promotors a vegades resulta desbordant; i, al voltant del fet musical, hom hi situa un món complex i ric. Així, mentre a la República Federal Alemanya hom ha fet un programa dedicat a abordar, musicalment, el tema dels drets humans, a Noruega s'ha fet això mateix amb la temàtica *droga*. Són dos exemples, entre d'altres, que situen l'abast de la complexitat i la distància de les idees que es posen en marxa.

El Secretariat de l'Any, que es troba a Estrasburg, ha fet públic un dossier de premsa, en el qual ordena totes les propostes en els següents apartats: "Feu música", "La música a través de les edats", "Un patrimoni preciós", "Instruments", "Festes de carrer", "Créixer amb la música", "El jove professional", "Les músiques noves", "La música a la família de les arts", "Camins vers la música", "Música i societat". I encara ofereix un altre apartat, a manera de calaix de sastre.

Com es pot veure, l'oferta és variada i, en ella, s'hi barregen manifestacions de tot tipus. Des de concerts —l'element essencial— a conferències, taules rodones, trobades, festivals, etcètera.

Dins d'aquesta complexitat, cal esmentar algunes de les iniciatives més rellevants, triades pel mateix Secretariat de l'Any Europeu de la Música.

En primer lloc, el Concert de Cap d'Any ja citat.

S'esmenta, tot seguit, un apartat intitulat "Tot escoltant les minories". Es tracta, en primer lloc, que, enguany, les Rencontres Internationales Folkloriques de Friburg —Suïssa— estaran dedicats a les minories ètniques d'Europa. Per la seva part, les comunitats emigrades a Bèlgica presentaran, a Brussel·les, llurs pròpies tradicions musicals.

Un altre capítol el formen les trobades de la joventut musical europea, que tindran lloc a Munic, París i Estrasburg. A Munic, del 24 al 26 de maig, s'hi aplegaran 8.000 joves procedents de tots els racons d'Europa, que conformaran orquestres



Retrat de Scarlatti

de cambra, cors, conjunts de jazz, grups folklòrics, etcètera. A París, del 3 al 7 de juliol, hi haurà trobada de "Pueri Cantores" els quals oferiran en diversos indrets de la capital concerts de música sagrada. Com a cloenda, hi haurà una *Gran Missa* a la plaça de davant de Nôtre Dame. Finalment, del 18 al 29 de juliol, Estrasburg acollirà 4.000 coristes, membres del moviment Europa Cantat, que hi oferiran música que anirà des de l'època medieval als nostres dies. La cloenda comptarà amb un castell de focs artificials musicals.

Una altra iniciativa destacada és la "Rencontre Est-Oest", que organitzarà Grècia amb motiu de l'Any Europeu.

Seguint amb la relació, cal esmentar les gires que efectuarà a deu països l'Orquestra de Joves de la Comunitat Europea. La primera d'aquestes gires tindrà lloc el mes d'abril, comptarà amb la direcció de Gyorgy Ligeti i Mathias Bamert i oferirà obres de compositors joves encarregades per l'Any Europeu de la Música. La segona gira serà diri-

gida per Claudio Abbado i per Leonard Bernstein.

Des d'Irlanda partirà un conjunt plurinacional que presentarà, arreu d'Europa, música, cant i danses populars de diversos països.

Estrasburg, com a seu permanent de l'Any, tindrà com a fites destacades la retrospectiva que, sobre els 40 anys darrers de creació musical, s'inscriurà en el seu Festival de Música Contemporània, on oferirà obres que han marcat d'una manera especialment decidida el llenguatge musical modern, i també s'hi farà una mirada sobre nous camps, encara no descoberts. Altres festivals europeus treballaran el mateix tema, en relació estreta amb Estrasburg, a fi de presentar una imatge el més completa possible de l'aventura musical contemporània.

*L'esdevenir de
l'orquestra simfònica,
tema d'un simposi
que tindrà lloc a Estocolm*

Simultàniament, tindrà lloc a Estrasburg una conferència del Consell d'Europa sobre l'educació per a la música contemporània.

El tema "Quin esdevenidor té l'orquestra simfònica?" serà l'objecte de treball a la conferència internacional, que tindrà lloc a Estocolm del 20 al 22 de novembre. El tema es planteja sobre la base d'aquestes preguntes:

1) Amb els "programes de tipus internacional", que deixen molt poc espai a les obres contemporànies o menys conegudes, quin serà l'esdevenidor de les orquestres simfòniques?

2) Amb els directors d'orquestra i solistes que demanen remuneracions cada dia més elevades i amb instrumentistes d'orquestra que han de conformar-se amb sous mínims, quin serà l'esdevenidor de les orquestres?

3) Amb satèl·lits de televisió que substituiran les gires de les orquestres per retransmissions televisives, quin serà l'esdevenidor de les orquestres simfòniques?

Una altra iniciativa important és la creació, a Gran Bretanya, aquest any 1985, de l'Orquestra Barroca Europea, integrada per músics d'Europa formats a Oxford, amb la voluntat d'aconseguir una interpretació autèntica de la música barroca. Aquesta orquestra desentrotllarà enguany una gira a diversos països europeus.

Finalment, cal parlar, en aquest resum obligadament succint, de l'eurojazz, o gran gira europea d'aquest conjunt de joves europeus, intèrprets de jazz, sota la direcció de Bobby Lamb i Rick Taylor, i amb un repertori que cobreix tota la gamma d'estils del jazz actual.

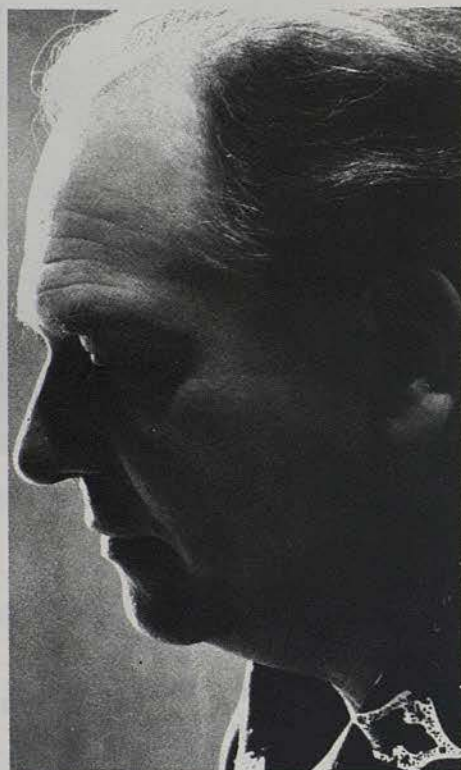
El 21 de juny, data clau de l'any

L'Any Europeu de la Música, enmig d'aquesta barreja i de l'enormitat de manifestacions, tindrà un dia especial. Estracta del 21 de juny, el qual, seguint una tradició francesa recent, serà consagrat com el dia de la Festa de la Música. Amb aquest motiu, aquell dia, d'una forma especial, la música sonarà pels carrers, les places i els jardins de les poblacions, les quals esdevindran sales de concert. En alguns països, aquesta jornada serà substituïda per manifestacions semblants. Així,

a Suïssa, el dia 16 de juny, entre les cinc de la tarda i les deu de la nit, es farà "Que el silenci ressoni": tota la circulació pública i privada s'aturarà en llocs ben definits, per tal de permetre a tothom de fer, o d'escoltar, música.

A Dinamarca, del 16 al 22 de setembre, se celebrarà el "Fem la música junts"; una setmana de música per amateurs.

Són iniciatives entre curioses i significatives, destinades a revestir d'una certa litúrgia la celebració de l'Any. Una altra iniciativa, en aquest sentit, és la que tindrà lloc a Holanda i Bèlgica el dia primer d'any, a les 11 del matí: tots els cari-



Olivier Messiaen

llons dels campanars sonaran per anunciar l'Any Europeu de la Música.

L'Any comptarà també amb el seu propi himne, o referència sonora concreta, composta expressament per Olivier Messiaen.

La relació de manifestacions que veuran la llum en el marc de l'Any Europeu de la Música és tan extensa, que efectuar-ne una selecció constitueix una tasca difícil. A la relació abans esmentada, afegim un detall més ampli del conjunt d'aquestes 850 propostes que té a mans el Secretariat de l'Any.

- A Roma, del dia 26 al 29 de setembre es reuniran 20.000 cantaires per prendre part en una missa

a honor de la Schola Cantorum, que serà oficiada pel Papa.

- A Atenes, en el curs dels mesos d'octubre i novembre, tindrà lloc un festival sota el lema "Els tresors musicals de Grècia". Aplegarà música grega de 3.000 anys abans de Crist fins als nostres dies. La música tradicional serà interpretada per conjunts grecs i la simfònica per orquestres forànies de renom.

- Stuttgart serà la seu d'un festival i d'un congrés sota el lema "Música antiga com a present estètic". Estarà consagrat especialment a Bach, Händel i Scarlatti i també a Berg. S'oferiran 55 concerts i un miler de musicòlegs treballaran el tema "Bach, Schütz, Händel — música antiga com a present estètic".

- L'Orquestra holandesa "XVIII segle", sota la direcció de Franz Bruggen, realitzarà una gira arreu d'Europa. Hi prendran part músics austríacs, belgues, francesos, holandesos, suïssos i anglesos.

- Congrés a Istanbul sobre música modal. Tindrà lloc del 20 de setembre al primer d'octubre. La música modal, escampada des del Japó a l'Índia, d'Iran als països àrabs, mitjançant Egipte, de l'Anatòlia als Balcans —compresa Hongria—, es considerada una parcel·la a part de la música monòdica i harmònica. El congrés discutirà la concepció d'aquesta música en els seus aspectes teòrics i tècnics així com en la seva dimensió estètica i universal.

- Exposició sobre el patrimoni instrumental europeu, que tindrà lloc a Lovaina. Serà una mostra mare, que viatjarà i serà completada a cada lloc amb peces importants que s'hi trobin. Organitzada pel Museu de Lovaina, en col·laboració amb les institucions corresponents de Berlín, Bolonya, Cremona, Oxford i París.

- Especialistes europeus de l'educació musical visitaran del 15 al 23 de maig les escoles Purcell, Wells, Chetham i Menuhin a Anglaterra per tal de familiaritzar-se amb les mesures específiques preses en la formació de nois especialment dotats per a la música a les esmentades escoles.



Heinrich Schutz

– Seminari sobre “L’escola de música en el futur”. Tindrà lloc a la tardor, a Sigtuna, Suècia, i es plantejaran temes com “Quina és la responsabilitat de l’escola de música i quina la de l’escola obligatòria”, “Quina és la responsabilitat de l’escola de música en el camp de la música contemporània”.

– A Salzburg, del 28 de juny al 2 de juliol, tindrà lloc un simposi sobre “L’obra per a les escoles de Carl Orff en el món de demà”.

– A Liechtenstein s’editarà en sistema Braille tota l’obra pedagògica de Carl Orff.

– Projecte, a França, d’oferir als infants de 7 a 14 anys, la possibilitat de conèixer i viure les cultures i tradicions musicals d’altres països a través del teatre musical. Projecte que es farà en col·laboració amb Espanya, Itàlia, Alemanya Federal i Anglaterra.

– A Suècia, tindrà lloc un projecte pilot al voltant del tema “L’inici d’una carrera professional”. Es tracta d’intentar nous mètodes per al llançament d’artistes joves encara no professionals, tot seguint-los en els seus primers temps del període posterior a la fi dels seus estudis.

– Canadà contribueix a l’Any Europeu de la Música amb el Concurs Bach de piano, que és previst que aplegui 300 pianistes d’arreu del món. El guanyador, ultra donar concerts al Canadà, efectuarà reci-

tals a Holanda, Itàlia, Alemanya Federal i podrà fer un enregistrament amb la Deutsche Grammophon. El concurs tindrà lloc del 1 al 12 de maig.

– A Manchester, a cavall de setembre i octubre, tindrà lloc un curs intensiu per a directors joves sota la direcció d’Edward Dones, director de la Simfònica de la BBC. Hi podran assistir 24 participants i l’organització és responsabilitat de la BBC. Quatre dels participants podran actuar amb l’esmentada Simfònica de la BBC, i hi faran un enregistrament el 14 de setembre.

L’Orquestra de Hallé, a Anglaterra, convoca un concurs destinat a tots els compositors dels països que s’integren a l’Any Europeu de la Música. Serà per a obres destinades a orquestra simfònica no superior a 100 instruments i d’una durada no superior als 20 minuts. Les obres han de presentar-se en el curs del gener d’enguany, i les sis millors seran presentades el mes de setembre a Manchester.

– Itàlia, per la seva part, convoca un concurs de composició per a més joves de 40 anys. Les categories són: òpera o representació escènica musical; música simfònica, amb solistes o sense, amb una durada entre 15 i 30 minuts; música de cambra per a una quinzena d’instrumentistes. Les obres han de ser presentades abans del mes de juny.

– A Bèlgica es crearà un passaport que permetrà als joves de menys de 25 anys assistir gratuïtament, o amb preus més barats, a manifestacions musicals que tinguin lloc a Bèlgica o a l’estranger.

– Exposició a Stuttgart sobre el tema “La música i les arts plàstiques en el segle XX”. Tindrà lloc entre el 5 de juliol i el 30 de setembre. Aquesta mostra es proposa situar a la llum les nombroses relacions entre la música i les arts plàstiques d’ençà de la fi del segle XIX. Per una part, seran presentats diversos intents, de principis de segle, de visualització de les estructures musicals, de lleis de composició. A partir d’obres clau del cubisme, futurisme, dadaisme, Bauhause, etc., es demostrarà el paper important de la música en el naixement de l’art abstracte. També es farà un homenatge particular a Bach sota el títol “Imatges-fugues”.

– A Oslo, del 4 al 6 de novembre, tindrà lloc una conferència sobre el tema “La música i la salut” en el curs de la qual s’aplegaran musicòlegs, metges, músico-terapeutes i sociòlegs per tal de tractar de la influència de la música en l’estress, les deficiències de l’oïda, el desenvolupament de la capacitat d’escoltar, el paper de la musicoteràpia, i la importància de l’educació musical per a la creativitat i el desenvolupament de la personalitat.



Casa natal de Bach a Eisenach

- A Cork, Irlanda, del 14 al 16 de maig, tindrà lloc un simposi sobre el tema "El so i la música privada", el qual tractarà de la problemàtica relacionada amb la invasió dels sons a la nostra vida, les seves repercussions sobre l'organisme i la psique i els seus efectes positius i negatius.

- A París, del 21 al 24 de novembre, tindrà lloc el Saló Europeu de Jazz i la Música Improvisada, amb un centenar d'Stand, on productors fonogràfics, editors de revistes i llibres, organitzadors, animadors i entitats dedicades al foment del jazz, es trobaran en una atmosfera de festa animada.

Una proposta espanyola mínima

En aquest sentit, no es pot pas dir que Espanya hi hagi excel·lit massa. Pràcticament, res de l'avantprojecte no es durà a terme. En tot cas, hi ha una oferta provisional, que té en la figura de Scarlatti, com és lògic que sigui així, el seu principal protagonista. Aquest projecte, elaborat des del Secretariat Espanyol de l'Any Europeu de la Música, que depèn del Ministeri de Cultura, es posa en marxa el 12 de gener, amb un concert a cura de l'Orquestra i Cor de RTVE, sota la direcció del seu titular, Miguel Ángel Gómez Martínez. Aquest concert tindrà lloc al Teatro Real. El 21 del mateix mes de gener, l'Orquestra Simfònica de Madrid i el Cor de l'Orquestra Nacional d'Espanya, sota la direcció de Cristóbal Halffter, oferiran un programa de música contemporània espanyola. Per la seva part, l'Orquestra i el Cor de l'Orquestra Nacional d'Espanya, dirigits pel seu titular, Jesús López Cobos, oferiran un concert al Teatro Real, el 28 de gener.

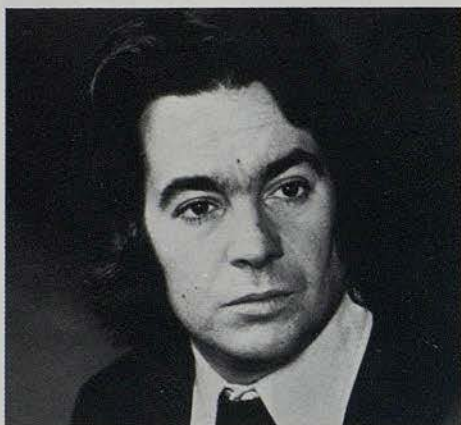


Josep Soler

Per a més endavant, se celebrarà una exposició sobre el tema "Domenico Scarlatti a Espanya", sota la direcció de Pablo López de Osaba. Aquesta exposició, pluridisciplinària, tindrà lloc al Museo del Prado, Sala Picasso, Museo Municipal i Teatro Real. L'exposició anirà acompanyada amb concerts de música de Scarlatti.

Hom té previst de celebrar també un Congrés sobre el tema "Espanya a la música d'Occident". Aquest Congrés és previst que se celebri a Salamanca, del 29 de setembre al 5 d'octubre, sota la direcció de López Calo, Casares Rodrigo i Fernández de la Cueva.

Finalment s'ha previst la celebració d'un Festival de música contem-



Ros-Marbà

porània, en un lloc i unes dates encara no determinats.

Pel que fa a encàrrecs, cal esmentar el d'una òpera que hom ha fet a Josep Soler, la qual és en curs d'acabament. Soler l'ha intitulada *Neró*, i és escrita sobre un llibret del propi compositor. El títol ja esmenta el tema: és centrat en la figura del tirà emperador romà, vista en la seva doble dimensió de poeta i de tirà. L'estrena és prevista per a aquest any en una data i lloc encara no determinats.

També hom ha fet l'encàrrec d'una cantata a Cristóbal Halffter.

Presència catalana

La presència catalana, pel que fa a l'Any Europeu de la Música és en principi poc afalagadora. De moment, la Generalitat ha previst la celebració d'un cicle amb intèrprets catalans (cicle ja pre-anunciat en aquestes planes). S'és a l'espera de poder canalitzar diverses inicia-



Miquel Farré

tives privades, entre les quals una audició de *El Messies*, de Händel, a cura d'un grup de corals comarcals.

Per la seva part, l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona anuncia, per boca del seu director titular, Antoni Ros-Marbà, la celebració, el pròxim mes de maig, d'un cicle de concerts, tres dels quals seran a cura de la pròpia OCB; dos concerts seran a cura del violinista Gonçal Comellas, que interpretarà les *Sonates per a violí*, de J. S. Bach; i dos concerts més seran a cura de Paul Tortelier, que oferirà *Suites*, també de Bach. Entre les obres a interpretar per l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, hi ha la *Missa en si menor*, de J. S. Bach, un oratori de Händel, encara no decidit, i un concert amb *Cantates* de Bach.

Per la seva part, el Festival Internacional de Música de Barcelona, dedicarà una especial atenció als compositors que són l'eix de l'Any, com així mateix ho fa el cicle "Una hora de música al Conservatori", també d'iniciativa municipal.

L'Any Europeu de la Música és en marxa. Uns objectius importants són sobre l'ambient per tal de sensibilitzar la nostra societat. Encara cal afegir el detall que, els seus promotors, no han volgut circumscriure la celebració només a l'anomenada música culta, sinó a la música en la seva accepció més àmplia. "Cal fer música, cal pensar en música, cal afavorir la música, cal viure en estat musical". Aquest seria, en síntesi, el gran missatge, pregonat a través de les figures immenses de Bach, Händel i Scarlatti, i també amb les de Schütz, Berg... Com sempre, l'eficàcia d'aquestes iniciatives resulta de difícil comprovació.

A un mal
músic
nomenat

XESCO BOIX



No és difícil d'imaginar que algú o la majoria dels que es disposin a llegir aquest escrit, cregui que pel seu tema, resulta poc adient per a una publicació com la que l'acull. Probablement, el títol hagi empès altres potencials lectors a passar la plana de llarg. Algú, a qui he exposat la idea de tractar el tema, m'ho ha desaconsellat en termes prou inequívocs i contundents, basant-ho amb arguments d'arrel musical molt raonats.

Però, tanmateix, m'entossudeixo a parlar d'en Xesco Boix, tot desoïnt consells ben intencionats i arriscant-me a sofrir comentaris poc afalagadors. I, també, admetent d'antuvi, si cal, que Xesco Boix, el cantaire-rondallaire, d'ulls petits amagats darrera unes ulleres i sota una gorra, ha estat un músic irrellevant. Amb tot, permeteu-me, respecte d'això, el benefici si més no d'uns dubtes mínims.

D'entrada, cal preguntar-se què és allò que té importància en el fet musical. Almenys hi ha dues vies perceptibles i definitòries: la que contempla la música en ella mateixa com una fi intrínseca, i la que considera la música amb una òptica prospectiva i conseqüencial. Aquesta dicotomia es redueix, per tant, als caràcters introspectius i extrovertits del fet musical. No cal dir que Xesco Boix se situava rotundament en la segona accepció, la qual, per altra part i inevitablement, pressuposa també la primera. No es pot projectar música sense fer música; no es pot emprar el mitjà musical sense la música. Allò que compta, en tot cas, és on hom posa l'èmfasi.

Potser caldria entrar ara en la disquisició de quina de les esmentades vies és la més important; disquisició que, probablement, ens donaria tanta feina com manca de resultats definitius.

I aquí entrem ja, d'una manera més decidida, en el fet o fenomen Xesco Boix: tocava la guitarra i el banjo malament, i, sovint desafinava —em diu algú. "Més de 50.000 persones, la majoria d'elles infants, van assistir a l'homenatge a Xesco Boix al Parc de la Ciutadella", llegeixo; i, a més, ho vaig poder comprovar.

Ja tenim ben evident el fet musical que representava el cantaire-rondallaire, ben definit en aquest caràcter extrovertit que el portà a projectar música, una música concreta, però música en definitiva, en el riquíssim i esperançador ambient infantil.

I més; encara, projectant a través de la música (de la seva música), un missatge ètic d'una alçària i netedat absolutes. Em vénen a la memòria converses com aquella on em deia, amb una persuasió inoblidable:

—Mira Jaume, els nens es troben amb un món en què tot els és hostil, ple de guerres i de destrucció. Cal que fem quelcom per a ells.

O bé eren paraules semblants, escrites en lletra minúscula i delicada en unes notes que em feia arribar: unes notes amarades de convicció i d'un amor irreductible envers la mainada.

Potser sí que, en Xesco Boix, era un músic irrellevant. Tanmateix, em costa molt d'acceptar que sigui un músic irrellevant l'artista que conduí i dirigí l'esperit dels infants de tot el país, a través de la música, envers ideals elevadíssims. I no sé fins a quin punt afirmar quelcom definitiu és a l'abast de criteris científics. Si més no, la música li deu que l'hagi fet vehicle d'uns continguts ètics diàfans, adreçats a un món intrínsecament noble i fructífer.

Comellas

PRIMER CICLE DE
DIUMENGES MUSICALS

DIUMÚSICA'85

DIUMENGES
A LES 6 DE LA TARDA
DEL 27 DE GENER
AL 9 DE JUNY DE 1985
AL CASAL DEL METGE
VIA LAIETANA 31

INFORMACIÓ:
JOVENTUTS MUSICALS
PAU CLARIS 139
TELS. 215 36 57 I 215 29 18



Joventuts Musicals
de Barcelona



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

CONCURS FRANCESC VIÑAS

El reialme de la veu femenina



Eirian Davies, guanyadora del Francesc Viñas

Una noia que sembla tenir entre 23 i 25 anys, amb ingenu rostre ros-senc, molt britànic, acaba de cantar l'ària "Dove sono" de *Les noces de Figaro*. Els aplaudiments són espectaculars, i han de sortir a saludar fins a tres vegades. La seva actuació ha estat convincent del tot. A l'ambient es respira que el jurat la tindrà molt en compte. Darrerament l'escenari, és felicitada per tothom. No sap quina cara posar-hi, entre emocionada i sorpresa. Va d'un lloc a l'altre, sense saber ben bé què fer. A la fi es desfoga i fa una forta abraçada a un jove membre de l'organització, qui en queda visiblement sorprès.

