



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu: 300,- pts.

Núm. 9-10 Juliol-Agost 1985

Una temporada
diferent de
l'Orquestra de
la Ciutat.



Incompatibilitats:
un tema que
preocupa



TORTELIER:
per una música
més humana

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



2a. època

Any II - Núm. 9-10 - Juliol-Agost 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
Correcció: Joan Costa
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: Joan Agustí
Maragall, Francesc Bonastre, Josep Casano-
vas, Cesc, Jaume Comellas, Jordi Fluvià, Joan
Isart, Albert Julià, Marjolijn Van der Meer,
Enrique Martínez Mihura, Francesc Taverna
Bech, Joan-Josep Tharrats, Joaquín Turina
Gómez.

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

EDITORIAL



Una professió en estat de conflicte

La professió musical està inquieta, neguitosa. En aquestes mateixes planes, dos temes ens ho fan avinent: la llei d'incompatibilitats i la temporada de l'Orquestra de la Ciutat. Arreu del país i de l'estat, les mostres d'intranquil·litat es multipliquen. L'esgarip comença a ser molt sovint protagonista del noticiari musical.

Pouar en l'origen d'aquesta situació, no resulta fàcil. Hom no pot acudir al tòpic ni al recurs fàcil. Els blancs purs i els negres absoluts no acostumen a ser els colors que millor defineixen moments convulsos com els que es viuen ara. De la mateixa manera, les solucions radicals i unívokes tampoc no acostumen a ser les més eficaces.

En un intent d'aprofundir en la realitat que ens ocupa, trobem dos processos paral·lels, que creiem que tenen molt a veure en la justificació del que està succeint. Per una part, la nostra societat, reconsidera la seva tradicional posició de viure d'esquena a la música i li reclama una superior presència en la seva quotidianitat. Els concerts es multipliquen, cada dia hi ha més matricules a conservatoris i escoles privades, l'ensenyament bàsic comença a introduir la música en els seus plans d'estudi, els grans músics i esdeveniments musicals ocupen més espai als mitjans de comunicació, etcètera. El fet és prou evident.

Per l'altra part, el músic està vivint un procés de presa de consciència del seu rol social, que esdevé progressivament més acusat. Molt de temps, a casa nostra, el paper del professional de la música ha esdevingut secundari sense que aquest professional s'hi revoltés. Més aviat ha restat reclòs, al si d'una situació tàcitament acceptada. Ara, el músic vol viure la seva professió de forma activa, com un ciutadà de primera classe; tal com, de fet, li correspon.

Aquestes dues vies, que tot fa pensar que haurien de confluir harmònicament i sense traumes, entren en conflicte ben altrament. I, sobretot, hi entren per la del professional, que sovint es queixa que no pot assolir aquells nivells d'individualització i protagonisme que creu que li pertocquen i que la societat —representada pels estaments públics dels quals depèn d'una forma quasi absoluta— no li ofereix; o no els hi ofereix en el grau i en la forma que desitja.

Apuntem, sense caure en afirmacions definitives, que pot haver-hi un problema d'immaduresa per ambdues parts. La nostra societat demana cada dia més «Música», però sense saber —estem parlant en termes globals— què comporta, i a què obliga aquesta exigència. Per l'altra part, el músic vindica la seva pròpia individualitat, sense haver-se plantejat, d'una forma prou reflexiva, el seu rol social i l'essència de la seva funció al si d'una societat com la nostra, o com la que s'està produint en aquest moment especial que viu la nostra pell de brau.

S'imposa, doncs, un procés de reflexió molt atent, en el qual fa falta serenitat i, sobretot, amplitud d'horitzons. Actituds gremialistes per part de la professió, i d'ignorància i suficiència per part de l'Administració, conduirien el procés vers un atzucac de conseqüències imprevisibles.

EDITORIAL