Moments més tard quan un aficionat abandona el Palau per la porta lateral, troba aquella jove soprano que demana moneda metàl·lica al porter. Fa mig d'interpret i aprofita l'avinentsa per a felicitar-la. "Fa pocs dies que he sentit el *Dove sono* a Margaret Marshall, i la vostra versió no li és gens inferior", li diu. "O no!", només sap respondre, i es dirigeix tot seguit, amb la mà plena de monedes, a telefonar a Anglaterra. Una hora més tard, Eirian Davies era proclamada guanyadora, junt amb la nord-americana Juliana Gondek. I, a més, aconseguí el "Premi Mozart".

Aquesta és una de les múltiples

cares que ofereix l'ambient d'un concurs de les característiques del Francesc Viñas. Un ambient únic, especial, en el que els elements extramusicals juguen un paper preponderant. Els joves participants barregen la il·lusió, l'esperança i la por. Molt escassament hi apareix la confiança en les pròpies forces, la seguretat i la tranquil·litat. Ben altrament, hi ha una acusada tensió entre tots ells. Els passadissos interiors de l'hemicle del Palau són tensos, i només algun fet aïllat hi trenca el dens clima. Algú va ser protagonista involuntari d'aquests moments, quan, en plena actuació del baix belga, Chris Moor, clavà (per descomptat, involuntàriament) un cop de peu poderós en un cendrer metàl·lic inoportunament situat prop de la porta de sortida a l'hemicle. El soroll fou d'una potència considerable, i l'autor de l'acció restà uns segons sense saber quina cara fer, fins que a la fis'adonà de les rialles generalitzades i dels acudits espontanis que produí, cosa que serví per apaivagar els ànims, mentre la veu poderosa de Moor, una de les poques actuacions masculines convincents — ella aconseguí el tercer premi — anul·là, a l'hemicle, el so metàl·lic de la col·lisió peucendrer.

A baix, a la sala d'assaig del l'Orfeo Català, la mezzo-soprano romanesa, Liliana Petrescu — Premi Giulietta Simionato a la més jove mezzo-soprano finalista — passava llargues estones tot fent exercicis vocals, fins a fer témer per la integritat de les seves cordes vocals. Després la substituiria una noia de color, nord-americana, de considerable envergadura física, que alternava els seus exercicis amb tragunyols d'aigua mineral que extreia d'una botella gran, de la qual, increïblement, no es separava ni un instant.

Les reaccions del públic apunten molt bé cap a quin podia ser el veredict, i quines podien ser les esperances dels concursants. Alguns d'ells, a la fi des actuacions, feien

una cara de circumstàncies que mostrava fins a quin punt estaven segurs que les coses no els anirien bé. Aquesta manca de capacitat de dissimular les pròpies impressions era un símptoma clar de la ingenuïtat professional de cadascun.

La indumentària també denotava per on podien anar els trets. Hi havia qui, pràcticament, anava de carrer; potser pressentia que ja tindria l'oportunitat de lluir el vestit bo, diumenge, al Liceu. D'altres — curiosament, algunes de les noies de menys condicions — apareixien amb gales de gran esdeveniment, tement potser que era l'única oportunitat d'amortitzar el desplaçament de la valuosa peça.

La representació catalana es reduí a la soprano Maria Rosa Conesa, a qui acompanyà Jordi Giró. El fet de ser l'única defensora del pavelló local li atorgà una acollida inicial favorable. La seva actuació posterior confirmà que aquella acollida responia també a uns mèrits concrets, perquè cantà molt bé. S'acomiadava enmig d'aplaudiments, ara ja, guanyats a pols. Amb tot no entrarà a la llista dels privilegiats... o de les privilegiades! Ha tingut la dissort d'haver de competir entre un estol considerable de veus de categoria. La participació femenina, una vegada més, ha estat no sols més nombrosa que la masculina, sinó també d'una major qualitat, i en



Rosa Conesa



El Jurat

aquest apartat és on, per tant, la competència ha estat superior. I, entre aquesta participació, les representants americanes hi han tingut un protagonisme molt acusat, amb una àmplia majoria a la final, encara que només dues d'elles —l'esmentada co-guanyadora i la soprano Kathleen Cassello, que compartí el tercer premi— resultessin afavorides, al final, pel jurat.

Ben altrament els homes, amb participació reduïda, van veure com el primer premi quedava desèrt, mentre el segon fou per al baix-baríton alemany, Stefan Bevier. I en l'apartat masculí es produí un únic finalista espanyol, en la persona del madrileny Santiago Ince-ro. El noi, uns segons abans de sortir, amenaçava (aparentment tranquil i tot fent broma) amb no actuar. "No creguis: aquest ho diu de broma; però, el dia de l'actuació al Liceu, n'hi ha alguns que se'ls ha d'empènyer per fer-los sortir", em diu un membre de l'organització. "El teatre els imposa, malgrat que ja tot està decidit" em confirma després.

Una cosa així devia passar amb la co-guanyadora, Juliana Gondek, ja que produí una visible decepció entre el públic, el qual, almenys en una bona part, no s'explicava la decisió del jurat, mentre quedava impressionat per l'actuació de Kathleen Costello, a la qual hom assegurava que el Liceu ja havia contractat. Si és així, la noia ha amortitzat el viatge. Perquè, en definitiva, aquests concursos serveixen per això: perquè algú es fixi en algú i li obri portes. Una concursant ens ho deia ben clar: "Entre el jurat, hi ha gent influent en el món de la contractació, i això per a nosaltres és molt important".

El concurs s'acabà al Teatre del Liceu, amb aquell concert habitual,

brillant i hàbilment conduït per Joan Lluch. Per a alguns, l'experiència haurà resultat molt satisfactòria; per a d'altres, el record de la XXII edició del "Francesc Viñas" segurament no perdurarà massa, o voldrà ser esborrat el més aviat possible. Entre un centenar llarg de participants, hi cap de tot. Per a tots, però, haurà estat la confirmació de tractar-se d'un certamen d'un pes considerable en el món dels grans concursos vocals.

A part, queden altres consideracions. Així, la considerable quantitat de premis que no han pogut ser atesos per manca de mèrits específics dels concursants, l'absència de música catalana a la final —molt desconeguda, entre els participants de fora—, i l'evidència que el relleu català a l'estol de grans veus amb què compta el país, és problemàtic sinó s'esdevé algun miracle.

R.R.M.C.

IV CONCURS INTERNACIONAL DE PIANO «JOSE ITURBI»

Ha tornat a celebrar-se el Concurs Internacional de Piano que la ciutat de València dedica al seu pianista més internacional. Amb la salvetat, però, que enguany les proves s'han celebrat no pas el mes de juny, com ja s'havia fet més o menys habitual, sinó l'octubre. Possiblement, i a causa d'aquest desplaçament en el calendari, alguns dels participants que havien formalitzat ja la inscripció van deixar d'assistir-hi; i el nombre de concursants, a la fi, va quedar reduït només a dotze, una xifra molt inferior a l'esponerosa participació de l'any anterior. De tota manera, aquesta reducció, que aquest any és a causa de l'ajornament imprevist, indubtablement no ha de tenir repercussions en el futur del concurs; i cal reconèixer que les dates d'octubre són fins i tot més indicades per als concursants, els quals troben en el clima, més temperat, de la tardor valenciana un aliat i no un inconvenient, com succeïa amb la calor estiuenca.

Dels dotze participants, només un va assolir veritablement destacar; i fou ell el qui va reunir diversos premis, a més del primer gran premi del concurs: Cristian Beldi, pianista romanès, de vint-i-sis anys, i actualment resident a Suïssa, per allò que ell anomena —eufemísticament— incompatibilitat entre la seva carrera pianística i la residència al país dels capricis de Ceaucescu.

Vaig assistir al recital de Cristian Beldi, a l'auditori que recentment ha estrenat la capital valenciana (mercès a la munificència d'una d'aquestes Caixes que tantes coses resolen en els nostres magres

ambients musicals), i vaig poder copsar la seva qualitat interpretativa, tal vegada més indicada per a la música romàntica que no pas per a la clàssica d'un Haydn, una sonata del qual fou la primera peça del concert del guanyador. En canvi, vaig poder observar la capacitat de l'interpret per fer seva la suggestió de l'*Albada i dansa*, de Vicent Asencio (peça d'obligada interpretació en el concurs), que va tocar amb tots els matisos, i l'encís d'aquesta peça que mereixeria ésser més coneguda dels melòmans de tot arreu. També va vestir amb gràcia la Marxa, de *La Filla del Rei Barbut*, de Matilde Salvador, compositora que era present a la sala i que va felicitar expressivament el jove intèrpret d'aquesta obra seva, que la Institució Alfons el Magnànim acaba de publicar en versió pianística.

On específicament va brillar la ja sòlida interpretació de Cristian Beldi va ésser, a més, en les dues peces, de Stravinsky i de Rachmaninov, que van completar el programa. La insistència del públic, que demanà que el pianista farcís una mica més el breu programa, va forçar-lo a tocar una *Sonata*, del Pare Antoni Soler, la qual, en versió pianística, va resultar força acurada i ben equilibrada.

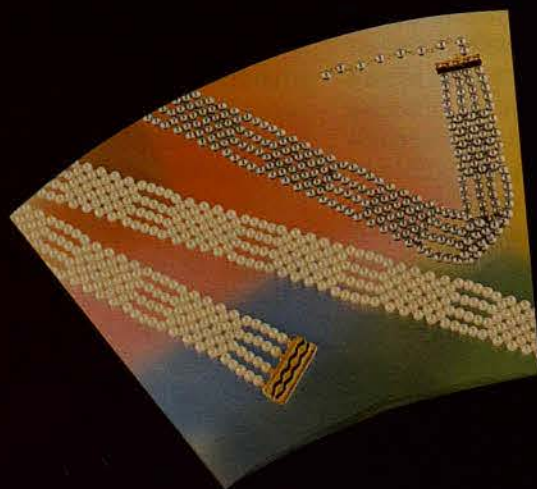
El públic, que omplia totalment la sala, va animar els responsables d'aquest Concurs Internacional de Piano, que va adquirint una volada i una solidesa considerables, a no defallir i a tirar endavant la cinquena edició, que tindrà lloc el proper mes d'octubre de 1985.

Roger Aliet



MAJORICA[®]

Joyas y Perlas
Joies i Perles





JOSEP RICART I MATAS

Artífex del Museu de Música de Barcelona

La Revista Musical Catalana creu que és indefugible, per a encapçalar una ressenya sobre el Museu de Música de Barcelona, d'esbossar, encara que sigui amb breus trets, la figura del seu fundador i impulsor, Josep Ricart i Matas, sense perjudici que, en una propera ocasió, la seva personalitat sigui tractada amb més profunditat des d'aquestes mateixes pàgines, atesa la seva vàlua i els seus atractius personals, i el lloc que ocupà en la vida musical del nostre entorn en l'època en què visqué.

Josep Ricart i Matas nasqué a Barcelona el vint-i-set d'octubre de

1893, al si d'una família de remarcable ambient artístic: el seu pare, Josep Ricart i Giraud, estudià pintura i dibuix a l'Escola de Llotja; i encara que després es dedicà al comerç, sempre tingué temps d'exercir l'art que de jove havia après; la seva mare, Carme Matas i Auriemma, fou una eminent pianista que transmeté la saba musical al petit Josep.

El nen Josep Ricart encaminà els seus passos cap a la música i estudià violoncel a l'Escola Municipal de Música. L'any 1912 va fer el primer concert al Palau de la Música Cata-

**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

lana, acompanyat al piano per la seva mare, tasca que ella realitzà durant molts anys.

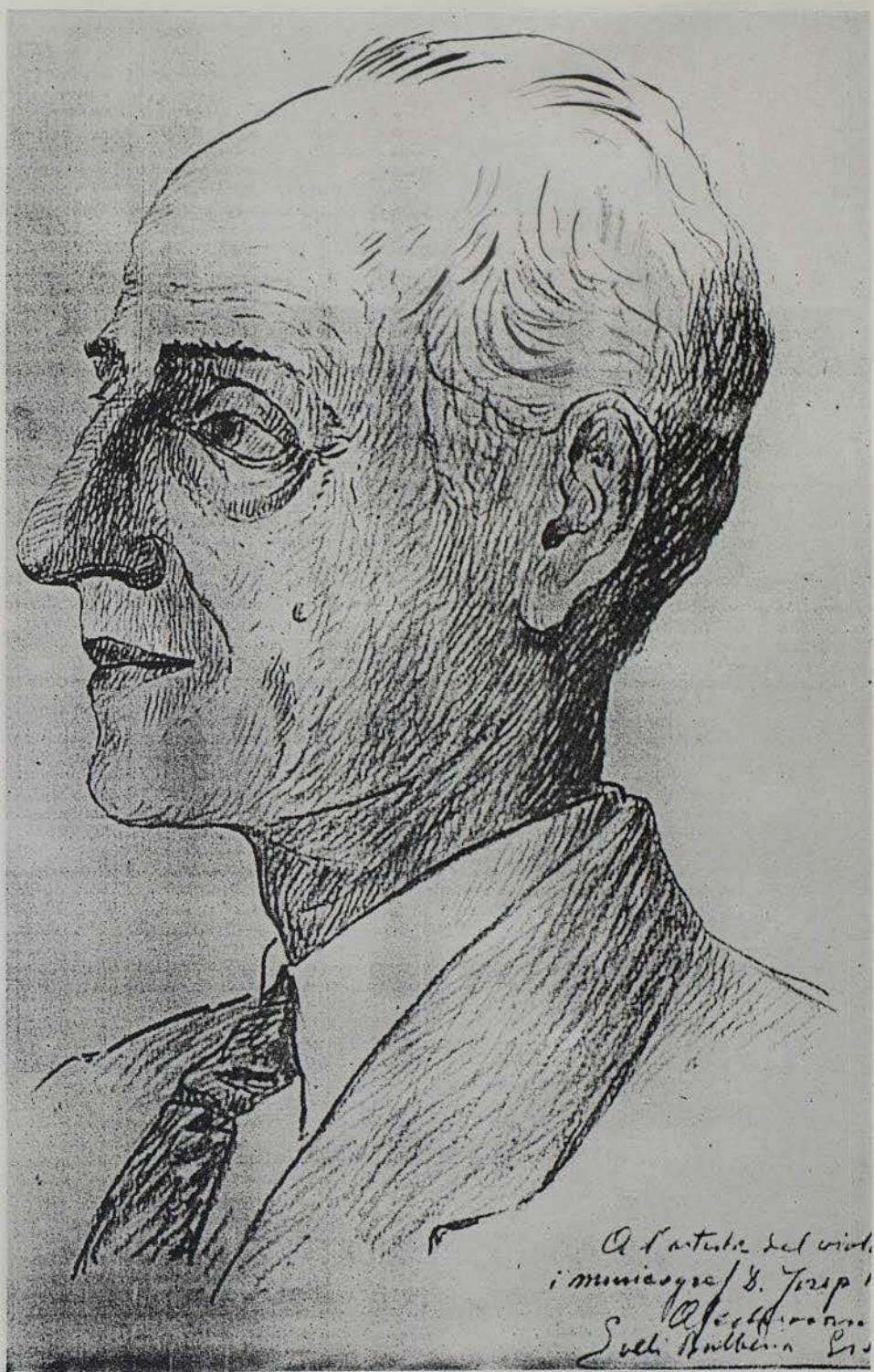
De 1912 a 1914 residí a París, on coincidí amb Frederic Mompou, per perfeccionar els seus estudis. En tornar de la capital francesa, inicià la carrera de concertista. De 1920 a 1933 s'instal·là a Londres, des d'on realitzà diverses gires de concerts per tot Europa. Fou, sobretot, Anglaterra el país que li donà la fama d'interpret, i fou justament allí on se li manifestà per primera vegada la malaltia que li havia de privar l'agilitat de les mans. Aleshores, es refugià en els llibres i els museus, tot encetant una nova vocació que desembocà en l'organologia musical—instruments d'arc, especialment—i l'etnomusicologia.

L'any 1933 retornà a Barcelona i féu dels llibres, a més del violoncel, el perquè de la seva vida. La seva inesgotable curiositat científica l'incità a adquirir una densa i molt complexa bibliografia de gran interès, que donava pau i tranquil·litat al seu esperit, només torbat pels dolorosos esdeveniments familiars: la mort de la seva mare el 1943—el pare havia ja traspassat el 1926—i la del seu germà Francesc, el 1956.

Com a musicòleg, l'any 1936, col·laborà amb una ponència sobre els instruments medievals hispànics, al Congrés Internacional de Musicologia celebrat a Barcelona. Ja abans, havia treballat amb mossèn Higiní Anglès com a assessor de la part organològica de l'obra *La Música a Catalunya fins al segle XIII*. Durant la guerra civil, i guiat per Robert Gerhard, ajudà a salvaguardar i recuperar diversos fons musicals, treballant inesgotablement a la Biblioteca de Catalunya.

L'any 1942 fou nomenat Catedràtic de Violoncel de l'Escola Municipal de Música; el 1943 fundà i dirigí el Museu d'Instrumentes de Música, allotjat als locals de la mateixa Escola: aquesta fou la passió més gran de la seva vida. Hi dedicà constantment tots els afanys: amplià el primitiu fons i estudià curosament les seves peces; d'aquesta manera esdevingué un notabilíssim expert en instruments d'arc. En crear-se l'Institut Español de Musicología, en fou nomenat col·laborador honorari.

Als anys cinquanta, apareixen dues importantíssimes publicacions seves: el *Refranero Internacional*



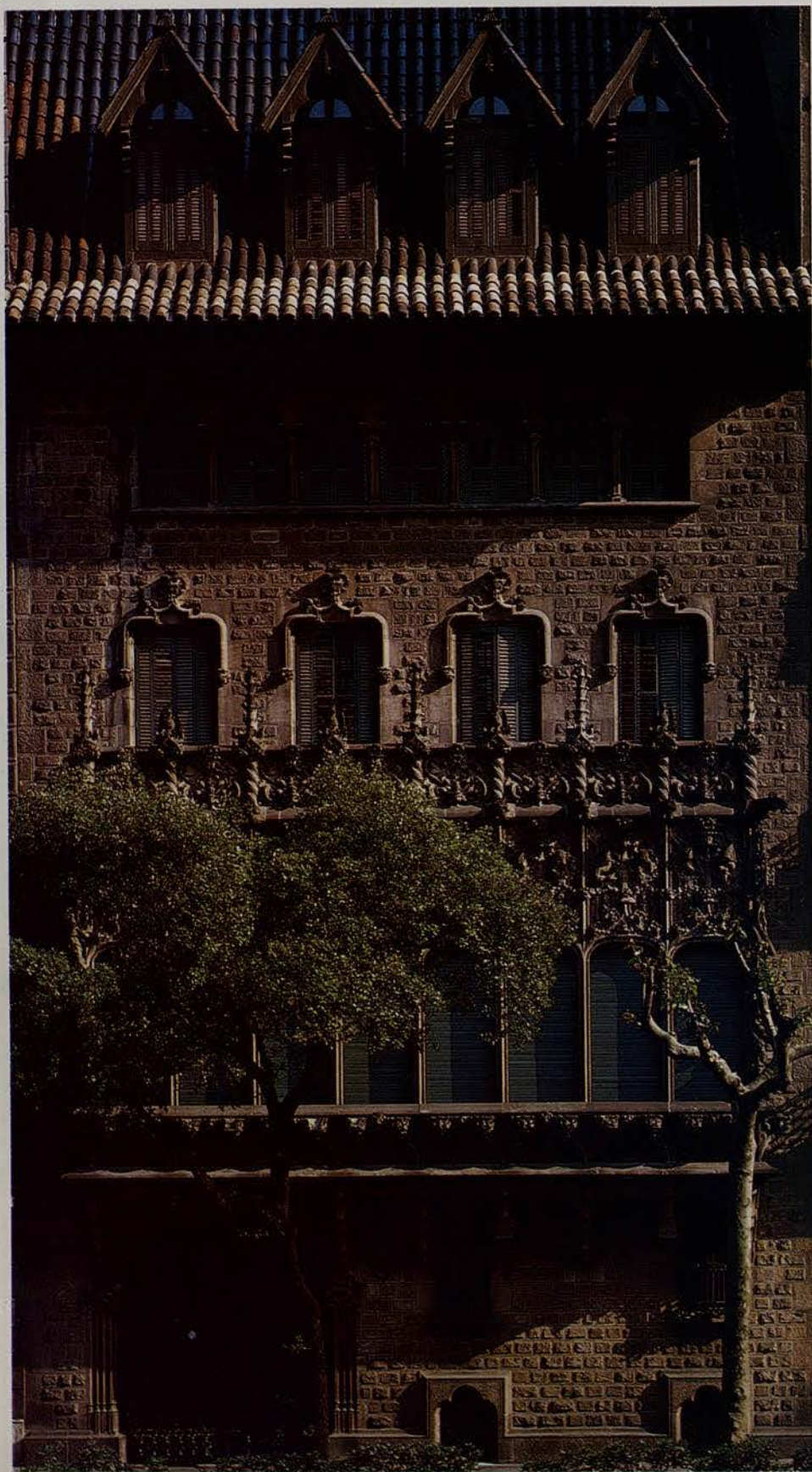
de la Música y de la Danza (1950), que recull uns cinc mil refranys en catorze llengües, i el *Diccionario Biográfico de la Música* (1954), que tingué diverses edicions. Col·laborà també en el *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, dirigit per J.F. Ràfols (1951-1953), i en el *Diccionario de la Música Labor*, iniciat per J. Pena i continuat per H. Anglès (1954). El seu interès pel folklore i l'etnomusicologia el portà a ésser nomenat, el 1954, professor d'aquesta disciplina, al Conservatori Superior Municipal de Música.

L'any 1964 fou elegit acadèmic de la Reial Acadèmia Catalana de

Belles Arts de Sant Jordi; fou també acadèmic corresponent de la de San Fernando, de Madrid, i membre de la Societat Catalana de Musicologia, filial de l'Institut d'Estudis Catalans.

La seva vida, plena de tantes i tan complexes facetes—l'investigador i l'artista—s'extingí el vint-i-quatre d'agost de 1978. La seva obra, que l'Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi heretà, és continuada i reflectida avui a través de l'Institut de Musicologia que duu el seu nom—i de *Recerca Musicològica*, la seva publicació—, amb el concurs de la Universitat Autònoma de Barcelona.

UN RECORREGUT PER LA HISTÒRIA DE LA MÚSICA



Un museu d'instruments musicals té la seva ubicació lògica entre els diversos museus dedicats a la interpretació sistemàtica de les cultures del passat mitjançant l'exposició dels seus productes. Aquests representen un dels nombrosos fils de la xarxa, densa i entrecruada, que designem amb el nom de civilització. Els instruments musicals són susceptibles d'ésser estudiats com a objectes, i també en la seva dimensió representativa de l'activitat musical, biològica o social. Es troben entre els productes més complexos i impressionants: fan plaer tant a la vista com a l'oïda; són estris tècnics per a produir el so i, en aquest sentit, estan subjectes tant a les lleis de l'acústica com a les fases —sempre en procés de canvi— de l'evolució del pensament musical. Si els considerem com a objectes decoratius, reflecteixen també els canvis històrics del gust visual.

Dels inicis al moment present

El Museu Municipal de Música, de Barcelona, és l'únic de la península dedicat quasi exclusivament als instruments musicals. La idea primitiva arrenca dels anys quaranta, quan Tomàs Carreras Artau era delegat de Cultura, de l'Ajuntament de Barcelona. El 1943 se'n va proposar oficialment la creació, i va ser inaugurat el 1946, després de tres anys d'aprofundir el projecte i de cercar els mitjans per a portar-lo a terme. La seva primera seu fou el Conservatori Superior Municipal de Música, de Barcelona.

La primera etapa del Museu és marcada per la iniciativa personal i el lliurament abnegat del notable violoncel·lista Josep Ricart Matas, qui li va dedicar un generós esforç al llarg de tota la seva vida. Així, la seva figura restà tan íntimament identificada amb el Museu que, després de la seva mort, fou molt difícil d'associar una altra persona al càrrec de director que ell ocupà.

Com a punt de partida, hom procedí a l'adquisició de tots els instruments importants o interessants que la laboriositat del seu promotor pogué trobar a l'abast. La valuosa col·lecció particular de la família Folch en constituí la base principal. Paral·lelament, s'hi incorporaren un gran nombre d'instruments folklòrics, catalans i peninsulars. El 1946, el fons del Museu era format per uns vuit-cents instruments.

Després de la mort de Ricard Matas, ocorreguda el 1978, es féu palesa una certa incertesa sobre el futur del Museu, i es va crear una comissió per tal d'avaluar-ne les possibilitats de viabilitat, i per presentar al municipi barceloní les pertinents conclusions.

L'entranyable Manuel Valls, recentment desaparegut, presidí aquella Comissió i actuà de director interí i com a administrador principal del Museu. La primera constatació fou, lògicament, la necessitat d'ubicar l'exposició dels instruments en un lloc més ampli i adient. Amb aquesta finalitat, es va prendre la decisió de dotar el Museu d'una nova radicació: la Casa Quadras, de la Diagonal, propera al Passeig de Gràcia i al centre comercial de la ciutat, una obra del gran arquitecte català Josep Puig i Cadafalch. Construïda el 1904, compta entre els exponents més interessants de l'estil modernista català, i la seva contemplació, en tant que monument arquitectònic, constitueix un incentiu paral·lel al de la pròpia visita del Museu.

L'adequació del nou edifici i el trasllat dels instruments del Museu —una feina particularment laboriosa i delicada quan es tracta d'instruments antics— començaren el 1980, i ocuparen pràcticament dos anys. Finalment, la nova seu fou inaugurada l'any 1982.

Romà Escalas —que havia estat membre de la comissió administradora del Museu— en va ésser nomenat director el 1981. La seva infatigable dedicació, en els tres anys que ja ha exercit el càrrec, ha aconseguit de situar el Museu entre els millors d'Europa, en l'especialitat d'instruments musicals.

En primer lloc, el nou director va aplegar totes les col·leccions d'instruments que eren de la propietat de l'Ajuntament de Barcelona, per tal d'ampliar el Museu. El seu fons compta avui amb més de mil dos-cents instruments, la majoria dels



Trompa de mà Harteman, París S. XVIII

quals ja són exposats en els tres pisos de les noves instal·lacions. També, sota l'assessorament de Romà Escalas, hom ha procedit novament a l'estudi i la classificació de tots els exemplars, per tal de presentar-los amb una rotulació més exacta i en una col·locació més didàctica.

Els fons colaterals

Paral·lelament a les col·leccions d'instruments, el Museu de Música de Barcelona exposa també un significatiu conjunt documental, relacionat amb diversos compositors catalans. Citem, especialment, els quaderns, esborranys, fotografies, cartes i partitures d'Isaac Albéniz (1860-1909), una de les figures més universals de la música catalana i peninsular de l'època del canvi de segle. El compositor de Camprodon representa, estèticament, una fusió de la inspiració popular amb les premisses de la música culta, i és particularment significatiu a causa de les seves aportacions a la tècnica pianística moderna. Precisament, el seu piano d'estudi és exposat al Museu.

Un altre fons rellevant és format per unes tres mil cinc-cents gravacions que daten des del segle XVIII fins al present, si considerem com a precedents els instruments mecànics. Els instruments mecànics primers van sorgir, probablement, a Alexandria i a Bizanci, i tenen una antiguitat de quasi dos mil·lenis. El

primer del que posseïm documentació és localitzat a Bagdad, en el segle IX, a la mateixa època en què començaren a construir-se a Europa. En els segles següents, els instruments mecànics esdevingueren més complexos i elaborats. I, aquells per als quals, ocasionalment, escriviren Haydn i Mozart (segle XVIII), ja presenten un grau notable de sofisticació. El segle XIX desenvolupà la pianola o piano mecànic —també representat al Museu—, un instrument que recollí les interpretacions dels pianistes més rellevants de l'època, i per al qual escriviren Hindemith i Stravinsky.

A part dels cilindres i discos perforats dels instruments mecànics, el Museu conserva una col·lecció de gravacions del segle XX, de cera o de 78 r/m, algunes d'elles d'innegable importància històrica, com és el cas d'enregistraments d'interèrets famosos de començaments de segle, difícils o impossibles d'aconseguir avui.

Una partitura no és sinó un punt de partida, que s'ha d'interpretar a partir d'unes convencions. Per exemple, si els tractats del segle XVIII exposen les regles d'execució dels valors rítmics escrits, no posseeixen la immediatesa d'un exemple viu. Així, un estudi acurat d'aquestes gravacions del passat pot fornir-nos un coneixement directe dels usos d'una generació en matèria interpretativa.

El director del Museu té en projecte, eventualment, la reedició, amb mitjans tècnics actualitzats,

dels enregistraments més singulars i interessants. Amb això, el públic podrà escoltar directament —i fins i tot adquirir-los per a la pròpia utilització— aquests il·lustratius documents sonors.

Les col·leccions no europees

Òbviament, un museu d'instruments musicals depassa la simple exposició d'un conjunt d'objectes, i representa un mitjà per a entendre l'evolució socio-cultural de qualsevol civilització. Pot posar a l'abast dels escolars —que en constitueixen, potser, els visitants més assidus— una experiència educativa eficaç i atractiva. Els pot mostrar aspectes de la música (de la seva gènesi i de la seva història) d'una manera més real i entenedora del que ho poden fer els llibres. Per als adults, el seu contingut es pot relacionar amb tants aspectes i interessos que seria difícil de trobar, almenys, algun aspecte que no els esperonés la curiositat personal, en relació a la història europea o extraeuropea, l'estètica, l'art visual, el mobiliari i la decoració, la sociologia, les religions primitives, l'antropologia, l'acústica, la música...

Avui, els instruments ja no poden ser considerats aïlladament, i llurs estructures mecàniques i acústiques formen només una part del conjunt d'informació que es pot desenvolupar a partir d'ells, una informació que inclou un immens conjunt d'afinitats. Es poden estudiar en relació a la persona que els toca, a les seves creences, al simbolisme que comporten, al desenvolupament social, històric i religiós de l'espai geogràfic on són utilitzats, a més de les respectives tècniques d'execució, la funció musical i una inacabable varietat de consideracions.

Les col·leccions d'instruments no europeus —americans, japonesos o africans— són menys dotades quantitativament, si bé llur atractiu és, malgrat això, absolutament considerable. Excepte en el cas dels instruments pre-colombins d'Amèrica llatina, els exemplars daten dels segles XIX i XX. El conjunt d'instruments japonesos prové d'una expressa donació per part del govern d'aquell país.



Trompeta tibetana Patan (Nepal)

1. Els instruments pre-colombins

Els exemplars pre-colombins, procedents de Costa Rica i Equador, compten entre els objectes més antics del Museu. Formaren part del ritual musical d'una civilització sobre la qual posseïm molt poques dades anteriors a l'arribada dels espanyols al nou continent, el segle XVI. Els colonitzadors foren indiferents, o francament hostils, a les cultures autòctones, fonamentades en unes creences bàrbares, alienes o contradictòries amb els afanys missioners i evangelitzadors dels qui els invadien. Només uns pocs eclesiàstics es van interessar per la cultura índia i ens n'han deixat descripcions de la música, evidentment insuficients per a una reconstrucció.

El nostre coneixement d'aquestes cultures —i de la respectiva música— és, doncs, fonamentat en els descobriments arqueològics. Hom ha trobat un bon nombre d'instruments musicals entre les runes de les ciutats i dels temples antics: particularment, tambors i flautes (les úniques cordes descobertes són arcs musicals). El Museu de Barcelona posseeix diversos exemplars pre-colombins de flautes de fang, entre elles diverses ocarines (una flauta globular amb l'extrem inferior tapat, i, per això, més greu que les flautes rectes). També hi ha a l'exposició un bellíssim exemplar en forma de figura humana. Si bé no tenim prou evi-

dència per a reconstruir la música que es tocava amb aquests instruments, l'estudi de les seves afinacions i de les possibles escales ens en poden furnir una informació preliminar.

2. La col·lecció japonesa

És composta d'exemplars dels segles XIX i XX (que són còpies dels seus avantpassats originaris), els quals posseeixen una bellesa plàstica i decorativa particularment remarcable. Com una part substancial de la música japonesa, tenen la seva destinació més freqüent en les representacions del teatre —un gènere vitalment arrelat a la cultura i la vida del país, en les seves modalitats *gagaku*, *noh* i *kabuki*—, on la música estableix el clima de cada escena, reforça els actors, insinua pensaments no expressats verbalment i expressa un simbolisme, clarament explícit per als iniciats, sobre uns principis comuns, amb un altre llenguatge, amb la música de la nostra civilització occidental.

El Museu posseeix una col·lecció de flautes travesseres japoneses de fina decoració i un *sheng* xinès (l'equivalent del *sho* japonès), el qual és com una harmònica de canyes lliures, de sonoritat semblant a un orgue, amb disset tubs de bambú, fixats simètricament (segons les seves altures) sobre una caixa de vent de fusta, en forma de tassa. Cada tub conté una canya de

metall, que és afinada amb una gota de cera.

El *koto* és una cítara allargada, d'origen xinès, introduïda al Japó el segle VIII, amb tretze cordes de seda, esteses sobre un pont movable que n'estableix l'afinació, generalment pentatònica. El seu repertori modern data del segle XVI, i encara en l'actualitat és un instrument molt utilitzat en la música domèstica, d'un refinament i distinció com en el cas de l'arpa o el piano, el segle passat, a Europa.

Per a l'acompanyament rítmic, hi ha al Museu tres formes de tambor: el *ko-tsuzumi* (en forma de rellotge de sorra, amb dos caps de pell de cavall, tensats amb cordes, que produeix cinc graus dinàmics molt definits), l'*o-tsuzumi* (més gran que l'anterior i amb una característica sonoritat seca), i el *taiko* (en forma de bóta, amb dos extrems de pell de vaca, que es percudeix amb bastonets).

Un altre instrument japonès representat al Museu és el *heikebiwa*, un llaüt en forma de pera, pinçat amb plectre, de quatre cordes i cinc trasts.

3. Instruments africans

Els que hi ha representats al Museu provenen de la Guinea Equatorial, i pertanyen al grup de percussió, amb xilòfons, i també algunes cordes.

Els tambors africans tenen connexions amb tota classe de ritus religiosos, i són associats a la mort, a

la consagració, als reis, etc. Els homes els percudeixen amb bastonets i les dones amb les mans, ja que el bastonet és un símbol fàl·lic, intocable per la dona.

El Museu exposa un exemplar de *nku*, un tambor gran, de tronc (provinent de la tribu *fang*), amb dues llengüetes del mateix lleny. En percutir-ne el costat, es produeixen sons d'altura diferent, a causa del diferent gruix de les llengüetes. Aquesta circumstància propicia la possibilitat d'una certa imitació de la veu humana.

Ultra aquest, els exemples de tambors guineans, *mbe-i* i *n'go*, en diverses variants, són nombrosos, curiosos i il·lustratius.

El xilòfon és un instrument d'origen asiàtic que arribà a Àfrica, probablement, des de Malàisia. El Museu n'exposa dues variants guineanes, la *mbila*, amb sis plaques de fusta fixades en un marc i una corretja per al trasllat, i el *balafó*, amb vuit plaques, cada una amb un ressonador de carabassa i un orifici tapat per una tela d'aranya que produeix un característic brunzir.

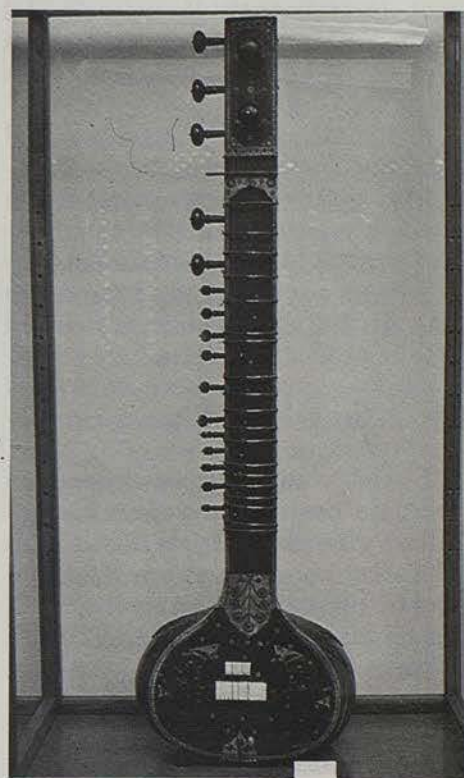
Entre els instruments de corda podem trobar-hi dos *ngumi*, arpa-cítara amb set i vuit cordes, instruments més petits i rústics que la majoria de les arpes europees. Un altre model d'arpa-cítara, el *mvét*, és fet d'un peduncle de palmera, del qual s'han separat quatre cordes que passen sobre un pont dentat vertical. Un exemple curiós, el constitueix un "arc de boca" de forma semi-circular, on la cavitat bucal de l'executant actua com a ressonador.

Els instruments europeus: una font per a la investigació històrica, estètica i musicològica

L'examen directe i l'estudi aprofundit dels instruments musicals europeus del passat ens donen una evidència immediata sobre no pocs aspectes de la nostra història musical, permeten al músic i a l'executant de familiaritzar-se amb el fons de la tècnica instrumental i de l'estil històric d'una època determinada, i proporcionen un model impecable per als constructors d'instruments.

Així, qualsevol instrumentista té l'avinentesa de copsar directament la història del seu instrument. La constatació de les diferències de forma i de mecanisme, existents

entre els instruments antics i els moderns, les seves possibilitats de dinàmica i fraseig, les seves peculiaritats tècniques, sovint més refinades i complexes que les actuals, tot això forneix uns coneixements insubstituïbles per a un acostament autèntic i en profunditat als estils històrics d'execució musical. Són uns coneixements molt més il·lustratius que qualsevol consideració purament teòrica, i són útils també si la interpretació és amb instruments moderns.



Sitar, Calcuta S. XIX



Serpentó S. XVIII

Avui, és privativa la tendència a reproduir la música del passat amb uns instruments el més semblant possible als instruments originals de l'època. Amb aquesta finalitat, els museus proporcionen els models als constructors, els quals visiten els museus, fotografien els instruments, n'estableixen els plànols, descobreixen les fustes, coles i mètodes utilitzats per a la corresponent construcció, i investiguen minuciosament cada mil·límetre de l'interior i l'exterior del model. El Museu Municipal de Música de Barcelona, compta amb un nombre significatiu d'instruments importants i vàlids en aquest sentit, alguns dels quals ara ja han estat copiats per excel·lents constructors europeus.

Al fons dels instruments occidentals, és a dir, directament lligats a la

nostra història musical, dominen diverses col·leccions (de distinta dotació quantitativa) d'instruments de teclat (orgues, clavicèmbals, clavicordis i pianos), instruments de vent (de fusta i de metall), instruments de cordes pinçades (arpes, llaüts i guitarres) i instruments de cordes fregades (violins i violes).

1. Instruments de teclat

La col·lecció d'orgues consta de vuit instruments, la majoria del segle XVII, de diverses mides (un d'ells, fins i tot, en miniatura). En general son del tipus "positiu" —entre els orgues d'església i el "portatiu"—, d'un teclat, amb registres o sense. Les manxes no són mecàniques, i cal fins a tres persones, segons la dimensió de l'instrument, per a accionar-les. Són orgues que arriben molt directament al públic per les seves qualitats estètiques, que corresponen, en aquest cas, a llur vàlua intrínseca i representativa.

El clavicèmbal prové originàriament del psalteri (una cítara rectangular, pinçada amb els dits o amb plectres), mecanitzat per mitjà del teclat. El seu cicle històric s'estén entre els segles XV a XVIII. El Museu exposa cinc clavicèmbals, tots ells del segle XVIII. Dos són espanyols i, en aquest sentit, singulars. El tercer és un bon exemple d'un Silbermann; el quart fou construït per C.C. Fleischer, el 1720; el darrer és de Christian Zell, el famós constructor alemany, data del 1737 i constitueix, vertaderament, una peça única.

El clavicordi és l'avantpassat del piano, de forma rectangular. Una tangent de metall percudeix suau-ment sobre la corda i roman en contacte amb ella, de manera que pot regular l'altura de la nota i produir-ne un cert vibrat. Posseeix un so limitat, però de gran varietat dinàmica. Al primer pis del Museu s'exposen dos clavicordis del segle XVIII.

El piano, inventat el 1709 per Bartomeu Cristòfor, de Pàdua, neix de l'intent de reproduir un instrument de teclat, al mateix temps més sensible que el clavicèmbal i més potent que el clavicordi. Allò més característic és el seu mecanisme de martells, que percudeixen la corda. Fins avui, ha constituït un instru-

ment particularment subjecte a tota classe de canvis, en els detalls del mecanisme, en el nombre de cordes per nota, en el nombre i les funcions dels pedals i en la forma i el tamany de l'instrument. Paral·lelament al nou interès actual per a la música antiga, ha crescut també un interès envers la sonoritat peculiar de diverses formes històriques de l'instrument. Així, molts pianistes interpreten avui les *Sonates*, de Mozart, en un piano de taula del segle XVIII, semblant als que es troben al primer pis del Museu, i d'altres, les primeres *Sonates*, de Beethoven, sobre un instrument semblant al piano de cua, construït per John Broadwood, el 1795, exposat igualment al mateix pis.

seva capacitat per a tocar notes accidentals, limitada. Cap a la fi del segle XVII, els germans Hotteterre, a França, varen reconstruir les flautes (recta i travessera), la xeremia i la dolçaina, tot refinant-les i afegint-hi les possibilitats cromàtiques. De la xeremia renaixentista —un instrument tan potent que havia de ser tocat a l'aire lliure— s'originà el rústic oboè barroc. La flauta travessera va canviar el tub cilíndric per un de cònic, i adquirí un timbre nou, més ple i delicat. Les dolçaines originaren el fagot. El clarinet europeu és la transformació d'un instrument folklòric de lengüeta simple, realitzada per J.C. Denner, a Alemanya, a principis del segle XVIII. Al llarg d'aquest segle,



Vista general d'una sala

Particularment, els pianos informen l'historiador sobre l'evolució històrica del mobiliari i de les arts decoratives. I, també, la col·lecció del Museu presenta diversos "pianos-armaris", i fins i tot un "piano-escriptori".

2. Instruments de vent

Els instruments de fusta han sofert una evolució considerable en els darrers tres segles. Al Renaixement, eren d'extensió petita, i la

els instruments de fusta van ampliar progressivament el nombre de claus, per tal de facilitar la producció de notes cromàtiques, millorar-ne l'afinació i igualar-ne la sonoritat. El segle següent, la flauta recobrà la forma cilíndrica i adquirí un so més potent que el de l'instrument barroc.

La col·lecció d'instruments de fusta del Museu inclou flautes travesseres dels segles XVIII al XX, oboès, clarinets i fagots de diferents etapes de llur desenvolupament. Entre aquests darrers, podem tro-

bar l'únic exemple de fagot metàl·lic, construït el segle passat. El director del Museu ens explica, en aquest respecte, un fet anecdòtic: Adolf Sax —l'inventor del saxòfon i d'altres instruments semblants— havia intentat, sense reeixir-hi, de construir un fagot metàl·lic. S'assabentà que a Barcelona hi havia un instrument d'aquestes característiques, construït per un senyor anomenat Vidal, el qual tenia el timbre del fagot notablement ampliat. Intentà d'iniciar un procés jurídic, als tribunals internacionals, per tal de privar Vidal dels drets de la patent. No ho aconseguí. Però Vidal no tornà a construir cap instrument semblant, i el projecte no seguí endavant.

3. Guitarres, llaüts i arpes

El Museu conté una col·lecció preciosa de guitarres, la qual inclou diverses modalitats de l'instrument, des del segle XVII fins avui, incloses algunes variants folklòriques, com la *balalaika* russa o la *charanga* sud-americana. És remarcable, en el conjunt, una guitarra espanyola de cinc ordres dobles, que data del segle XVII —un bon exemple de guitarra renaixentista— i una còpia de viola de mà.

El llaüt europeu va derivar del *'ud* àrab. Abans del segle IX, el *'ud* presentava quatre ordres dobles de cordes, els quals simbolitzaren els quatre elements, les fases de la

al segle XVI, s'hi adicionaren nous ordres, i s'experimentaren instruments de dimensions diferents. El Museu té exemples molt interessants de llaüts dels segles XVI i XVII. Entre ells, un *chitarrone* (un llaüt baix, amb mànec molt llarg) i distintes *tiorbes* (més amples i curtes que els *chitarroni*), que foren utilitzades, per a l'acompanyament, en una gran part del Barroc.

L'arpa medieval presenta només les cordes diatòniques, i tan sols podia produir les notes accidentals reafinant les cordes. El problema de les notes cromàtiques va preocupar els constructors fins al segle XIX. Al segle XVI, hom va experimentar amb arpes dobles i triples, sense resultats satisfactoris. Al segle XVIII, es van introduir diversos sistemes de pedals, però no fou fins a finals d'aquest segle que l'arpa va esdevenir completament cromàtica, en gran part gràcies a les modificacions que hi introduí la família Erard, entre 1792 i 1836.

El Museu exposa una col·lecció de tretze arpes, que n'inclou una del segle XVI i una altra del XVII, petites arpes diatòniques, i dues del tipus Erard.

4. Instruments d'arc

A diferència d'altres instruments, les cordes fregades presenten una aparença força semblant a les del segle XVII. De fet, han sofert algunes modificacions, com l'allargament del mànec i del batidor, i el canvi de l'angle d'aquest amb el cos de l'instrument. També l'arc ha canviat, òbviament, de forma.

El Museu conserva diversos violins, violes i violoncels del segle XVIII, adaptats posteriorment a les dimensions modernes del mànec i del batidor. Entre ells, podem trobar-hi diversos instruments espanyols, entre els quals hi ha un violí bellíssim, construït per José Contreras, a Madrid.

També s'hi exposen tres baixos de violes d'arc (instruments amb sis cordes i trasts), deguts a dos dels més qualificats constructors europeus d'aquests instruments. De l'alemany Joachim Tielke, s'hi conserva una de les quasi cinquanta violes que se li coneixen, datada el 1694, amb un motiu ornamental que representa un cap d'animal amb llengua de marfil. Les dues restants, es deuen a Barak Norman, considerat com el millor construc-



Piano d'Isaac Albéniz

Els instruments de metall foren igualment, a l'inici, instruments naturals; l'addició de vàlvules i pistons per tal de convertir-los en instruments cromàtics data del segle passat. La col·lecció del Museu inclou una gran varietat de metalls dels segles XVIII al XX, des de *cornetti* sopranos fins a tubes baixes. Entre molts d'altres, podem trobar trompes de caça i de mà, bucsens catalans del segle passat, amb caps d'ocell en comptes de campanes, etc. També hi ha un cert nombre d'instruments pintorescos i camperols, com un *Alphorn* suís, de fusta, de tres metres i mig de llargada.

lluna, les quatre estacions, les setmanes del mes, les quatre divisions del cos humà i de la vida, etc. Al segle IX, li fou agregat un cinquè ordre. A diferència del llaüt europeu, el *'ud* no posseeix trasts i es toca amb plectre. Amb la invasió àrab, l'instrument va arribar a Andalusia on fou sotmès a diferents canvis estructurals i de decoració, alguns dels quals van ser després adoptats pels àrabs, com es pot veure en les roses dels *'uds* del Museu.

El llaüt medieval era de cinc ordres i es tocava amb plectre. Al Renaixement s'hi agregà un nou ordre i començà a tocar-se amb els dits, cosa que li va permetre d'abordar la música contrapuntística. Cap

IC IBERCAMERA

Presenta:



VENDA D'ABONAMENTS:
A les taquilles del Palau de la Música Catalana d'11 a 13 hores i de 17 a 21 hores.
(Dissabtes matí, tancat)

Tots els concerts
començaran a les 21 h.

1	dimecres, 16 de gener DANIEL BARENBOIM , piano	BEETHOVEN
2	dimecres, 30 de gener ORQUESTRA FILHARMÒNICA D'ISRAEL ELIHAU INBAL , director	(Programa a determinar)
3	dijous, 31 de gener ORQUESTRA FILHARMÒNICA D'ISRAEL ELIHAU INBAL , director	(Programa a determinar)
4	dilluns, 4 de febrer ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA PHILIP LEDGER , director ALBERT GIMÉNEZ ATTENELLE , piano	BACH
5	dimarts, 5 de febrer ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA PHILIP LEDGER , director JOSE LUIS GARCIA ASENSIO , violí	BACH
6	dijous, 7 de febrer I SOLISTI VENETI CLAUDIO SCIMONE , director	CORELLI VIVALDI GALUPPI PERGOLES GIULIANI
7	dilluns, 11 de febrer VIRTUOSOS DE MOSCOU WLADIMIR SPIVAKOV , director CORAL SANT JORDI ORIOR MARTORELL , director	BACH VIVALDI
8	dimarts, 19 de febrer IVO POGORELICH , piano	SCHUMANN PROKOFIEV CHOPIN
9	dijous, 28 de febrer CHRISTIAN ZACHARIAS , piano	SCARLATTI MOZART SCHUBERT
10	dilluns, 11 de març CHO-LIANG LIN , violí SUSANNE POWELL , piano	MOZART BEETHOVEN PROKOFIEV
11	dijous, 21 de març ORQUESTRA DE LA RTV POLONESA ANTONI WIT , director GONÇAL COMELLAS , violí	(Programa a determinar)
12	dijous, 28 de març ORQUESTRA DE CAMBRA EUROPEA PAAVO BERGELUND , director	HAYDN BARTÓK BEETHOVEN
13	dijous, 11 d'abril AMSTERDAM BACH SOLISTEN	BACH
14	(a determinar) JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA EDMON COLOMER , director JOSEP M.ª COLOM , piano	(Programa a determinar)
15	dilluns, 15 d'abril DIMITRI BASHKIROV , piano	SCHUBERT/LISZT BRAHMS
16	dimecres, 17 d'abril ORQUESTRA SIMFÒNICA DE SAINT LOUIS LEONARD SLATKIN , director EMMANUEL AX , piano	BERNSTEIN MOZART PROKOFIEV
17	dijous, 25 d'abril BBC SYMPHONY ORCHESTRA SIR JOHN PRITCHARD , director	STRAUSS GERHARD BRAHMS
18	dijous, 2 de maig LLUÍS CLARET , violoncel	BACH
19	dimecres, 29 de maig DALLAS SYMPHONY ORCHESTRA EDUARDO MATA , director JAMES GALWAY , flauta	SCHUBERT LEES MAHLER

Ajuntament de Barcelona

MINISTERIO DE CULTURA



Piano bureau, J. Marti 1.805

tor anglès. La més gran és de la grandària *division*, i s'emprava per a tocar els jocs de diferències, tan cars als anglesos de l'època. L'altra ha estat posteriorment transformada en un petit violoncel de quatre cordes.

El futur del Museu

En el decurs d'aquest mateix any una pràctica i documentada guia per a orientar adientment la visita del Museu veurà la llum. És un pas previ per a la confecció d'un catàleg exhaustiu, a nivell científic i musicològic, el qual ha de comptar amb la col·laboració dels especialistes més qualificats en el camp de l'organologia moderna. La gestació d'aquest llibre és immersa en un procés laboriós, que necessita temps considerable per a concretar-se en allò que ha d'ésser la carta de visita del Museu, al més exigent nivell. Una altra tasca, en curs de realització constant i progressiva, es refereix a la continuació del pla de restauració d'instruments, a fi que puguin ser utilitzats en unes condicions òptimes —en concerts, audicions i enregistraments— sense perdre les característiques històriques pròpies, les quals en defineixen el valor i la singularitat.

Altrament, els esforços quotidians de la direcció del Museu apunten tant a la seva ampliació com al fet de proporcionar el major nombre possible d'orientacions i de facilitats al públic.

En aquest sentit, i en relació a la vàlua del patrimoni que el Museu exposa, hem d'avaluar de la manera més positiva la labor del seu director, Romà Escalas, i l'estimable contribució del Museu Municipal de Música a la vida cultural de la ciutat de Barcelona.

Colette Harris



Ocarina Maravi, Equador s. XIII o XIV

UN MUSEU MASSA IGNORAT ENCARA

El Museu de la Música, de Barcelona, ocupa una superfície d'exposició de 1.000 m², als quals s'han d'afegir 400 m² més de serveis; però podria ocupar-ne el doble: "Si tinguéssim el doble d'espai, també l'ompliríem", ens diu el director, Romà Escalas, explicant-nos que hi ha un fons emmagatzemat suficient per a omplir de contingut tres pisos més com el de la incomparable casa "Baronia Quadres".

De moment, però, Escalas considera que, en aquests dos anys que el Museu és a la Diagonal, sota la seva direcció, ha anat creixent prou. "Abans d'entrar jo, fa ja gairebé tres anys, el Museu tenia un pressupost trimestral d'onze mil pessetes, i ara el té de sis-centes mil, a part del pressupost general per a sous i despeses de llum i instal·lació. Que, si és suficient? Home, sempre es

desitja més del que hom té; i si es té en compte que la restauració d'un fagot gòtic costa unes dues-centes mil pessetes, i n'hi ha vuit per a restaurar..."

La restauració dels instruments és un dels objectius d'aquest director que, contrari a la idea que havia imperat al llarg dels anys, segons la qual n'hi havia prou amb tenir els instruments exposats, creu que tots i cadascun dels mil dos-cents instruments exposats al Museu han d'estar a punt per a ser tocats.

"Fins ara s'havien pressupostat les necessitats de conservació dels instruments més immediats, però hem anat creant necessitats noves, com que els instruments puguin sonar, i això no està encara previst econòmicament".

Tampoc no s'ha previst una promoció a gran escala d'aquest mu-



Vista general d'una sala

seu, encara massa desconegut pels mateixos barcelonins. "La tasca de promoció no és feina nostra, ja que se n'encarrega una secció específica de l'Ajuntament; però, de tota manera, només fa dos anys que funciona amb les actuals característiques i no podem pretendre encara que sigui un museu conegut. Abans, quan era dins del Conservatori, estava molt amagat ja que semblava que fins i tot s'avergonyien d'ensenyar-lo; els instruments estaven amuntegats i no eren gens presentables. Ara, a poc a poc, va essent conegut; de primer, pels especialistes i, lentament, pel públic en general, especialment pels escolars. En ser l'únic museu que hi ha a Espanya d'aquesta especialitat, ha d'anar sensibilitzant la gent, ha de fer-se un públic, que tothom sàpiga què hi trobarà i quina funció compleix un Museu d'aquesta mena".

De moment, al llarg del curs passat, van passar per la casa baronial de Quadras una mitjana de mil escolars cada mes. A partir d'aquest curs, les escoles poden acollir-se a la programació didàctica que ha fet el Museu, amb visites monogràfiques guiades. També, un dia cada mes,

els professors poden anar al Museu, on els donaran unes fitxes per tal que ells mateixos preparin la visita dels seus alumnes. Cadascuna d'aquestes fitxes explica les característiques d'un instrument o grup d'instruments. D'aquesta manera, es pot treure un més gran aprofitament de la visita al Museu.

Actualment, Romà Escalas està dirigint la confecció d'una guia de mà, amb un plànol de la Casa Quadras, per tal que tots els visitants sàpiguin on trobar cada cosa. També es vol publicar un catàleg que expliqui minuciosament cadascuna de les peces exposades, tot incloent-hi una investigació sobre els constructors, una explicació de l'estat de conservació de cada instrument... "És una feina complexa, que ens ocuparà encara un parell o tres d'anys", diu el director.

Mentrestant, les aproximadament tres-centes persones que visiten mensualment el Museu ("la majoria són grups culturals, que arriben en autocar des de diversos punts de Catalunya") poden acollir-se a la visita guiada per a escolars, o anar seguint les encara insuficients indicacions que hi ha davant cada

peça exposada, les quals informen sobre el seu nom, lloc de procedència i data. "A poc a poc anirem ampliant aquestes informacions, i les acompanyarem fins i tot amb il·lustracions sobre l'època i sobre com es toquen".

De tota manera, encara que Romà Escalas ens adverteixi de totes aquestes mancances, una visita al Museu amb les actuals característiques ens permet de tenir una visió global molt enriquidora tant de la varietat instrumental pròpia de cada ètnia com de l'evolució que, al llarg dels segles, han tingut les peces més tradicionals. Escalas ens diu que ni ell mateix no sap ben bé quin és l'instrument més antic que hi ha exposat, encara que es decanta per unes petites peces de ceràmica precolombines, atribuïbles als segles XIII o XIV. El més modern, encara no el té exposat: es tracta d'un teclat elèctric que ha estat donat al Museu pel Gremi de Comerciants de Música de Barcelona.

Laia González

QUATRE VEUS GRANS PER A "EL CAVALLER DE LA ROSA"

Si una cosa —una gran cosa— ha posat de manifest aquesta nova producció del *Cavaller* straussià, és la pèrdua de vigència de la fórmula uniestel·lar per a qualsevol intent de creació teatral-operístic en els nostres dies. Darrerament, hem vist comentar en certs diaris la presència de Pavarotti en l'*Idomeneu* que va oferir la TV, tot ignorant, en canvi, la de tres figures estel·lars femenines de màxim rang internacional. Ara, en aquest *Cavaller* del Liceu, ens hem cansat de fer avinent, a tants amics que ens han qüestionat només pel darrer èxit personal de Montserrat Caballé, que, al costat d'ella, hi havia, com a mínim, altres tres personalitats eminents del món del cant, de penetrant especialització en els respectius papers. Parlem de Helen Donath, de Tatiana Troyanos i de Hans Sotin (aquest, només en la primera representació). Hauria estat totalment inútil d'intentar muntar un *Cavaller* amb la sola presència de la soprano catalana, en un paper ara renovat amb certa precipitació (segons que sembla) després d'uns quants anys sense interpretar-lo. Una Mariscala del primer acte feta a la manera d'una Schwarzkoff no s'improvisa, però en cap cas no pot resultar tampoc reeixida si no té al seu voltant l'elenc impecable per a la rèplica idònia o per a establir el concertant espectacular. Quan assistim a miracles de qualitat general, com el d'aquest recent *Cavaller*, ens preguntem totes aquestes coses que encara passen per alt a moltes persones, fins i tot a algunes d'un cert nivell cultural. I ens preocupa seriosament que hi hagi continuïtat. No sé si tothom s'ha adonat de la vàlua d'una producció d'aquesta qualitat artísticament fastuosa. Les quatre veus esmentades són actualment altres tantes peces cobejades per a integrar una preada col·lecció difícilment superable. Fins i tot, Uwe Mund ha estat un director eficaç, dúctil i precís en el propi context straussià.



"El Cavaller de la Rosa"

Simfonia FAUST 50 anys després

La *Simfonia "Faust"* hauria trobat, evidentment, un marc cronològic adequat fa un parell d'anys, en la commemoració del 150è aniversari de la mort de Goethe. Franz-Paul Decker l'ha exhutada ara, després d'una llarguíssima absència de gairebé mig segle de Barcelona, ja que la versió de Pau Casals, que no hem pogut confrontar, devia tenir lloc, lògicament, cap als anys trenta; probablement, fou arran del primer centenari de Goethe, quan la Generalitat va publicar-ne aquella inoblidable antologia.

Ha estat un notable esforç el que s'ha esmerçat amb l'actual versió, perquè la *Simfonia "Faust"* representa setanta minuts intensos d'història de la Música. Berlioz relata que, ja el 1830, la vigília de l'estrena de la *Fantàstica* rebé la visita de Liszt, a qui parlà del Faust i de la versió de Gerard de Nerval. Berlioz havia

compost ja *Vuit Escenes*, sobre l'obra de Goethe, i el 1846 creava la *Dominació de Faust*. Liszt havia de resultar-ne corprès, i, de fet, la seva *Simfonia* és dedicada a Berlioz. Fou escrita en l'increïble breu espai de temps d'agost a octubre de 1854, i marca una fita important per als interessats en el desenvolupament de les formes i estètica dels sons.

Aquesta és la primera de les obres que Liszt orchestra tot sol, i mostra amb ella un mestratge del color instrumental ple de genials intuïcions. Amb tot, allò que mereix segurament l'atenció de l'afecionat és la seva valoració formal. En aquest sentit, la lectura que se'n pot fer és, per descomptat, ambivalent. Ell mateix la titula com a una simfonia "en tres estudis de caràcters"; i, en efecte, així es manifesta amb la personalització de cadascun dels tres moviments: Faust, Margarida i

Mefistòfil. Cal pensar, doncs, que estem en presència d'una trilogia de poemes simfònics, a la manera del *Don Quixot*, de Richard Strauss. És cert que l'atenció principal del compositor se centra en sengles estudis de caràcter, més que en una fórmula poemàtica pròpiament dita. Dels personatges, hi trobarem no més enllà d'uns trets generals, d'interpretació més aviat primària. (El propi Liszt escriu a un amic, quinze anys després, tot confessant fins a quin punt era desenfocada aquesta visió de joventut.)

Però, en canvi, no pot negligir-se un tercer aspecte més transcendent, que resulta molt més decisiu que els interrogants esmentats quant a una plausible forma simfònica o un poematisme sonor encertat. Es tracta de la intuïció, encara a mitjan segle XIX, de les possibilitats d'imbricació, prèvies successives transformacions, dels temes —no gaires— amb els quals és bastida total l'obra. Els estudis que hi ha al respecte, i les anàlisis formals, coincideixen en aquest fet de la magna textura temàtica al llarg de tota la simfonia. Es tracta d'una total ruptura amb el passat més immediat a Liszt, i d'una genial premonició de la fórmula wagneriana final, com també de la simfonia total a partir de la *Cinquena*, de Mahler. És possible que la poca acció que inserí Liszt en aquesta simfonia hi estigui encara sobrer, com uns arbres que no deixen admirar un bosc sonor inèdit. No volem parlar tampoc amb un caire de "redescobriments còmode i tòpic", perquè aquesta simfonia no és a l'orquestra allò que és la *Sonata en si bemoll* respecte del piano, i la prova és que les versions públiques d'una i altra es fan, de segur, en notable desproporció. En fem esment, sobretot, quant a fet cultural de primer ordre.

En el concert esmentat, se'n va fer una versió, de Franz-Paul Decker, plausiblement aprofundida, amb encerts instrumentals de diverses parts, més aviat individualitzades, com la reestructuració de l'O.C.B. comença a permetre progressivament, i amb les participacions ajustades del tenor Howard Crook i de les Corals Càrmina i dels Antics Escolans de Montserrat en l'episodi culminant de l'obra.

Josep Casanovas

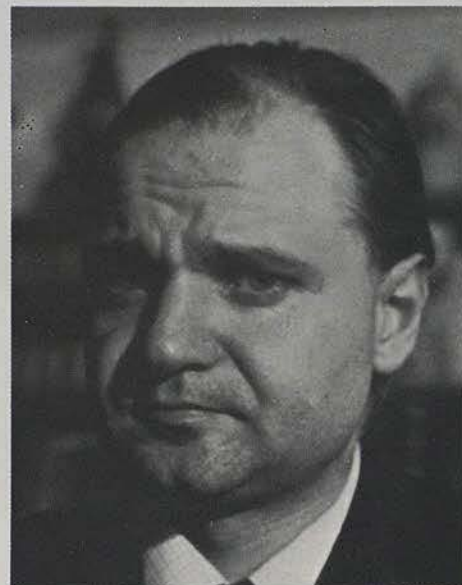
MÚSICS CATALANS D'AVUI en la programació de l'Orquestra de la Ciutat

És obligat de remarcar anticipadament la presència substancial dels nostres compositors vivents en els cicles estables de la temporada musical barcelonina. En aquest cas, en el de l'Orquestra de la Ciutat que, sota el patronatge de l'Ajuntament, sembla voler institucionalitzar el compromís d'un encàrrec anyal a un compositor del país (enguany a Jordi Cervelló, 19 i 20 de gener), així com consolidar la plataforma simfònica de l'Associació Catalana de Compositors que, amb l'epígraf de "Taller de compositors catalans", presidirà una doble audició d'abonament (26 i 27 de gener) de la sèrie habitual del nostre conjunt simfònic.

Seria un signe positiu el fet que el públic consuetudinari de l'Orquestra mostrés, respecte a aquestes audicions, un interès i una curiositat similars als que manifesta envers les programacions més convencionals i els solistes d'incentiu més directe. En tot cas, ens plau, des d'aquestes pàgines, de mentalitzar-lo en aquest sentit.

Igualment, volem presentar, a l'avançada, els sis compositors catalans, les obres dels quals presidiran aquestes manifestacions, al marge del judici crític que, al seu moment, puguin suscitar les respectives produccions.

R.R.M.C.



Jordi Cervelló

Nascut a Barcelona, el 1935. Estudis de violí i composició (amb Joan Massià i Josep M.^a Roma), ampliat a l'estranger, principalment a Itàlia. En tant que compositor, ha estat profusament guardonat. Assolí del "Premi Ciutat de Barcelona, 1973" amb la seva obra *Seqüències sobre una mort* (després enregistrada per RCA, amb la Royal Philharmonic de Londres, dirigida per Ros-Marbà) i ha rebut nombrosos encàrrecs de Catalunya, de l'Estat espanyol i de l'estranger. Ha escrit també per al cinema (*Catalans Universals*, d'Antoni Ribas).

La seva música s'ha interpretat a la major part dels països europeus, als EUA, a Israel i a Mèxic, per part de solistes de prestigi i d'orquestrats com les següents: Ciutat de Barcelona, Nacional d'Espanya, Simfònica de RTVE, Ràdio Israel, Royal

Philharmonic de Londres, Universitat d'Ohio, Catalana de Cambra, de Cambra holandesa, Young Israel Strings, de Cambra de Rouen, Pro-Arte de Lodzt (Polònia), etc. És també professor de violí i música de cambra al Conservatori professional de Badalona, i exerceix la crítica musical al diari "El País".

Vers l'infinit ha estat encarregada per l'Ajuntament de Barcelona i és dedicada a Antoni Ros-Marbà. És inspirada en un poema de Giacomo Leopardi (1798-1837) que colpí particularment l'esperit del compositor. *En el període de gestació de l'obra —ens diu— vaig assimilar les seves paraules a fi d'integrar-les a la meua personalitat musical. Es tracta, doncs, d'una obra de recreació lliure d'uns estats d'ànim captats en els versos de Leopardi. Es pot considerar com un poema simfònic d'un sol moviment. He procurat tractar l'orquestra de la manera més concreta i compacta possible, amb la finalitat que les idees vagin adquirint presència i no es dilueixin, evitant així qualsevol ambientat.*

L'obra es pot dividir en tres grans blocs: el primer serveix de relaxament i meditació i d'ell emergeix un "molto adagio" amb el qual s'inicia paulatinament un llarg procés d'instabilitat que adquireix "in crescendo" un major impuls dramàtic. D'aquesta secció, que culmina en un ampli acord orquestral, sorgeix la tercera part. Després d'uns moments de respir expressiu, i amb l'orquestra allunyada, entrem en una atmosfera més transparent, en un tranquil "moderato" que anirà prenent cos per mitjà de diverses afirmacions de la massa orquestral. L'esmentat "moderato" torna a aparèixer, i submergeix l'orquestra en un clima serè que ja no l'abandonarà fins a la conclusió de l'obra, en la qual la música es va esvaïnt suaument...

Albert García Demestres

Nascut a Barcelona, el 1960. Estudis musicals al Conservatori Superior Municipal d'aquesta ciutat (piano, disciplines teòriques i composició; aquesta darrera matèria amb Josep Soler). També ha treballat el cant i la direcció d'orquestra a Wuppertal (Alemanya) i la composició electroacústica al Conservatori Nacional de París. Contactes amb Luciano Berio.

La seva orientació estètica és marcadament expressionista, però no estrictament dodecafònica, espiritualment influenciada per Berg i Webern. Aquest tarannà és patent

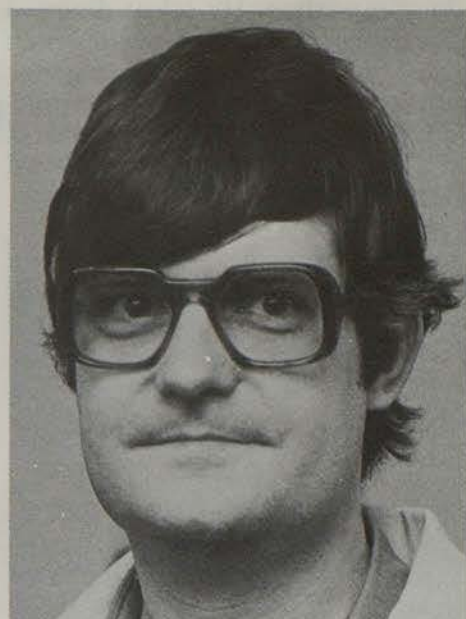


en la breu caracterització pròpia que el compositor ens ha tramès:

L'artista crea la seva obra a partir de la soledat turmentadora que constitueix l'essència del seu propi existir i que es reafirma constantment. Si bé s'allibera d'aquesta soledat en donar-li vida pròpia en la seva obra, aquesta actua de paret protectora i l'aïlla per tal de resguardar-lo de l'hostilitat que l'envolta, i retornar-lo a la soledat primera. És aquesta soledat —intima i introvertida— la que ha engendrat les "Traurigelieder" (cançons tristes), obra per a gran orquestra, en els darrers compassos de la qual el compositor no ha pogut reprimir un crit d'angoixa: "Ich habe deine Augen im Wald verloren" (he perdut els teus ulls en el bosc). L'artista s'ha de resignar a la soledat i acceptar aquesta nova matriu —la pròpia obra— per a deixar-se acotxar i posseir per ella. Només així podrà trobar el camí cap a allò que és bell.

Joan Lluís Moraleda

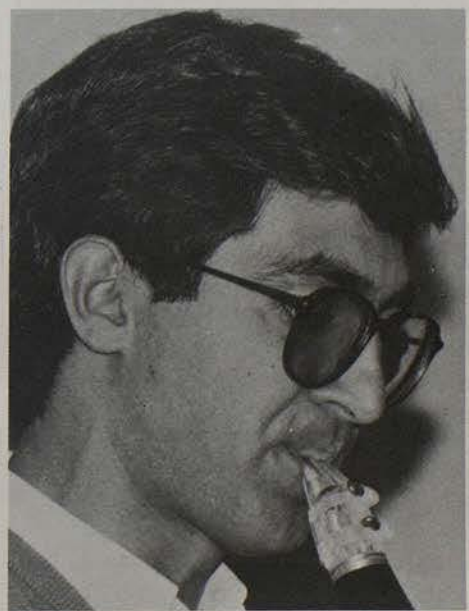
Nascut a Santa Maria de Palautordera, el 1943. Estudis al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona (piano, oboè, composició i direcció d'orquestra.) Premis d'honor d'oboè i de composició i, posteriorment, premi extraordinari de composició. Membre de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, durant tretze temporades, com a oboè co-solista. Dirigeix el Grup Bartók, el G.I.C. i l'Orquestra de la Ciutat en programes de música contemporània. Actualment treballa com a compositor d'encàrrec per a la publicitat. Darrerament, ha estat nomenat director de la Cobla Ciutat de Barcelona.



Segons el seu autor, *Trànsits*, escrita el 1979, és una obra que aborda obertament quatre plantejaments sonors diferents, estructurats tots ells sobre una visió particular de les diverses fases que presenta qualsevol cicle vital. El tractament orquestral, dens, combinat amb cèl·lules rítmiques reiteratives, cerca de desvetllar l'interès de l'oïdor tot oferint-li un treball sincer, exempt de plantejaments especulatiu prevís.

Jesús Rodríguez Picó

Nascut a Barcelona, el 1953. Estudis de clarinet al Conservatori del Liceu d'aquesta ciutat, i a França, amb Michel Lethiec. Ha col·laborat, com a instrumentista, en diversos grups especialitzats en la música contemporània, dels quals ha extret nombroses i valuoses experiències per a la seva activitat



de compositor. Ha rebut diversos encàrrecs, nacionals i estrangers, i s'ha prodigat com a divulgador musical, especialment en els mitjans de difusió radiofònics. Ensenya al Centre de Difusió Musical del Barri de la Ribera.

En pròpies paraules: *La meua música està determinada, primerament, per la incorporació dels nous elements que més m'interessen i que són el resultat de l'evolució musical dels darrers anys. D'altra banda, he cercat sempre un llenguatge que lligués els elements menys tradicionals amb un sentit clar de la comunicabilitat, tot treballant models tímbrics, rítmics i melòdics que possibilitin, al meu entendre, aquesta comunicació.*

El mar imaginat, per a soprano i orquestra, escrit l'any 1983, és compost de dues peces breus, que presenten cada una un material musical diferent, sobre dos fragments de *Le cimetière marin* de Paul Valéry. El text emprat és molt breu i serveix de pauta per a crear una música que intenta reflectir la meditació interior que la visió del paisatge del mar provoca en el poeta. Aquest text m'ha servit, doncs, de punt de partida per a crear una obra que expressés un color i un sentiment característics.



Josep M.ª Ruera

Nascut a Barcelona, l'any 1900. Deixeble d'Enric Morera i de Joan Baptista Lambert. En la seva producció destaquen les sardanes i la música per a cobla, si bé, d'acord amb la seva sòlida formació musical clàssica i amb l'amplitud dels seus interessos musicals, no s'ha limitat a la temàtica i als gèneres autòctons. És autor d'un *Quartet de corda*

(1929), de *Tres moviments simfònics*, obra seleccionada per a estrenar-la al congrés de la Societat Internacional de Música Contemporània, a Barcelona, l'any 1936, i d'un *Poema montserratí* (1947), escrit per a les festes de l'entronització de la Mare de Déu de Montserrat. Director de l'Escola Municipal de Música de Granollers.

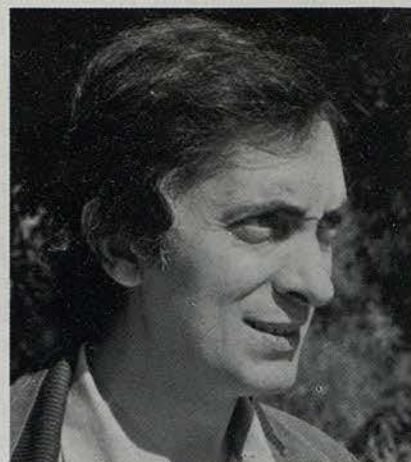
La gènesi d'*Empúries* ha estat llarga i laboriosa. L'obra consta de quatre temps, d'una estructura única, bé que diversificada, i parteix dels ja esmentats *Tres moviments simfònics*, reelaborats i completats amb l'addició d'un nou moviment, per a orquestra i cobla, el qual fou estrenat el 1968 per l'Orquestra Ciutat de Barcelona, sota la direcció d'Antoni Ros-Marbà.

Dins de l'Orquestra, la cobla no hi és pas tractada com a un mer reforçament del conjunt, sinó amb una utilització plena i individualitzada de les seves possibilitats, gairebé amb prerrogatives d'instrument solista.

En paraules del seu autor, *els motius que han generat aquesta obra estan inspirats en la contemplació i l'anàlisi del "melos" de la Grècia antiga. Les comptades melodies que fins ara s'han pogut descobrir, procedents d'aquell temps llunyà, varen suggerir-me la realització d'aquesta obra, concebuda i pensada en funció del sistema modal grec, tot adaptant-lo als instruments i al gust moderns. Els tetracords i els pentacords de les modalitats gregues són les cèl·lules en què l'obra es fonamenta. El sentit descendent de la cadència, la prioritat harmònica de les notes extremes dels tetracords i la transposició d'aquests a diverses altures acústiques, fan que no sigui precisable —tret d'algun moment oportú— el concepte clàssic d'una tonalitat determinada, alhora que emmenen, dintre el funcionament contrapuntístic, una música naturalment intertonal o atonal.*

Francesc Taverna-Bech

Nascut a Barcelona, l'any 1932. Estudis de piano, harmonia i contrapunt amb Ernest Cervera. Ha estat guardonat en el Concurs de Composició "Francesc Basil", de Figueres, i seleccionat pel jurat de la Selecció espanyola de la Societat Internacional de Música Contemporània, els anys 1981 i 1983. Darrerament, algunes de les seves produccions han estat difoses a Alemanya, Àustria i els EUA.



Ha col·laborat en diverses publicacions com a crític i comentarista musical. Exerceix actualment aquesta activitat a "El País" i, des del setembre de 1982, és secretari de l'Associació Catalana de Compositors.

Taverna-Bech concreta amb aquestes paraules la seva actitud personal en tant que compositor i en relació a la seva propera estrena, *Nit* (música per a cordes):

Un cop vaig acabar els meus estudis d'harmonia —fets, bé és veritat, de manera heterodoxa—, el meu mestre, Ernest Cervera, que també em proporcionà molts coneixements sobre el piano, el contrapunt i la història de la música, em digué: "Ara, sempre i quan els resultats obeeixin a les teves conviccions, oblida't de les regles i escriu segons el teu criteri". I això he fet des d'aleshores, tenint principalment com a guies Bartók i Mompou, així com Debussy i Webern... Compondre és per a mi com un desig de crear un món sonor que expressi una idea, un sentiment o una sensació; també pot ésser la necessitat de reaccionar davant d'uns fets o bé trobar un ordre —nou o vell— entre els sons, el qual intueixo vagament i que va concretant-se a mesura que avança la composició.

Nit, escrita en diverses etapes entre 1982 i 1984, no s'aparta d'aquestes consideracions tan vagues. És com la contemplació de les hores nocturnes, amb els seus suggeriments i els seus sorolls, els seus simbolismes, prop de la mort i de la crisi existencial, entre el record —potser dolorós— d'allò que ja ha finit i l'esperança d'allò que ha de començar amb l'alba... Uns versos, certament evocadors, de Carles Riba diuen: "La nit somia/ riu avall de la lluna". Pot ésser aquest el fil conductor de l'obra? Afirmar-ho seria fer trampa. Tanmateix, reconec que la imatge constitueix una veritable temptació...

Samson et Dalila: reflexions des de la llotja

L'única cosa que tenen en comú les òperes que formen part de la programació liceística d'enguany és precisament —perdó per la paradoxa fàcil— que formen part d'una temporada operística d'un dels teatres prestigiosos del món líric del moment. Aquesta tasca de seleccionar el repertori per a confeccionar una temporada, així com la positura o actitud estètica del públic, contribueixen a l'homogeneïtzació de les obres; unes obres que, com és sabut de tothom, responen a plantejaments diferents i es dirigeixen a posar en evidència universos referencials i estètics molt diferents. En aquesta tessitura, no trobo motiu per a negar un lloc, a la temporada d'enguany, a *Samson et Dalila*, si l'any passat vam haver de suportar el *Werther*, de Massenet (una òpera que oferia pocs motius d'interès si no era l'aparició i desaparició contínua dels personatges), que plana sobre uns valors similars als de l'obra de Saint-Saëns.

Qualsevol creació operística és fruit tant del magí intuïtiu i creatiu dels autors com de les necessitats creades per la dinàmica espectacular de cada moment; això permet que una peça que porta cent anys de vida pugui anar retrobant nous valors escènics i, en conseqüència, que no sigui un anacronisme mantenir unes temporades fetes d'antiguitats que, en el millor dels casos, foren èxits en el seu moment per unes raons impossibles de reproduir en l'actualitat; això explica, també, si bé no del tot, que no quedi gaire lloc al repertori contemporani; perquè la dinàmica operística del nostre moment s'interessa molt més per la reproducció, la revisió, la reactualització dels valors considerats cabdals en èpoques passades, que no pas per l'oferta abocada a un futur més incert que tranquil·litzador.

En aquesta tessitura convé qüestionar-nos sobre l'univers estètic que pot desvetllar *Samson et Dalila* el 1985, quan aquesta òpera és un esglai d'una cadena que té uns antecedents (Auber, Berlioz, Gounod, Meyerbeer o Bizet) i uns conseqüents (Wagner, Massenet, Ver-

di, Puccini o Richard Strauss). Quan, el 1877, *Samson et Dalila* fou estrenada, per obra i gràcia de Franz Liszt, al Hoftheater de Weimar, atès que, a la seva pàtria francesa, Saint-Saëns no havia trobat el recer necessari, la impetuosa figura de l'heroïna del drama bíblic, Dalila, captivà els afeccionats que, ben segur, estaven colpejats per la nova música mantinguda des de Bayreuth per Wagner i des de Weimar per Liszt. La necessitat de dotar-se d'un llibret de gran consistència —necessitat que responia a un dels valors teatrals del moment, com queda palès en els *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Hamlet* o *Otello*— quedà amplament coberta pel recurs al tema bíblic que, en segles anteriors, havia fornint abundància de partitures emmarcades en el gènere de l'oratori i que, en el segle romàntic, exigia una revisió operística. Al costat dels minuciosos i genealògics llibrets de Wagner, Saint-Saëns recoria a una història mítica, treta d'un llibre d'indiscutible qualitat teològica i històrica —en aquells moments—, i salvava així l'acusació de vulgaritat que s'hauria pogut formular si l'autor hagués volgut explicar directament un melodrama rural.

Enmig de la confusió que sol planar sobre totes les positures autoanomenades "reformadores", Saint-Saëns passà la prova com a wagnerista convençut, i com a tal fou presentat a molts teatres d'Europa. El post-wagnerisme, que amarà tots els grans centres musicals del moment —i que, en determinades ciutats, com la Barcelona de finals de segle, s'anomenava "modernisme" o epítets similars—, acceptà aquest autor, eminent pianista i hàbil venedor dels seus productes (com ho foren o ho eren els Wagner, Richard Strauss, Gabriel Fauré, Gustav Mahler del moment) i acceptà de bon grat l'obra per altres raons que les d'estricta avantguardisme. Joaquim M.^a de Nadal explica, als seus *Cromos*, que: "... el mateix dia 14 hi hagué funció de gala al Teatre del Liceu i hom posà en escena *Samsó i Dalila*, l'òpera d'espectacle més de moda en aquells mo-



Al·legoria de *Samson et Dalila*

ments, i del decorat de la qual ens sentíem tan orgullosos que no venia persona ni personeta a Barcelona que no l'hi féssim veure. Especialment el segon quadre del darrer acte, ens tenia el cor robat. Quan Samsó recolzat —amb molt cura naturalment— en una de les columnes, fingint cansament —que bé ho feia en Cardinali!—, s'acomiajava de la neboda de la Pauleta, que l'havia acompanyat fins allí, tots els ulls estaven fets a l'escenari, esperant la gran catàstrofe. I la catàstrofe es produïa fatalment, gràcies a la força del cabdill bíblic i... a l'enginy d'en Soler i Rovirosa. I el temple queia, esbocinat, sobre els sacerdots de Dagó i sobre el cos de ball del Liceu, entre els aplaudiments dels espectadors, que feien després llurs comentaris comparant —els més europeus— el nostre decorat amb els que havien vist a París, Milà, a Londres i àdhuc a Madrid (...).

El temps, que tot ho capgira (o que "posa les coses al seu lloc", segons opinió dels més aferrissats tradicionalistes), ha anat bandejant les propostes operístiques de Saint-Saëns —de les tretze òperes escrites pel francès, només aquesta se sol presentar en les temporades habituals— i, en canvi, ha conservat acuradament determinats episodis simfònics i camerístics (el *Carnaval dels animals*, *Le rouet d'Omphale*, la *Dansa macabra* o el preludi de *Le déluge*)

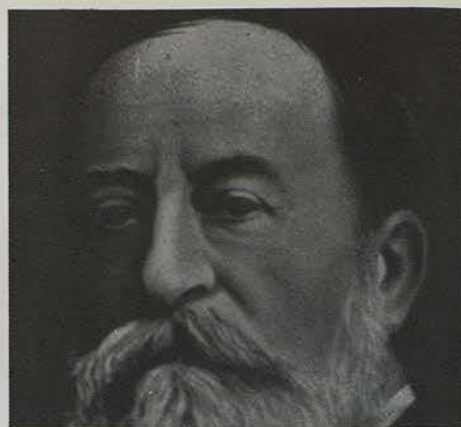
com a valuoses aportacions a la renovada escola francesa del dinou. Avui, *Samson et Dalila* se'ns apareix com un melodrama més, de pobra consistència dramàtica i deficient estructura teatral, que accentua el caràcter líric dels protagonistes, com si es tractés d'un *Roméo et Juliette* qualsevol i no de la lluita entre dos pobles exemplificats per l'hebreu Samsó i la filisteu Dalila.

Quan, el 1897, l'òpera arribava a Espanya de mans del seu progenitor, els embadalits modernistes que havien fet tots els possibles per a posar ordre i seriositat en els espectacles liceístics, aquells que seguien el lema de "*l'art pour l'art*" que —igual com Saint-Saëns— havien après dels parnassians, se'l van creure durant uns mesos, i seguien les proeses de Saint-Saëns per a divulgar no tant sols la seva producció lírica, sinó (i sobretot) la pianística. Però, set anys més tard, ja començaven a manifestar en les revistes del moment llur punt de vista, que descobria massa pobresa expressiva en els dos protagonistes: massa poca passió, mentre que presentaven la *Carmen*, de Bizet, com a perfecte exemple del drama musical de caràcter mediterrani.

Com en tantes altres coses, els modernistes barcelonins van intuir l'escassa vida futura que esperava a *Samson et Dalila*. A l'estranger, aquesta migradesa ha estat més evident, car l'obra trigà a arribar als grans centres operístics mundials i hi romangué poc temps, mentre que a

Espanya tingué millor fortuna: 110 representacions al Teatro Real i 133 al Gran Teatre del Liceu són quantitats dignes de consideració. Si l'obra ha aparegut de tant en tant al repertori barceloní —perquè d'una o altra manera sintonitzava amb les apetències dels diversos públics— ha estat en virtut de la seva transparència estructural i la seva forma ben curiosa. Del drama bíblic queda ben poca cosa: un mer pretext, accentuat pel creixent desconeixement actual de la mitologia bíblica. El que hi queda és la simplicitat de la seva proposta dramàtica: un primer acte que mostra l'oprobri dels hebreus, menyspreats per l'invasor filisteu, i que inicia el procés de seducció de Dalila sobre l'heroi hebreu; un segon acte que centra l'idil·li amorós dels dos protagonistes, com *Tristany* o qualsevol altra història amorosa cíclica; i un tercer acte que resol melodramàticament la traïció de Samsó amb la destrucció del temple, en el qual s'està celebrant una orgia.

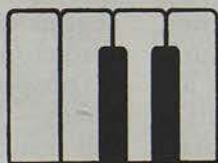
Allò que queda en els nostres dies és la possibilitat d'assistir a un interessant recital de mezzo-soprano, que compta amb dos episodis de bella factura i acaronadora instrumentació —com és habitual en l'escola operística francesa— i singulars episodis corals que aporten brillantor escenogràfica i possibilitats de seducció visual. L'amabilitat ensucrada de l'obra del francès pot continuar operant en els nostres dies si l'escenografia, els "pinyols" i



Saint-Saëns

el cartell ho justifiquen. No cal dubtar de les taules de Fiorenza Cossetto —que protagonitzà aquesta òpera en la darrera presentació liceística el 1979— i de Jon Vickers, per a recerar els moments més destacables de la partícula. Pel que fa a l'escenografia, la ignorància a què ens ha condemnat el programa de mà del Liceu d'enguany no ens permet aventurar l'èxit o el fracàs. En qualsevol cas, cal confiar que el ballet, un dels episodis de millor factura dramàtica de la partitura, no hi sigui exclòs, i que puguem assistir a l'únic contrapunt que, amb el pas dels anys, continua fent ombra a la figura de Dalila, veritable protagonista de la gesta bíblica —capgirada per Lemaitre, seguint un text de Voltaire—, la fetillera seductora que, en virtut dels seus interessos patris, sacrifica els atributs virils del seu estimat.

Xosé Aviñoa



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



SCHERZANDO



RETRAT



FRANZ-PAUL DECKER

l'art de millorar les orquestres

Amb la seva figura alta i massissa, uns cabells entre blancs i grisos, les ulleres de muntura gruixuda i el parlar enèrgic però pesant, Franz Paul Decker ofereix una imatge bastant ortodoxa de la figura del director d'orquestra. La seva edat costa de determinar, i sorprèn una mica quan diu que la seva filla gran té catorze anys, car a simple vista hom el faria pare de fills de més anys. En tot cas, l'energia desenvolupada en el curs dels assaigs i en els corresponents concerts recents amb l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona ha estat absolutament juvenil.

El primer contacte el vam establir després d'un assaig del primer dels dos programes que oferí. En baixar les escales del Palau, camí del carrer, li parlem de l'adéu de Celibidache de la Simfònica de Munic.

—No pot ser. Per a ell, Böhm igual a zero. Karajan, menys que zero; Knapertbusch, un diletant. No es pot anar pel món així.

Ens posem d'acord que l'entrevista la celebrarem dimarts a migdia, a la fi del primer assaig del segon programa.

Som puntuals, però no serà possible una conversa. L'ambient, als voltants de l'hemicycle del Palau, és de gran desconcert. El primer assaig de la *Simfonia "Faust"*, de Liszt, ha resultat especialment problemàtic. Les partitures han arribat incompletes —falten les de trompa— i una de les de Mozart, que havia d'interpretar el tenor Howard Crook, ha estat canviada per una de soprano.

—Disculpi'm, però és impossible de parlar ara. Hem de trucar a Alemanya a veure què ha passat amb aquestes partitu-

res. Això és increïble. Miri, falten partitures de trompa; ho compren, oi?

M'ho ha dit mentre alguns instrumentistes de l'orquestra li insinuen que se substitueixi aquella partitura, per a ells tan desconeguda, per —posem per cas— la *Setena*, de Beethoven. Decker s'hi oposa rotundament.

Finalment, un dia i mig més enllà, ens asseiem còmodament, al *hall* de l'Hotel Colon, on s'hostatja, i hi tenim dues hores llargues de conversa. Una conversa que comença amb aquestes paraules seves.

—A l'orquestra, li fa falta una gestió moderna. La gent amb qui he tingut contacte pertanyen a la municipalitat, i suposo que tenen altres feines; i això no pot ser. Han faltat partitures; d'una ària de Mozart, ha arribat la partitura de soprano i no la de tenor. I quan ho reclames

a Alemanya, resulta que primer ha de passar per Madrid: de delegació a delegació.

Més endavant, insistirà sobre la necessitat d'una gestió moderna, activa. I emprarà la paraula màrketing amb una certa insistència, com a expressió de dinamisme i d'aprofitament de recursos.

Tanmateix, la conversa encara no havia començat. Almenys, pel que fa al tema que ens hi havia empès. I l'inici es produí amb una pregunta tòpica.

—Creu que no hi ha orquestres bones o dolentes, sinó directors bons o dolents, segons hom ha dit?

—Estic una mica d'acord amb això; però, naturalment, un director no pot fer d'una orquestra provinciana una orquestra vienesa. No és possible: cal un material. Ara bé; és cert que, un bon director, pot augmentar considerablement el rendiment d'una formació.

—La feina del director, ¿és, sobretot, la dels assaigs?

—Sí! Però jo procuro, sobretot si treballa amb orquestres que conec bé, no fer tota la feina als assaigs, sinó deixar-ne una mica per al concert, encara que només sigui un u per cent. És una mica d'inseguretat per a estimular; cal que hi hagi una mica de foc, en els concerts: el foc de la vivència en aquell moment. Jo no ho vull, que tot estigui massa preparat.

*Jo tinc necessitat
dels instrumentistes
i ells en
tenen de mi*

Decker descriu així la seva manera d'entendre les relacions amb els instrumentistes:

—Jo procuro convèncer els músics. Mai no tinc l'actitud d'un dictador. Procuro fer-los veure que els sóc un col·laborador. Tinc necessitat dels instrumentistes i ells en tenen de mi. I si un músic produeix quelcom que ve d'ell i pot convèncer-me, jo ho accepto. A mi m'agrada que em facin propostes.

—Però ells, de fet, no intervenen en aspectes com el de la concepció global de l'obra. La seva feina només és mecànica, no creativa...

—És cert! I ells em pregunten, però també em poden donar idees, si són del cas. És evident que en una obra, com aquesta Simfonia "Faust", no podia ser, perquè la desconeixien del tot. Liszt, el desconeixien d'una manera total.

Decker ens havia dit, en la primera trobada:

—Em diuen que aquesta obra no s'ha interpretat mai, aquí. Com és possible, si és la cosa millor de Liszt?

Després li he aclarit que la història parla de dues versions fetes a Barcelona, molt i molt llunyanes: una, de Pau Casals, i, l'altra, de Fernández Arbós.

—Ah!, Encara bo! —respon, com traient-se un pes del damunt.

—Com es pot formar, una orquestra? Hi ha una fórmula màgica?

—El que cal fer, és treballar amb duresa. Jo, la vostra orquestra, trobo que té mancances en aspectes fonamentals que moltes altres orquestres tenen superades. Per exemple, el ritme.

Decker m'ho exemplifica sonorament, amb uns ta, ta-ta-tà, rítmics.

—Tinc la impressió que no s'hi atenen aspectes elementals. Tampoc en l'afinació, que caldria treballar més a fons.

Li explico una idea, que havia sortit des dels serveis municipals, de fer una alternança, mitjançant temporades relativament dilatades, de directors de reconeguda solvència.

—Em sembla bé. A Xicagó, això ho van fer amb Solti, Giulini i Abbado i els va anar molt bé. Ho trobo molt bé. Això i una gestió moderna que conegués la matèria. Trobo que hi ha moltes possibilitats, si les coses se situen en el camí just.

—Hi ha una idiosincràsia diferent entre els músics llatins i, per exemple, els germànics o els anglosaxons?

—Bé, això, abans es podia notar més. Ara, no tant. Els músics que ara són vells no tenien tantes possibilitats d'estudiar fora del país i no coneixien què passava més enllà del seu àmbit. Ara he vist a la vostra orquestra dos fagots que diuen que han estudiat a Suïssa. I els oboès són joves, i també denoten un tipus de preparació més oberta, s'hi sent la influència d'una sonoritat diferent, especialment en la noia. Hi



NOUS
DISCOS

Leonora Milà

Importats de la RFA, s'han posat a la venda els darrers discos de Leonora Milà, la pianista catalana present* als auditoris d'Europa, Àsia i Nord-Amèrica.



Ref. CRD 001

Milà
M.^a dels Angels
Sarroca, soprano
L. Milà, piano

Ref. A7-AU170

Schumann
Mendelssohn

Ref. 77 AU8

Bach

Ref. 77 AU15

Schumann

z L.Milà FMende
a JS.Bach EGranad
Granados Leonora JTurina R
Mendelssohn Milà M.Ravel FM
ch M.de Falla Piano R.Schumann
ussy JTurina M.de Falla JT
L.Milà I.Albéniz L.Milà EGrana
a FMendelssohn C.Debussy EGr
ilà M.Ravel M.de Falla R.Schuman
na I.Albéniz JS.Bach C.Debussy E
JTurina C.Debussy L.Milà M.de Fal
h I.Albéniz EGranados JTurina C
nn R.Schumann FMendelssohn L.M
n EGranados L.Milà M.Ravel R.Sch
ilà JTurina M.Ravel R.Schumann
n JS.Bach R.Schumann JTurina I
de Falla L.Milà (STEREO) I.Albéniz JS.B

Ref. L7 AU287

Debussy. Milà

Ref. AZ 70/10

Ravel
Orchestre National
de l'Opera
de Monte Carlo
Dir. Pierre Colombo
L. Milà, piano

Ref. 772067

Albéniz
Granados
Turina

Distribuïts a l'Estat Espanyol per

DISTRIBUCIONES
DISCLUB, S.A.

Balmes, 58 08007 Barcelona Tels. 317 65 78 - 317 14 00 - 302 39 08 Télex 97707 DISD E

* I amb contractes fins l'octubre de 1986

ha cursos internacionals, ara tot és molt diferent.

*Si se sap interpretar
Mozart es pot fer
tot; Txaikovski no
serveix per a gran
cosa, en canvi*

—Enguany i seguint una línia d'ajudar a formar l'orquestra, a la programació domina, molt per sobre dels altres, Mozart. Ho creu oportú?

—Ah, sí! Del tot. Si se sap interpretar Mozart, es pot fer tot. I, en general, tots els clàssics. Interpretar Txaikovski no serveix per a gran cosa, en canvi.

—Com entén el principi de l'autoritat, sobre els músics?

—El director, abans que res més ha de ser un bon amic que sap més de música que els altres. Si un instrumentista en sap més que el director, aleshores és terrible. El director ha de parlar amb els violinistes, per exemple, i no hi pot caure en accions ridícules. Li cal una autoritat moral. Actualment, les coses són diferents dels temps de Toscanini, que era un home de comportament furios amb l'orquestra. Ara cal ser-hi un més.

—Creu en aquest ambient de star system que envolta moltes figures de la música i en particular els directors?

—No, no hi crec.

*Bernstein és un
star, però, realment,
és un col·lega que
produeix música gran*

—Bé, però hi ha casos evidents, com Bernstein o Karajan?

—Bernstein és un star; però, realment, és un col·lega, i ell s'ho pren així. Per al públic és un star, però a l'hora del treball és un company autèntic i un amic. És el públic qui en fa la confusió i el màrqueting. Per cert que, a la vostra orquestra, li falta una mica de màrqueting. Enlloc no he vist cap cartell dels concerts que fa... Crec que no actua mai per televisió, oi? No, a mi no m'agrada, el paper de star. Jo prefereixo el treball seriós. Bernstein —insisteix en aquest nom— ha esdevingut un star, però com a persona jo l'he de defensar; i opino que, en aquest aspecte,

és molt menys star que no pas Karajan. Bernstein és un bon amic, un camarada que, a més, produeix una música gran.

—El paper del director d'orquestra, en el moment del concert, és per al músic com aquella barana que hi ha en un pas perillós: podem prescindir-ne, però ens dona tranquil·litat saber que hi és?

—No, no. L'orquestra no pot tocar sola; no pot caminar sola en el moment del concert. El director no és com un policia que ens dona tranquil·litat. Jo, de policia, en faig als assaigs, quan treballo a fons l'obra

i estableixo les condicions perquè després, al concert, els músics siguin capaços de crear alguna cosa. Però aleshores, cal que en el concert hi sigui jo, perquè aquesta creació es produeixi.

*S'ha de néixer director.
Hi ha molts directors
que n'han esdevingut
després d'haver provat
altres facetes*





—Quina importància té, el gest? Hi ha una tècnica específica del gest? Sembla, per exemple, que hi ha una ortodòxia gestual respecte de l'escola vienesa de Swarowsky i d'altres. Però en canvi un gran director com Solti té una gestualitat tancada molt peculiar.

—Sí, però la seva orquestra, la *Sinfonia de Xicago*, toca també d'aquesta manera tancada, com el seu gest.

I gesticula lleugerament, tot imitant les formes de Solti.

—Jo mai no he estudiat cap gest. El gest ha de ser natural. És evident que exerceix una gran influència en els músics, en la sonoritat de l'orquestra. El gest és la transmissió entre allò que sento i allò que entenc. No; no hi ha regles sobre el gest. Grans músics com Hindemith o Stra-

vinsky han estat incapaços d'explicar res a través del gest, a través de la direcció. I és que, el talent de director d'orquestra és quelcom especial. No n'hi ha prou, per a ser un bon director, de ser un bon músic. S'hi ha de néixer. Hi ha molts directors que n'han esdevingut després d'haver provat d'altres facetes. Jo no; jo, als deu anys ja volia ser director.

Calia recordar dues actuacions seves al Palau, en sengles versions de *Tristan i Isolda* i *Parsifal*, per a "Pro Música". Versions memorables amb veus de la categoria de Jon Vickers, Roberta Knie, Theo Adams, Kurt Moll i d'altres.

—Oh, sí! Va ser excel·lent. I el cor del segon any, l'Orfeó Donostiarra, va ser esplèndid! Què m'agrada dirigir més: òpera o concert? No ho sé ben bé. M'agrada molt l'òpera; però no pas més que el concert. Si en una producció operística tot (tot!) és excel·lent —cantants, cor, direcció escènica— aleshores ho prefereixo a un bon concert. Però estic parlant d'obres com *Othello*, *Falstaff*, de Wagner, o bé Mozart, no de La Gioconda.

Viatger impenitent, en la seva condició de "free lancen", diu que no li plau aquella vida i que preferiria tenir una orquestra estable a les seves mans.

—M'agradaria molt de ser independent, però ara preferiria tenir una feina més estable. És pel meu caràcter, que m'agrada molt de tenir sempre alguna cosa a fer immediatament.

Encara ens tornarem a trobar, al Liceu, hores després que hagués acabat el segon programa amb l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona.

—Estic força content de com han anat les coses. Especialment, del concert del matí d'avui. Després dels problemes que hem hagut de sofrir...

M'ho diu amb mostres de satisfacció evidents. I és que no hi ha orquestres dolentes ni bones...

Jordi Fluvià



TALLER ARTESÀ
DE GUITARRES

JOAN ESTRUCH

us invita a visitar el taller
més antic de Catalunya.

Ample, 30
Telf. 315 44 07
08002-Barcelona

El Romanticisme, la Nació i la Música

Amb motiu de la celebració, del V Festival de Música Romàntica, que tindrà lloc del 10 de gener al 7 de febrer, oferim aquest treball, obra de Jordi Llovet, professor de Literatura de la Universitat de Barcelona i crític musical de "La Vanguardia"

La desclosa del moviment romàntic a Europa —i, més exactament, a Anglaterra i a Alemanya, cap als mateixos anys de la darrereria del segle XVIII— va tenir, en el terreny de la música, conseqüències almenys en tres ordres prou visibles: el replegament del compositor sobre si mateix, sobre la seva singularitat i individualitat; la potenciació de les formes folklòriques de l'expressió musical; i, per fi, el sorgiment d'allò que ha estat anomenat la "música nacionalista".

De fet, els tres aspectes esmentats es lliguen en una sola explicació, si analitzem el problema del romanticisme des del punt de vista combinat de la història de la política a l'Europa de finals del XVIII i la història de les idees estètiques d'aquells mateixos anys.

No és dir res de nou relacionar la irrupció del moviment romàntic amb el fet polític de més rellevància que s'ha esdevingut al món occidental als últims dos segles: la revolució francesa. Friedrich Schlegel, capdavanter quasi indiscutible de la "teoria" del romanticisme alemany, va escriure en un dels famosos fragments de la revista *Athenäum*: "La revolució francesa, la doctrina de la ciència de Fichte i el *Wilhelm Meister* de Goethe són els tres fenòmens més importants del nostre temps". De fet, aquesta sola manifestació constitueix ja, per ella mateixa, un dels resums més perfectes que s'han fet, ja no del romanticisme, sinó de les paradoxes que conformen el nucli d'aquest moviment espiritual d'Europa.

Car, per una banda, Fichte i la *Wissenschaftslehre* són el punt de partida de la filosofia idealista alemanya i de bona part, fins i tot, de les idees estètiques i la pràctica lite-

rària dels intel·lectuals alemanys: Schelling i Hölderlin, especialment, tots dos devots seguidors de les lliçons universitàries de Fichte. Per altra banda, un llibre tan important com les dues parts de *Wilhelm Meister* assenyalen el punt d'articulació —tan sovint oblidat o menys tingut— entre la tradició de la *Aufklärung* alemanya i la nova moda dels romàntics. I, per fi —i molt especialment—, el llarg procés de la revolució francesa i la resposta que aquesta transformació política i social va excitar per part d'anglesos i alemanys són fenòmens que emmarquen ajustadament els altres esmentats, i acaben de donar-los una perfecta, sòlida lògica històrica. La hipòtesi de la naturalesa, del Jo i del pensament singular-intuïtiu per part de Fichte, per un costat, i la presència obstinada del classicisme en les lletres o en la música —més que en les arts plàstiques— durant el període romàntic, per l'altre, són elements que no acaben d'assolir llur raó de ser fins que no són analitzats a través del besllum de la dinàmica ideològica i política que va acompanyar —i, de fet, va provocar— el canvi de sensibilitat a què estem al·ludint.

Mirat, doncs, el problema pel costat de la dinàmica de la història, cal recordar que els fets revolucionaris que tingueren lloc a França, no van pas ésser secundats amb la mateixa il·lusió pels pobles veïns, els quals veïen, en els intents d'expansió del model francès, un perill seriós per a llur integritat social i política. Amb altres paraules: allò que és a França una proclama optimista de llibertat, igualtat i fraternitat; allò que és un crit entusiasta en favor d'una suposada, absoluta "racionalitat" política —el nou règim burgès—, és



Goethe, figura clau per a entendre el romanticisme

vist pels pobles pròxims a França com una amenaça del propi *statu quo*, l'avís d'un trasbals que els representants del vell ordre polític en aquests països no poden pas veure amb satisfacció.

Que les idees romàntiques —l'estètica, la sensibilitat, l'espiritualitat o la intimitat romàntiques— siguin o no anteriors a aquest fet polític, això és una cosa que no ens ha de preocupar massa: el fet és que política i cultura es donen l'una a l'altra una certa explicació de les respectives maneres de fer. És a dir: si la política revolucionària dels francesos és deutora d'un moviment d'idees importantíssim al segle XVIII francès, també és cert que un altre moviment d'idees, una altra sensibilitat estètica i literària, està lligat amb la recepció de la nova era política per part dels pobles circumdants. En aquest sentit, el fenomen de la revolució francesa, a Europa, és el primer fenomen històric de l'Edat Moderna en què les idees i la cultura estètica permeten de dibuixar un mapa en connexió lògica amb el mapa polític.

Doncs bé. Encara que a l'historiador de l'art li sàpiga una mica greu, el cert és que els elements fonamentals de l'estètica del romanticisme estan vinculats a una declarada reacció contra els principis il·lustrats que acompanyen el fenomen polític de la revolució francesa. Com molt bé ha estat estudiat en el

cas de la repercussió al sud d'Alemanya —l'Alemanya romàntica, és clar; la de Jena i Heidelberg, la de Frankfurt i Tübingen—, els propòsits universalistes i imperialistes dels francesos, ben abrigats en la ideologia i l'estètica de la Il·lustració, van tenir en aquestes terres una resposta circumspecta, recelosa i, al capdavant, reaccionària. L'aliança entre una aristocràcia dominant i un clergat luterà —o, més específicament, pietista— va permetre que naixés en aquestes terres un sentiment col·lectiu, i particular alhora, que es centra en dos principis elementals: defensa de les formes de cultura autòctones contra les formes de cultura suposadament universals dels francesos —quant a això, la llavor de Herder havia preparat el terreny a bastament—; i èmfasi en tota forma d'espiritualitat o de sensibilitat individual, intimista i egocèntrica.

Quan hom pensa en la famosa dita de Goethe, segons la qual el romanticisme no fou sinó una malaltia, una crisi passatgera de la cultura alemanya que tard o d'hora retornaria a la intel·ligència de Lessing, a l'enciclopedisme de Goethe mateix o a la tragèdia clàssica de Schiller, llavors no podem evitar de sorprendre'ns pel fet que, aquesta crisi, hagi dominat l'expressió artística —la musical, sobretot— durant tot el segle XIX, i part del XX. Al nostre entendre, va ésser necessari un fenomen bèl·lic social tan general com la Primera Guerra Gran i la Revolució de 1917 per acabar seriosament —i encara!— amb aquelles mostres degradades de l'art romàntic que, al nostre segle, es presenten ja com a pures efusions sentimentals.

I, justament, per retornar als orígens d'aquest escrit, la crisi romàntica va durar més del que solen durar les modes o els estils, pel fet que tenia una poderosa "infraestructura" social i política. Com ja hem vist, Alemanya va exhibir la seva singularitat pel doble camí d'unes formes d'art peculiars, autònomes o nacionals, i d'una expressió privada, sentimental i pregonada de la individualitat de cadascú, elevada, per això, a una relativa categoria general. Això sí: en tots dos casos es tracta d'una resposta singular a un fenomen que s'escampa per Europa amb fundades pretensions d'universalista: el nou ordre burgès, el nou règim.

En aquest sentit, doncs, la intimitat romàntica d'un Schubert, d'un Schumann —la gran tradició liedística—, presenten el particular-singular enfront del col·lectiu-plural del nou ordre històric; mentre que el progressiu aflorament del nacionalisme musical —que, al meu entendre, és una conseqüència "col·lectiva" dels pressupòsits de la primera estètica del romanticisme— presenta a la nova història universal, centrada en l'hegemonia universal de la classe burgesa, una resistència pròpiament reaccionària sota el nom del nacionalisme com a fet col·lectiu però singular, plural però peculiar. Així em sembla que es poden lligar, si més no en el camp de la filosofia, dues coses aparentment tan deslligades com la forma suprema del romanticisme musical del tombant de segle, el *Lied*, amb totes les formes que arriben de ple fins al nostre segle.

Al cap del temps, al cap de gairebé dos segles de l'eclosió del moviment romàntic, hem de preguntar-nos per la vigència d'aquella forma de cultura. Hem de partir del fet que tota forma artística, mentre sigui

tal cosa, és universal per la seva mateixa esteticitat. Però, bé podríem establir algunes diferències entre aquests dos extrems que hem presentat: el replegament sobre la individualitat mateixa, exemplificat a la perfecció en la forma musical del *Lied*, i l'exposició dels sentiments nacionals a partir del llevat folklòric i les formes autòctones de l'expressió musical.

Si analitzàvem a fons la qüestió, potser ens adonaríem que, com més pregonada va ser la investigació en el fons de la singularitat individual i dels sentiments d'un sol home, més extensa i universal ha acabat essent la vigència d'aquella mena de música; mentre que les formes musicals més òbviament "nacionals", encara que igualment lligades amb el moviment romàntic, han tingut feina per transcendir l'àmbit d'aquest particular-nació que glossaven. Heus ací un tema per a la investigació, que es mou entre la musicologia i la història de les idees.

Jordi Llovet

UN "RE IN ASCOLTO" DE BERIO ESDEVENIMENT A L'STAATSOPER

Viena ha exercit sempre sobre mi un atractiu singular. Ja sigui pel fet que gairebé tots "els grans" de la música universal ha deixat la seva petja pels seus carrers, cases, teatres o sales de concert, el cas és que Viena segueix mantenint viu el foc sagrat del culte a la música dels seus fills més genials.

Anar a Viena i no assistir a peu dret a totes les representacions d'òpera que puguis empassar-te al *Staatsoper*, és pecat mortal. A més, t'ho posen bé: un programa diferent cada dia. Així, al llarg del mes de setembre, data de la meua última visita, l'esmentat teatre va oferir als seus espectadors, convenientment espaiades, les següents òperes: *Aida* (2), *El rapte del serrall* (3), *Madame Butterfly* (2), *Tosca* (1), *Un re in ascolto* (4), *Barbero* (1), *Lucia* (5), *Salomé* (1), *Don Giovanni* (5), *Rosenkavalier* (3), *Flauta màgica* (1). En total, 31 representacions en 30 dies, degut a una matinal del *Un re in ascolto*.

Val a dir que, paral·lelament a tota aquesta programació, s'hi desenvolupa també la temporada del

Volksoper, amb representacions diàries (potser més dintre del món de l'opereta), i també, la temporada de la Filharmònica de Viena —l'orquestra de "la casa"—, que no varem poder sentir, ja que fou substituïda per la Filharmònica de Leningrad, segurament per compromisos de "festes majors" a l'estranger.

Trobar entrades per qualsevol representació del *Staatsoper* és totalment impossible, si no és amb una setmana d'antel·lació. Per això, va sobtar-me una mica el fet de poder adquirir dos seients per a la representació de *Un re in ascolto*, de L. Berio.

La meua curiositat va arribar a un punt realment alt, tota vegada que no podia imaginar-me mai què podria resultar de barrejar una òpera totalment sortida del forn, al bell mig d'un marc absolutament tradicionalista i conservador, ben agafat encara a obres totalment de domini públic.

L. Berio rebé del *Staatsoper* l'encàrrec d'aquesta obra, per a estre-



nar-la al Festival de Salzburg. És una òpera de dos actes, basada en el següent plantejament: "Es tracta d'un Rei del Teatre: una mena de Diaghilev, si voleu; un director de teatre que mor lentament. L'obra comença al seu despatx; a l'altra banda, en un plató just al costat, un director d'escena assaja amb la seva gent *La Tempesta*, de Shakespeare, però en tres nivells diferents: primerament, ells utilitzen el text original; en segon lloc, un preciós text del poeta anglo-americà Auden sobre l'obra de Shakespeare, *El mar i el mirall*; i, en tercer lloc, el llibret redactat segons aquesta última peça per un tal Gotter, amic de Goethe i de Schiller, que l'havia donat a Mozart (molt content, aquest), qui, però, morí algunes setmanes més tard... Efectivament, el llibretista aconseguí adaptar *La Tempesta* de Shakespeare, en recitatiu, àries, cors i totes les convencions en curs en aquella època, amb un xic de *La flauta màgica*. La peça és, potser, la més complexa, la més rica en relacions, i la més utòpica de Shakespeare: una mena de metàfora de la comprensió ideal de la política i del dret. Prospero, de *La Tempesta*, serà el meu director de teatre: abandonat per tots, queda tot sol a la seva illa teatral, i mor".

Amb textos d'Italo Calvino i de Burkhardt Kroeber, i a l'empara

d'un argument que no per utilitzat —l'assaig i preparació d'una obra— deixa d'oferir il·limitades possibilitats, Berio ens convidà a un espectacle integral: cantants que utilitzen la veu de manera tradicional, sense caure en el parany de cerca-camins dubtosament revolucionaris; cos de ball perfectament combinat amb una coreografia al principi de pre-calentament i de dansa paulatinament; mims, músics en escena, una funàmbula que es passeja per l'escenari, tramoistes i mecànics (tots a l'hora) que es mouen per l'escena, amb el suport d'una escenografia constantment mòbil, adequada a l'acció o situació que demana el decurs de l'obra en cada moment. Tot això ben abrigat, amb un clima orquestral fruit d'un llenguatge musical serè, contemporani, totalment al servei de l'acció escènica, esdevé un espectacle totalment fascinant, refrescant, que deixa enrera camins plens de prejudicis i que afronta d'una manera plenament realista allò que crec que ha de ser, avui, un espectacle que pugui anomenar-se ÒPERA en tota l'extensió de la paraula.

I crec que L. Berio ho ha aconseguit, aquesta vegada. Berio, a qui no es coneix —malauradament— sinó com a autor d'alguna que altra seqüència per a flauta, veu o clarinet, se'n ha presentat ara com a treballador infatigable, en el món no tan sols instrumental, sinó també

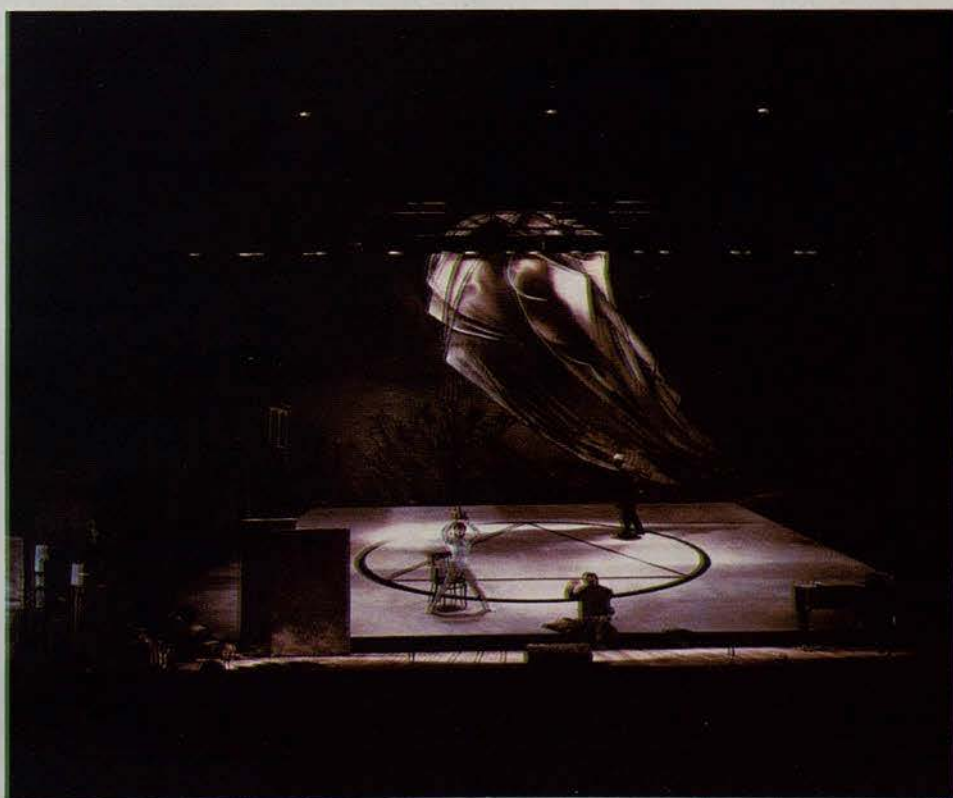


escènica: *La vera storia*, *Duo* i, ara *Un re in ascolto* són, des del 1981, les seves últimes realitzacions en aquest mitjà.

No pretenc acabar fent una crítica de cadascun i de tots els participants de l'aventura que suposa el muntatge i la posada a punt de *Un re in ascolto*.

Crec que la millor crítica que hom pot fer de tot l'espectacle és dir que els dos actes en què es divideix l'obra es van fer curts.

J.L. Moraleda



QUARANTA CONCERTS A LA PROGRAMACIÓ DE LA CAIXA

La Fundació Caixa de Pensions celebra l'Any Europeu de la Música amb una temporada musical que comprèn més de quaranta concerts, i una variada sèrie d'activitats que van des de cursos d'interpretació musical fins a concerts per a escolars, passant per cicles de vídeo i audicions discogràfiques. Des del dia 10 de gener fins el 17 de juny, la música serà protagonista d'una de les temporades més d'acord amb l'esperit de l'Any Europeu de la Música.

La temporada ha estat confegida amb els cicles tradicionals que la Caixa organitza des de fa vuit anys: el Festival de Música Romàntica, la Setmana de Música Religiosa i el Festival de Música Antiga. I a aquestes tres manifestacions ja conegudes del públic barceloní, s'hi han afegit una sèrie de concerts extraordinaris, sota el títol d'Any Europeu de la Música. D'entre ells, destaca la presència del pianista Vladimir Ashkenazy i el cicle de l'obra per a orgue de Joan Sebastian Bach, interpretada per dotze prestigiosos intèrprets.

El primer d'aquests concerts extraordinaris se celebrarà el 4 de març, al Palau de la Música Catalana i tindrà un protagonista excepcional: l'esmentat Vladimir Ashkenazy, qui hi interpretarà obres de Scriabin i Rachmaninov. El segon concert, tindrà lloc al Centre Cultural de la Caixa, i ens permetrà d'escoltar obres de cinc compositors que, l'any 1985, compleixen multicentenaris de llurs naixements: Janequin, Schütz, Scarlatti, Bach i Händel. El concert tindrà lloc el dia 9 d'abril, i els intèrprets seran l'Orfeó Laudate i l'Orquestra Estudiantil, de Praga. El tercer concert extraordinari serà dedicat a Ibert, Danzi, Bizet, Ligeti, Farkas i Soler: els intèrprets seran el prestigiós The Albion Ensemble. L'últim concert se celebrarà el dia 9 de maig, també al Centre Cultural, i ens porta la Camerata Trajectina, amb la música a l'entorn de Guillem d'Orange.

Pel que fa a l'obra de Johann Sebastian Bach, cal destacar que, encara que no es tracti d'una integral, que de totes totes necessitaria molts concerts més, es tracta d'una gran oportunitat per a conèixer allò



Alicia de Larrocha

més important de la literatura que Bach ens va deixar per a orgue.

En total seran dotze concerts, que se celebraran a l'església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia. Han estat programats amb l'assessorament de la prestigiosa Montserrat Torrent, qui també hiserà la intèrpret d'un concert. Els altres onze, presenten un equilibri entre els nostres millors instrumentistes i els estrangers. Es tracta dels noms de Maria Teresa Martínez, José Manuel Azcue, Jordi Figueras, Josep Maria Mas Bonet, Vicent Ros, Wolfgang Zerer, Andreas Schroeder, Wilhelm Jensen, Roland Muhr, Hans Dieter Müller i Albert Schumacher. Pel que fa als tres festivals ja coneguts pel públic, cal remarcar la fidelitat als objectius que es van marcar en néixer: omplir el buit que hi ha a la ciutat, quan hom parla de música antiga i de música religiosa.

El Festival de Música Romàntica d'enguany assoleix la cinquena edició. S'obrirà el proper dia 10 de gener, amb un recital al Palau, a cura d'Alicia de Larrocha, qui hi interpretarà obres de Grieg, Espilá, Granados, Falla i Mompou. El segon concert ens porta el Trio Italià, amb obres de Smetana, Martinucci i Rachmaninov: actuarà el dia 15, a La Paloma. El dia 22 es presentarà a Barcelona l'Orquestra de Càmara Reina Sofia, dirigida per Gonçal Comellas, en una actuació que tindrà lloc al Palau, amb obres d'Elgar, Toldrà i Grieg. El quart concert tindrà lloc a La Paloma, el dia 28, i estarà protagonitzat pel pianista Perfecto García

Chornet i el Quartet de Varsòvia, amb un programa que inclou el *Quartet número 2*, de Borodin, i el *Quintet per a piano*, de César Franck. L'endemà, dimarts 29 de gener, la soprano Elly Ameling, acompanyada al piano per Rudolf Jensen interpretarà obres de Fauré, Wolf, Chausson i Duparc. El sisè concert d'aquest Festival, que porta per títol "Romanticisme i Nacionalisme" fa pas a intèrprets joves, tot seguint un altre dels objectius que s'ha traçat a la Caixa: serà protagonitzat per Albert Guinovart, Oriol Romaní i el Fairfield Quartet. El primer hi interpretarà el *Quintet per a piano, op. 81*, de Dvorák. Per la seva part, Oriol Romaní hi interpretarà la *Rhapsody Quintet*, de Howells. El concert s'obrirà amb el *Quartet*, de Dvorák. Tots els concerts de joves intèrprets tenen la seu a l'auditori del Centre Cultural de la Caixa, un espai nou per a l'activitat musical, que ja demostrà les seves possibilitats l'any passat.

Uns altres concerts tindran com a protagonistes: els germans Lluís i Maria Lourdes Pérez Molina, un duo de piano; la pianista Maria Roma, i el baríton Iñaki Fresan; i el duo format pel violoncel·lista Mark Friedhoff i el pianista Andreu Guasch.

La VIII Setmana de Música Religiosa se celebrarà del 15 al 28 de març, i presentarà cinc concerts protagonitzats per l'Escolania de Montserrat, dirigida per Ireneu Segarra, al Palau, amb obres de Victoria, Cererols, Poulenc i Britten, entre d'altres. Salvador Mas dirigirà l'Orfeó Català i una orquestra de cambra, amb la

Missa en fa major i el Magníficat, BWV 243, de J.S. Bach, el dia 20 de març, al Palau. Els altres concerts se celebraran a l'església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia, i ens permetran escoltar *Negro Spiritual*, el 26 de març, amb The Barret Sisters; *Litúrgia de Pasqua*, de l'Escola de Notre Dame, el dia 27, amb l'Ensemble Organum; i, finalment, el dia 28, *Música ortodoxa russa*, per The Tallis Scholars.

L'últim festival de l'any serà el de Música Antiga, que assoleix la vuitena edició, i que començarà el 15 de maig, al Palau, amb Andrew Parrot, qui hi dirigirà The Taverner Choir i The Taverner Players, en una audició de *Orfeo*, de Monteverdi. El dia 20 de maig, The Taverner Players interpretarà, al Saló del Tinell, *Música de l'època d'Isabel i Ferran el Catòlic*. El tercer concert estarà dedicat a Ortiz, Kapsberger i Forqueray, amb Pere Ros, viola de gamba i Wolfgang Praxmarer, tiorba i llaut; tindrà lloc el 21 de maig, a la Capella de Santa Agata. L'endemà, el grup Sequentia Köln interpretarà, al Tinell, *Cançons amatòries de la França medieval*. El cinquè concert ens presentarà Bernat Bailbé, qui, a l'orgue, i a la Capella de Santa Agata, interpretarà obres de Cabezon, Bruna, Correa de Arauxo i Heredia. Els concerts següents ens presentaran Anner Bylisma, qui oferirà, al Saló del Tinell, la integral de les *Suites per a violoncel* de J.S. Bach, els dies 27 i 28 de maig. Els dos últims concerts del Festival seran protagonitzats pel tenor Josep Benet, qui, el dia 29, a la Capella de Santa Agata i acompanyat al llaut per Eugène Ferre, interpretarà *Lute Songs i Aïrs de Court*. L'endemà, i en el mateix marc, el contratenor Andrew Lawrence King clausurarà el VIII Festival de Música Antiga.

En total, més de quaranta concerts i recitals, cursos d'interpretació musical, cicles de vídeo, de gravacions discogràfiques... Tota una proposta al voltant de l'Any Europeu de la Música. I un únic punt negre en aquesta temporada musical... l'increïble oblit d'una de les grans figures de la música del nostre segle, Alban Berg.

Javier Pérez Senz

AQUI

"Diumúsica 85"

Concerts a Barcelona en diumenges

Joventuts Musicals de Barcelona posa en marxa, a partir del proper 27 de gener, el cicle de concerts "Diumúsica-85". Es tracta d'unes interpretacions que tindran lloc al Casal del Metge. La iniciativa té, com a nota distintiva, l'ús de la tarda del diumenge per a la manifestació musical. Es tracta d'un dia i una hora molt poc usuals, i caldrà veure la resposta que tindrà per part del públic.

Aquest cicle, que compta amb el suport del Servei de Música de la Generalitat, consta d'un total de disset concerts d'un nivell de qualitat remarcable. L'obrirà el pianista Albert Giménez Atenelle, l'esmentat dia 27, amb un concert amb obres de Mompou i Debussy.

Posteriorment actuarà el duo Tichauer (viola) - Civita (piano) i el també duo Rodríguez Picó (clarinet) - Manuel Cabero (piano). El 17 de febrer actuarà el Quintet de Vent Ciutat, als quals seguirà el duo de guitarra Jordi Codina-Josep Maria Mangado. Altres actuacions seran: Trio Schubert; duo Motatu (violoncel) - Carla Fint (piano); Claudi Arimany (flauta) i Jordi Reguant (clave); un concert vocal amb Yazmin Samaan,

Teresa Garrigosa, Cori Casanova, Albert Berdagasar, Josep J. Nicolàs, Josep Lluís Gil, Josep Pieres amb Lluís Avendaño; Mònica Pons (piano) en solitari; duo Jaume Francesch (violí) - Mary Ruiz Casaux (piano); Iñaki Fresan (baríton) i Manuel Cabero (piano); Grup Bartók, que actuarà el 12 de maig; Anna Maria Cardona (piano); Maria Carme Bustamante (soprano) i Manuel García Morante (piano); Assumpció Moner (piano). El cicle es clourà el dia 9 de juny amb l'actuació del trio format per Néstor Eidler (violí), Mark Friedhoff (violoncel) i Eulàlia Solé (piano), amb un programa format per obres de Mozart, Soler i Schubert.

Es tracta d'un cicle que, com es pot veure, aplega especialment músics catalans residents a casa nostra, d'un considerable nivell de qualitat. Artistes que quasi sempre formen conjunts de cambra, essent aquesta una altra característica destacada de la iniciativa endegada per Joventuts Musicals de Barcelona. Hom ha previst uns preus de les localitats que van de les 350 pessetes per al públic general a 200 pessetes per als socis de l'entitat organitzadora.



Trio Bartok

Un espectacle d'Anna Ricci a Madrid

Elsa de Gabrieli, un espectacle de "música-acció" d'Anna Ricci i Raúl Román, s'ha representat amb gran èxit, el passat mes de novembre, al Teatre María Guerrero, de Madrid, patrocinat per la Direcció General de Música i Teatre del Ministeri de Cultura i amb la col·laboració de la Generalitat de Catalunya i de l'Institut Alemany de Barcelona. Es tracta d'un espectacle amb una part musical i una part cinematogràfica, amb música de Manuel

Blancafort, Frederic Mompou, Erik Satie, Francis Poulenc, Kurt Weill, Lewin-Richter, G. Verdi, F. Liszt i A. Bruckner, interpretada per Anna Ricci, Joan Rubinat, Manuel Fernán-

dez, M. A. González i D. Villalba, en tant que músics-actors, i per la pròpia Anna Ricci, Miquel Porter-Moix, Pep Romeu, Ovidi Montllor, Feliu Formosa, Pawel Rouba i Felipe de Paco, en tant que personatges filmics.

Elsa de Gabrieli, constitueix una síntesi dels anteriors (i ben coneguts del públic de Barcelona) assaigs, en un gènere que la poderosíssima personalitat d'Anna Ricci ha contribuït a consolidar entre una vessant del nostre públic musical i teatral.

Hem de constatar que la crítica, musical i teatral, de Madrid, ha elogiat justament aquest espectacle, el qual desitjàvem de poder veure, ben aviat, a la nostra ciutat.

Cicle de concerts per l'Orquestra de l'Escola de Música de Vic

L'Orquestra de Cambra de l'Escola de Música de Vic, que dirigeixen Pere Serra i Joaquim Maideu, farà un important cicle de concerts a les comarques de l'interior —Osona, Bages, La Garrotxa i El Ripollès—, en el qual prendran part alguns solistes d'una qualitat remarcable.

En total, s'hi oferiran cinc programes, que s'interpretaran en sessions dobles: una, sempre a Vic, i l'altra a diversos indrets. El primer concert del cicle tindrà lloc el dia 20, en una població encara no determinada, i el dia 25 s'oferirà a Vic. Sota la direcció de Pere Serra, s'hi interpretarà la *Sinfonia*, de Leopold Mozart, la *Serenata nocturna*, de W.A. Mozart, i la *Suite Holberg*, de Grieg.

El segon programa s'interpretarà el dia 22 de febrer, a Vic, i el 24, a Torelló. També dirigida per Pere Serra, l'Orquestra de Cambra de l'Escola de Música de Vic tocarà el *Concerto grosso número 5*, de Händel, el *Concert en re menor, per a piano*, de J.S. Bach i la *Suite del Quixot*, de Telemann. Com a solista de piano hi actuarà Joan Rubinat qui, justament, és fill de Torelló.

Els dies 19 de març (Vic) i 20 (Ripoll), s'interpretarà el tercer programa, el qual compta amb l'al·licient de la presència de Gonçal Comellas, qui hi cobrirà

la part solista del *Concert en la menor, per a violí*, de Vivaldi i la del *Concert, en re major, per a violí*, de J.S. Bach, i, junt amb Pere Serra, el *Doble concert de violí* també de Bach.

El dia 26 d'abril, a Vic, i el 27 en una localitat encara no determinada, l'Orquestra de Cambra de l'Escola de Música de Vic, dirigida en aquestes ocasions per Joaquim Maideu, oferirà el *Concerto grosso núm. 1*, de Händel, dues *Aries* a determinar, per a contralt, a cura d'Eulàlia Salbanyà, la *Sinfonia simple per a cordes*, de Britten i *Deu peces per a cordes*, de Béla Bartók.

L'últim programa se celebrarà els dies 24 de maig, a Vic, i 25 en una localitat no determinada encara. Sota la direcció de Pere Serra, i amb la col·laboració com a solista de l'oboïsta Josep Julió, s'hi oferirà un programa integrat per la *Suite de La reina de les fades*, de Purcell, *Concert per a oboè i orquestra*, de Telemann i la *Sinfonia "l'ós"*, de Haydn.

Cal remarcar la importància d'aquesta manifestació, que gaudeix del fonamental suport del Servei de Música de la Generalitat, pel que significa aquest fet de projectar la música fora de l'àmbit barceloní, i afavorir, per tant, la desitjada i desitjable descentralització del fet musical català.

ARA • ABANS D'AHIR • DEMÀ • ARA • ABANS D'

AQUÍ

Presència de Catalunya al "I Festival de Música Contemporània", de L'Havana

Organitzat per la Secció de Música de la Unió de Escriitores y Artistas de Cuba, el passat mes d'octubre tingué lloc, a L'Havana, el I Festival Internacional de Música Contemporània, "Havana-84". Va tenir una presència especialment destacada en aquesta manifestació la representació de Catalunya, tant pel que fa a les obres que s'hi van interpretar, com al protagonisme com a intèrpretes i conferenciants. Així, Albert Sardà, president de l'Associació Catalana de Compositors, hi va pronunciar una conferència, en el marc d'un seminari sobre la problemàtica de la música actual.

Per la seva part, Joan Guinjoan hi dirigí l'Orquestra Simfònica Nacional, amb un programa format per obres del soviètic Guiya Kancheli, i de José Loyola, Francisco Cano i del mateix Guinjoan, de qui

s'havia d'oferir el *Concert per a piano i orquestra*. Però, una lesió del pianista Cecilio Tieleles obligà a substituir aquesta obra per *GIC-1979*, que s'havia d'oferir en un altre concert.

Aquest altre fou el que protagonitzà el Conjunt Instrumental "Nuestro Tiempo", dirigit també per Joan Guinjoan, amb la col·laboració del clarinetista Jesús Villa Rojo. Figuraven al programa obres de Mestres Quadreny (*Ibèmia*), de Sardà (*Cordèlia per a conjunt instrumental*), i de Salvador Brotons de qui hom oferí Undecaso com a estrena mundial, una obra escrita expressament per aquest festival. Cal remarcar que aquesta era la primera vegada en 14 anys que el grup "Nuestro Tiempo" era dirigit per un director invitat.

Altres presències destacades catalanes hi van ser la de Xavier Benguerel, de qui l'Orquestra Nacional va interpretar el *Concert per a percussió i orquestra*, amb Marcos Valcàrcel com a solista i amb la direcció del titular, Manuel Duchesne Cuzán.

Finalment, cal esmentar l'important concert ofert a la Biblioteca Nacional per la pianista Liliana Maffiote, amb obres de Taverna-Bech (*Astral I*), Miquel Roger (*Per a Liliana*), Mestres Quadreny (*Sonades sobre fons negre*), Josep Soler (*Dos retrats*), Sardà (*Rakme*), Jordi Cervelló (*Meditació*) i Guinjoan (*Jondo*), junt amb obres de Ramon Barce (*Cuatro preludios a nivel de re*), Miguel Ángel Coria (*Dos piezas para piano*), i Rodolfo Halffter (*Laberinto*).

El paper que hi tingué Evelio Tieleles, bon amic de la música catalana i un dels organitzadors de la manifestació cubana, té molt a veure amb el protagonisme assolit per la nostra representació i amb el gruix de la seva presència.

Cal remarcar l'esforç que ha representat, per al govern, de muntar aquest festival. Un esforç que no s'ha vist correspost pel públic, molt minoritari en els concerts, malgrat l'interès de la música que s'hi oferí, que era de compositors llatino-americans, soviètics, nord-americans, búlgars, txecs, suïssos, hongaresos, holandesos i

polonesos de remarcable categoria.

El festival va comprendre també diversos seminaris, simposis i col·loquis, i va gaudir d'una organització excel·lent. Pel que fa a aspectes formals, cal destacar la força que assoleix en aquests moments, a la música d'arreu, la recerca de les fonts autòctones, no pas en la forma més estrictament nacionalista, sinó com una inserció del tipus de collage, o bé cercant l'essencialitat.

La Creu de Sant Jordi a Oriol Martorell i a Lluís Virgili

En un acte que tingué lloc el passat dia 11 de desembre, al Saló de Sant Jordi, el molt honorable president de la Generalitat de Catalunya.

Les persones guardonades van ser, per ordre alfabètic: el tenor, Jaume Aragall; la cantatriu mallorquina, Maria del Mar Bonet; el director de la Coral Sant Jordi i catedràtic de la Universitat de Barcelona, Oriol Martorell; i el director de l'Orfeó Lleidatà, Lluís Virgili.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ

L'Orfeó Català Creu de Sant Jordi de la Generalitat

El passat dia 11 de desembre, el president de la Generalitat, honorable Jordi Pujol lliurà la Placa de Sant Jordi concedida a l'Orfeó Català, en sessió del Consell Executiu del dia 18 d'octubre. El president de l'entitat, senyor Fèlix Maria Millet recollí l'esmentada condecoració.

La concessió de la Creu de Sant Jordi a l'Orfeó Català, és justificada en el corresponent Decret, en mèrits a "la seva trajectòria quasi centenària a favor de la música coral catalana i per la seva actitud modelica de civisme i esperit patriòtic que l'ha fet esdevenir símbol de Catalunya en determinades circumstàncies històriques".

Celebració del Concert de Sant Esteve

L'Orfeó Català celebrà, una vegada més, el seu tradicional Concert de Sant Esteve. La senyera de l'entitat presidí l'acte des de l'hemicicle del Palau, i el cor d'adults obrí la seva inter-

vençió amb *El cant de la senyera*, saludant amb entusiasme i respectuosament pel públic que omplí de gom a gom l'auditori.

El concert tingué una celebració feliç. L'obrí el Cor Infantil, format per un cent cinquanta alumnes de l'Escola de Música de l'Orfeó, els quals, a més d'estudiar solfeig i instrument —seguint el mètode del pare Ireneu Segarra—, fan cant coral sota la direcció de Núria Mañé i Joaquim Miranda va estar ocupat pel *Glòria, en re major*, per a solistes, cor i orquestra, d'Antonio Vivaldi. Hi intervingueren les sopranos Yazmyn Samaan i Anna Cors, la contralt Eulàlia Salbanyà i Montserrat Torrent, a l'orgue, i el conjunt instrumental.

Concert a l'Hospitalet de Llobregat

Dins el marc "MÚSICA AL NADAL" i organitzat per les Corals "Pizzicato-El Cau", "Casal Elisard Sala" i l'Ajuntament de l'Hospitalet de Llobregat, correspongué a l'Orfeó Català de fer un concert a la ciutat veïna, el dissabte 22 de desem-

bre, a les 10.30 del vespre, al l'Església Parroquial de Sant Josep.

Al programa hi havia les obres per a cor, solistes i orquestra, *Glòria en Re major*, d'Antonio Vivaldi, i *Missa de Sant Bernat d'Offida* (Heiligmesse) en *Si bemoll major*, de Joseph Haydn.

Foren solistes les sopranos Yazmyn Samaan i Anna Cors; la contralt Eulàlia Salbanyà; el tenor Joan Cabero i els baixos Francesc Garrigosa i Iñaki Fresán. Hi actuà una orquestra de cambra, amb Montserrat Torrent a l'orgue, dirigits tots per Salvador Mas, titular de l'Orfeó Català.

La coincidència d'aquest concert amb l'ambient festiu de música i cants nadalencs, feia témer possibles retraïments de públic, però hi assistí una nombrosa i selecta concurrència.

Començà amb *El cant de la senyera*, del mestre Lluís Millet, que sorprengué agraadament al públic per no figurar en el programa: l'escoltà a peu dret i l'aplaudí entusiàsticament.

Les interpretacions pel cor, solistes i orquestra foren meritíssimes, especialment en els

moments que impressionen i emocionen més, com en l'Andante "Et in terra pax", de Vivaldi o en l'Adagio "Agnus Dei", de Haydn. Hi destacaren les veus segures i clares del cor.

El públic demostrà copsar bé tots els efectes de la música d'aquelles obres, així com la dedicació dels intèrpretes i del director. Després d'haver aplaudit calorosament cada obra, al final del concert dedicà als intèrpretes una llarga ovació a peu dret, que mogué al mestre Mas a correspondre fora de programa, amb quatre cançons populars catalanes nadalenques amb acompanyament de l'orquestra.

Foren el coronament de l'èxit del concert, amb el complement de l'obsequi de dolços nadalencs que els organitzadors feren als participants.

M. P.



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



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

Amics, us oferim un bon servei

¡ESTEM BEN A PROP DEL PALAU!

BARCELONA

Tel. 302 46 46

[illegible]

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

BARCELONA

Gener, 1985

10, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Àlícia de Larrocha, piano. Obres de Grieg, Esplà i Granados. Festival de Música Romàntica.

10, dijous, 19,30 h.

Institut Francès. Gabriel Granados, piano. *Concert homenatge a Enric Granados*. Obres de Granados, Schumann, Chopin i Beethoven.

12, dissabte, 19 h.

13, diumenge, 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.

13, diumenge, 19 h.

Palau de la Música Catalana. Banda Municipal de Barcelona. Grup de Percussió de la Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. Obres de Purcell, Husa, Strauss, Txaikowsky.

14, dilluns, 21 h.

Església de Santa Maria de Jesús de Gràcia. Wolfgang Zerer, orgue. Celebració Any Europeu de la Música. Obra de J.S. Bach.

15, dimarts, 21,30 h.

La Paloma, Trío Italiano. Obres de Rachmaninov, Smetana i Martucci. Festival de Música Romàntica.

16, dimecres, 19 h.

Casal del Metge. Dimecres Musicals de Ràdio Nacional. Guillermo González, piano. *Estudis per a piano* de Scriabin.

16, dimecres, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Daniel Barenboim, piano. *Sonates núms. 1, 18 i 29*, de Beethoven. Cicle Ibercàmera.

17, dijous, 21 h.

20, diumenge, 17 h.

23, dimecres, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. *Samson et Dalila* de Saint Saëns. Dir.: Gabriel Chmura / Fiorenza Cossotto / Jon Vickers / Ivo Vinco / Enric Serra / Santos Ariño.

19, dissabte, 19 h.

20, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Antoni Ros-Marbà / Maria Joao Pires, piano. Obres de Mozart, J. Cervelló i Ravel.

22, dimarts, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de Càmara Reina Sofia. Dir.: Gonçal Comellas. Obres d'Elgar, Toldrà i Grieg. Festival de Música Romàntica.

23, dimecres, 19 h.

Casal del Metge. Dimecres Musicals de Ràdio Nacional. Evelio Tiele, violí / Cecilio Tiele, piano. *Música cubana contemporània per a violí i piano*. Obres de N. Rodríguez, J. Ardèvol, J. Piñera i H. Gramatges.

26, dissabte, 21 h.

29, dimarts, 21 h.

31, dijous, 21 h.

3, febrer, diumenge, 17 h.

Gran Teatre del Liceu. *Il barbiere di Siviglia*, de Gioacchino Rossini. Dir.: Roberto Abbado / Leo Nucci / Adriana Anelli / Eduard Giménez / Dalmau González.

26, dissabte, 19 h.

27, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Alexandre Myrat / Albert Garcia Demestre, tenor / Isabel Aragón, soprano / Cobla Ciutat de Barcelona. *Taller de Compositors catalans*. Obres de García Demestre, Taverna Bech, Rodríguez Picó, Joan Lluís Moraleda i Josep Maria Ruera.

27, diumenge, 19 h.

Palau de la Música Catalana. Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Josep Mut / Manuel Gutiérrez, clarinet. Obres de Mendelssohn, Mozart, Weber i Berlioz.

27, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Albert Giménez Atenelle, piano. Obres de Mompou i Debussy. Cicle Diumúsica-85.

28, dilluns, 21,30 h.

La Paloma. Quartet de Varsòvia / Perfecto Garcia Chornet, piano. Obres de Borodin i Cesar Franck. Festival de Música Romàntica.

29, dimarts, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Elly Ameling, soprano / Rudolf Jansen, piano. Obres de Fauré, Wolf i Grieg. Festival de Música Romàntica.

30, dimecres, 21 h.

31, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra Filharmònica d'Israel. Dir.: Elihu Inbal. Cicle Ibercàmera.

30, dimecres, 21,30 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions. The Fairfield Quartet / Oriol Romaní, clarinet / Albert Guinovart, piano. Obres de Dvořák, i Howells. Festival de Música Romàntica.

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consortis del Palau de la Música Catalana
i del Gran Teatre del Liceu
C/. Amadeu Vives n.º 1 - 08003 Barcelona

Butlletí de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/llibreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCIS DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA i DEL GRAN TEATRE DEL LICEU, pel pagament de la meua subscripció a la REVISTA MUSICAL CATALANA.

Titular _____

Banc/Caixa _____

Nº compte _____ Nº llibreta _____

Agència _____

Adreça Agència _____

Població _____

Signatura _____

Butlletí de subscripció

Nom i cognoms _____

Carrer _____

Telèfon _____

Població _____

Dte. _____

Província _____

Professió _____

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐amb la quota anual ☐ de 2.500,- ptes.semestral ☐ de 1.250,- ptes.Faré efectiu l'import ☐ taló bancari adjunt mitjançant☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

30, dimecres, 19 h.

Casal del Metge. Dimecres Musicals de Ràdio Nacional. Daniel Suárez Marzal, baríton / Diana Schneider, piano. *Els textos de Bertolt Brecht en la música*. Obres d'Eisler, Dessau, Gandini, Weill i R. de Pedro.

3, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Tomàs Tichauer, viola / Barbara Civita, piano. Obres de Schubert, Schumann, Martini, Gandini i Enesco. Cicle Diumúsica-85.

6, dimecres, 19 h.

Casal del Metge. Dimecres Musicals de Ràdio Nacional. Ars Antiqua de París. *Músics de les corts de Sant Lluís i de Borgonya i de l'Espanya del segle XVI*. Obres de P. Vidal, Rudel, T. de Champagne, Adam, Binchois, Dufay, Mudarra, J. del Enzina, Ortiz, L. de Narváez i anònims.

xa de Pensions. Andreu Guasch, piano / Mark Friedhoff, violoncel. Obres de Rachmaninov, Kodaly i Bridge. Festival de Música Romàntica.

9, dissabte, 19 h.

10, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Franz-Paul Decker. Obres de Bach, Hindemith i Brahms.

Febrer

1, divendres, 21,30 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions. Lluís i Maria Lourdes Pérez Molina, piano. Obres de Rachmaninov, Scriabin, Liszt i Infante. Festival de Música Romàntica.

4, dilluns, 21 h.

Palau de la Música Catalana. English Chamber Orchestra. Dir.: Philip Ledger / Albert Giménez Ateñelle, piano. Obres de Bach. Cicle Ibercàmera.

7, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana. I Solisti Veneti. Dir.: Claudio Scimone. Obres de Corelli, Vivaldi, Galuppi, Pergolesi i Giuliani. Cicle Ibercàmera.

5, dimarts, 21 h.

Palau de la Música Catalana. English Chamber Orchestra. Dir.: Philip Ledger / José Luis García Asensio. Obres de Bach. Cicle Ibercàmera.

7, dijous, 21 h.

10, diumenge, 17 h.

12, dimarts, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. *Salomè*, de Richard Strauss. Dir.: Antoni Ros Marbà / Gwyneth Jones / Martha Szirmay / Peter Wimberge / Horst Hiestermann.

2, dissabte, 19 h.

3, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Franz-Paul Decker / Josep Maria Colom, piano. Obres de Brahms, Chopin i Lutoslawsky.

5, dimarts, 21,30 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions. Iñaki Fresan, baríton / Maria Roma, piano. Obres de Field, Grieg, Liszt, Chopin i Glinka. Festival de Música Romàntica.

7, dijous, 21,30 h.

Centre Cultural de la Cai-

10, diumenge, 19 h.

Palau de la Música Catalana. Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. *Concert de Carnaval*. Obres de J. Strauss, Offenbach, Katxaturian, López, Pérez, Alvarez, John Lennon i Joan Alfonso.

10, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Jesús Rodríguez Picó, clarinet / Manuel Cabero, piano. Obres de Gade, Debussy, Schollum i Brahms. Cicle Diumúsica-85.

Rne.

DIMECRES MUSICALS DE RÀDIO NACIONAL

CASAL DEL METGE. A LES 19,00h.

Transmissió directa per Ràdio 2

GENER

Dia 9

LA VEU EN ELS COMPOSITORS CATALANS DEL SEGLE XX

Montserrat Comadira, mezzo-soprano
Assumpta Coma, piano

Obres de J. Homs, M. Reger, F. Taverna-Bech, J.L. Guzmán i J. Soler

Dia 16

ESTUDIS PER A PIANO DE SRIABIN

Guillermo González, piano

Obres d'A.N. Scriabin

Dia 23

MÚSICA CUBANA CONTEMPORÀNIA PER A VIOLÍ I PIANO

Evelio Tíeles, violí
Cecilio Tíeles, piano

Obres de N. Rodríguez, J. Ardèvol, J. Piñera i H. Gramatges

Dia 30

ELS TEXTOS DE B. BRECHT EN LA MÚSICA

Daniel Suárez Marzal, baríton
Diana Schneider, piano

Obres de H. Eisler, P. Dessau, G. Gandini, K. Weill i R. de Pedro

FEBRER

Dia 6

MÚSICS DE LES CORTS DE SANT LLUÍS I DE BORGONYA I DE L'ESPANYA DEL S. XVI

Ars Antiqua de París

Obres de P. Vidal, J. Rudel, T. de Champagne, Adam, G. Binchois, G. Dufay, A. Mudarra, J. del Enzina, D. Ortiz, L. de Narváez i anònims

Dia 13

CENTENARIS DE H. SCHÜTZ I J.S. BACH

Collegium Vocale de Colònia

Obres de H. Schütz (paròdies d'obres de G. Gabrieli i C. Monteverdi) i J.S. Bach

Dia 20

FORMES CLÀSSIQUES DEL SEGLE XX

Jesús Rodríguez Picó, clarinet
Manuel Cabero i Pueyo, piano

Obres de R. Schollum, J.R. Picó i I. Krejci

Dia 27

EL CLAVE DE G.F. HÄNDEL

Pablo Cano Capella, clave

Obres de G.F. Händel

MARÇ

Dia 6

EL CLAVE DE D. SCARLATTI

Mario Gabriel Raskin, clave

Obres de D. Scarlatti

Dia 13

SONATES DE FLAUTA DE G.F. HÄNDEL

LA STRAVAGANZA

Mariano Martín, flauta de bec
Inés Fernández Arias, clave
Itziar Atutxa, violoncel barroc

Obres de Händel

Dia 20

HOMENATGE A J.S. BACH I G.F. HÄNDEL

ALBICASTRO-ENSEMBLE-SUISSE

Rosa-Maria Meister, soprano
Agostino Cirillo, flauta travessera barroca
Humberto Orellana, viola de gamba
Jacques Ogg, clave
Jorge Fresno, tiorba i direcció

Obres de J.S. Bach i G.F. Händel

Dia 27

MÚSICA PORTUGUESA PER A TECLA DEL S. XVIII

Bernard Brauchli, clavicordi

Obres de J. de Sousa Carvalho, Fr. J. do Sacramento, Fr. M. de Santos Elias, J. da Madre de Deus, F.X. Bachixa i J.J. Baldi

ABRIL

Dia 3

CENTENARI D'ALBAN BERG

Paloma Pérez Iñigo, soprano
Miguel Zanetti, piano

Obres d'A. Berg, A. Schoenberg i A. Webern

DISCOS



G.F. HÄNDEL: *Concerts per a orgue i orquestra*, op. 4, números 1 a 6. *Concert en la major* (sense numeració d'opus). *Concerts per a orgue i orquestra*, op. 7, números 1 a 6. *Concerts en fa major i menor* (sense numeració d'opus). Simon Preston, orgue. Ursula Holliger, arpa. The English Concert. Trevor Pinnock, clavicé i direcció musical. ARCHIV PRODUKTION. 413 465-1 i 413 468-1. Digital. Estereofònic.

Es tracta de la integral dels concerts d'orgue de Händel (un d'ells interpretat, com és tradició, per l'arpa d'Ursula Holliger), presentada en quatre LP i dos àlbums separats. Des del punt de vista del repertori, respon a un dels "corpus" indiscutiblement importants de la literatura concertant per a aquest instrument, malgrat el seu origen més o menys ocasional, funcionalment lligat a les representacions teatrals o a les audicions d'oratoris. El seu contingut musical transmet l'elegància innata de l'estil händelià; en aquest cas, sense el "pathos" subjectiu dels efectes teatrals, en un clima transparent, retòric en l'autèntic sentit barroc del terme, i gens aliè a aquell virtuosisme instrumental que fou una de les conquestes de l'època. A part d'això, aquesta versió, indubtablement la més actualitzada de les existents al mercat discogràfic, ha de presentar un indiscutible incentiu per als nombrosos afeccionats, expressament sensibles a l'amplitud de les possibilitats expressives de l'orgue.

La interpretació respon a la més autèntica tradició anglesa i és a càrrec d'un grup especialitzat, que darrerament ha adquirit una justa rellevància en el terreny de les anomenades "interpretacions històriques", amb instruments originals i directius de fraseig i articulació paradoxalment actuals, precisament

a causa de la seva voluntat d'identificació amb les premisses interpretatives d'una època passada. La versió de "The english concert" es distingeix, però, per la seva gran naturalitat. Defuig els amaneraments sofisticats, a vegades no rars en altres interpretacions d'aquesta línia, sense caure en una reproducció purament mecanitzada i conservant aquella vitalitat interior que distingeix una profunda identificació amb l'estil de la simple aplicació acadèmica d'uns principis elementals d'articulació i de fraseig.

Hem de remarcar expressament les característiques sonores dels orgues emprats en l'enregistrament, els darrers, els més importants i els més aptes per a la restauració dels conservats d'entre els de construcció anglesa del segle XVIII, així com l'ús per a la seva afinació del temperament antic original de l'època, que propicia una imatge sonora peculiar i atractiva, força distinta del temperament modern, comú en els hàbits de l'auditor d'avui. A més, Simon Preston, el solista principal de l'enregistrament, constitueix una figura prou coneguda entre els organistes anglesos actuals.

Finalment, un just esment a la qualitat excepcional de la gravació, realitzada el 1983, a l'església de Sant Joan Baptista, de Staffordshire, i a la impecable materialització d'un acuradíssim premsatge.

L. M.



FREDERIC MOMPOU: *Obres per a piano* (Impressions íntimes, Preludi VII a Alicia de Larrocha, Música callada IV, Cançons i danses I, II, III i XIV). Alicia de Larrocha, piano. DECCA. 410 287-1. Estereofònic.

Una antologia suficient, sempre actual i oportuna, de l'obra pianística més característica de Frederic Mompou, de la mà d'Alícia de Larrocha, la qual, atesa la seva qualitat pianística i les fonses i entranyables afinitats personals amb l'obra del compositor, es constitueix en una intèrpret particularment identificada amb el seu missatge estètic i en una ambaixadora, a nivell internacional, de la música catalana, en l'àrea cultural de la qual és inserida la figura del nostre compositor —en tres idiomes i en les cobertes de la present edició discogràfica— al costat de Picasso i de Miró, de Ricard Viñes, de Casals i de Gerhard.

És precisament en uns coordenades històriques i geogràfiques molt concretes, i en uns trets caracterològics molt típics i personals, que hem d'entendre l'obra de Mompou, les resonàncies impressionistes del seu llenguatge, la seva significativa voluntat d'interiorització, l'absència de retòrica i la presència d'un refinament innat, el qual no està en contradicció ni amb les virtualíssimes "troballes" dels seus fragments més populars (entre ells alguns episodis de les *Impressions íntimes* i les més inefables *Cançons i danses*), ni amb l'ascetisme i l'aspror de la *Música callada*, un estadi lògic de l'evolució del llenguatge del compositor, propi de la maduresa dels anys 1959-1967, que ha gaudit sempre de les seves preferències més íntimes.

En matèria interpretativa, l'autenticitat de la tradició Mompou és fortament establerta, a partir de les execucions del propi compositor i d'un bon nombre de pianistes catalans que han accedit directament a les fonts més immediates. Alícia de Larrocha és, evidentment, en aquest cercle. En aquest cas, la força i la solidesa de la seva tècnica pianística es complementa amb una interpretació transcendent, subtil, poètica i sensible. Tot això, materialitzat en excel·lent enregistrament, realitzat al Town Hall de Londres, el juliol del 1983.

L. M.



- Jaume Sisa, *Transcantautor*. *Última notícia*. PDI, F-40511/2 (1984)

El testament discogràfic d'en Sisa, en forma d'àlbum doble, supera àmpliament el més aviat irregular *Roda la música* (1983) i, tot i no arribar al nivell d'alguns dels seus millors discos, té una volada més que considerable.

Com ja va fer a *La catedral*, el seu anterior disc doble, el "contranoi del Poble Sec" inclou aquí algunes cançons de durada poc habitual —entre set i onze minuts—, difícilment enregistables en un àlbum normal. És el cas de *Rambles*, *Doble vida* i *La Revolució*. Deixant de banda un text llegit com a cloenda i justificació del seu "suïcidi artístic", la resta del disc és ocupada per dues cançons molt antigues —*El trist i desconsolat enterrament de la meua esposa* i *Allà on s'amaga el Sol*— que ens retornen a l'època del mític *Miniatura*, per una "estripada" anomenada *Jota de mi morena*, i per deu temes força representatius de l'estil d'en Sisa, basat en allò que podríem anomenar el collage —sovint brillant— d'imatges juxtaposades.

Molts són els músics que han intervingut en aquest darrer enregistrament, i cal fer constar les intervencions de "Los Guacamayos" i del grup "Esquiroles" en les que, al meu entendre, són dues de les cançons més aconseguïdes de tot el *Transcantautor*: *Per camins de sorra il·luminats* i *Marquès apuntador*, respectivament.

M.P.



"Viola d'amore", de Maria Àngels Anglada

Maria Àngels Anglada és una escriptora vigatana, finkada des de fa temps a l'Alt Empordà, on comparteix l'estada entre Figueres i el petit i pròxim poblet de Vilamacolum. Llicenciada en Filologia Clàssica, el seu nom entrà a la història de les lletres catalanes arran d'haver aconseguit, l'any 1978, el "Premi Josep Pla" de novel·la, amb l'obra *Les closes*, l'acció de la qual se situa justament a l'Alt Empordà.

Ens trobem amb una creadora literària, que parteix d'una profunda formació clàssica i que, a més, és una gran amant de la música. *Viola d'amore* no és (com acostumen a ser els llibres que passen en aquesta secció) un assaig, un estudi sistemàtic sobre el fet musical, sinó una novel·la, la presència de la qual es justifica aquí, per la seva absoluta immersió temàtica en el món de la música.

L'autora inicia la seva narració en el marc de l'abadia de Vilabertran, en el curs d'un concert imaginari del festival que es desenvolupa allí, a cavall dels últims dies de l'estiu i dels primers de tardor, magníficament organitzat per Joventuts Musicals de Figueres. Sobre la base d'aquest marc ambiental, Maria Àngels Anglada crea uns personatges i una peripècia inoblidables. És el cas de Gerda i Virgili Stancu —violoncel·lista i pianista d'un imaginat "Trio Izvorul"— als quals s'afegeix Climent Moragues, violinista, membre d'una nissaga ja present a *Les closes*.

La novel·la barreja tres components argumentals: la reflexió memorística del personatge narrador —Màrius Teixidor—, la peripècia de la trobada d'una

partitura desconeguda de Mozart a cura de Climent Moragues —peripècia en la qual apareixen personatges reals, com els violinistes Gonçal Comellas, o com el president de Joventuts Musicals de Figueres, Carles Coll—, i, finalment la relació del narrador amb els personatges fonamentals de l'obra Gerda i Virgili Stancu. Tot això, fent evocació de Thomas Mann, i contrapuntant-ho amb poemes de Màrius Torres, més un de Rosselló Pòrcel. L'habilitat de l'autora en la creació d'un ritme intern suggestiu i en la descripció dels personatges és un mèrit important d'aquesta obra, la qual, en tot cas, ens atreu especialment perquè tota ella és amarada de música. La música és la gran protagonista de l'obra; és el centre i l'eix de la narració. La sentim present en cada paràgraf, en cada capítol, en la més mínima reflexió de l'autora. És com un homenatge que Maria Àngels Anglada ret al que, sens dubte, deu ser-li l'art predilecte —junt amb el, per a ella, essencial de l'escriptura—, i la forma amorosa com ens fa participar captiva l'atenció del lector. Fins a tal punt arriba aquesta immersió musical, aquest amarament de música de l'obra, que ens ve el dubte de si la novel·la pot arribar a ser atractiva per aquell lector que no estimi l'art musical. Per als "músico-ferits", sens dubte constitueix un autèntic plaer. *Viola d'amore* ha estat editada per Edicions Destino, en la seva col·lecció "El dofi", la mateixa que abans va publicar *Les closes* i *No em dic Laura*.

J. C.



"El jazz" de Ricard Gili

Editat per Hogar del Libro, acaba d'aparèixer la segona edició del llibre *El jazz —Historia, características, vocabulario, diccionario, discografía*. El seu autor és Ricard Gili, una persona ben coneguda en l'ambient jazzístic català, ja que, com és ben sabut, és un dels principals membres d'aquest conjunt —quasi institució— que és "La Locomotora Negra."

Es tracta d'un volum amb una intencionalitat molt clara, que queda definida a la seva introducció, quan assenyala:

"Evidentemente, 'El jazz' va dirigido, sobre todo, a este público mayoritario cuyas nociones sobre el jazz son más bien escasas y vagas. En este libro se dan una serie de ideas básicas que pueden ayudar, a cualquiera que lo desee, a formarse un criterio válido con el que desarrollar su afición, crear una discoteca y saber escoger los conciertos a los cuales vale la pena asistir".

Paraules amb les quals estem totalment d'acord. Com així mateix hi estem amb les que vénen a continuació, en les quals s'assenyala que el llibre pot ser útil també per a aquell afeccionat que

"... desde tiempo atrás, no tiene resueltas ciertas cuestiones polémicas acerca del jazz, o bien desconoce determinados aspectos técnicos de esta música, o carece de datos básicos sobre orquestas y músicos que, aunque poco conocidos en general, son muy importantes dentro del mundo del jazz".

Exactament; hi ha una dimensió funcional molt clara en aquesta obra de Ricard Gili, la qual, però, traspua aquest aspecte estricte. Ricard Gili, no és —no pot ser-ho per la seva condició d'amant profund del jazz— un narrador fred i maquinal de

la història del jazz, o un expert estricte que situa sobre lletra impresa una sèrie de conceptes fonamentals. Afortunadament per a ell i per al lector, l'autor parla des de la seva pròpia subjectivitat. En aquest volum trobem els seus amplis coneixements enciclopèdics i tècnics —que, segurament, més d'un discutirà—, que és però aquí amb la solvència i l'autoritat que li atorga la seva pròpia història personal, la seva dilatada i amorosa dedicació al jazz.

Aquesta segona edició inclou un capítol que, òbviament, no podia aparèixer a la primera. Aquella, publicada l'any 1978, havia estat escrita en realitat entre 1972 i 1974, motiu pel qual ara s'hi inclou un capítol on s'exposa la història del jazz des del 1975 fins, pràcticament, ara mateix, completant així l'important capítol historiador del volum.

La seva sistematització en períodes, en conceptes i en biografia dona a *El jazz* una gran utilitat no exempta també d'atractiu polèmic.

J. C.

ert
tra
tes
ent
tor
ub-
ro-
ke-
ics
un
qui
tat
is-
la i

ou
no
ra.
78,
tat
bel
tol
azz
nt,
ixi
lor

en
io-
ran
a-

C.

HERMÈS

PARIS



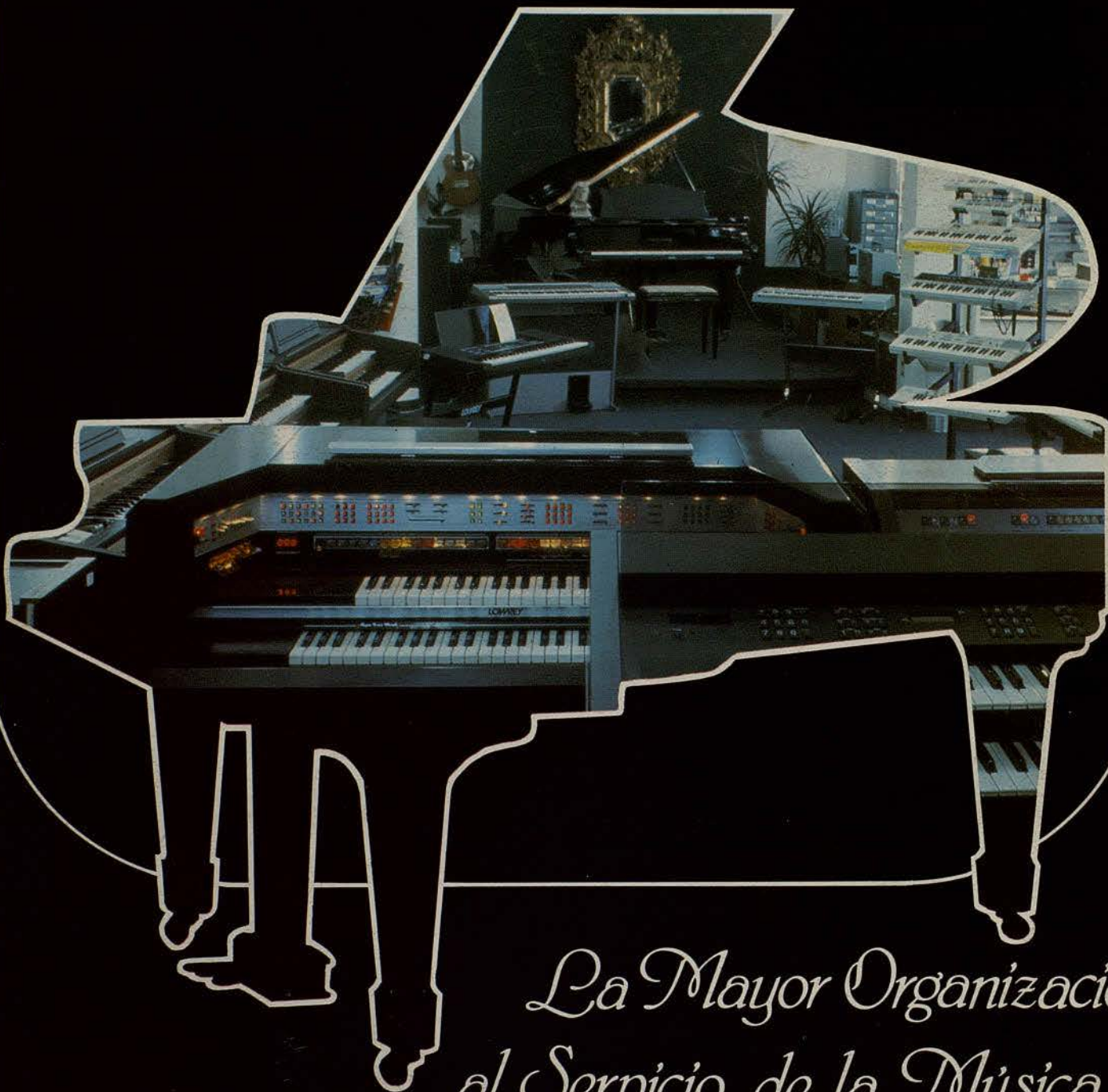
Calèche. Parfum à la française.





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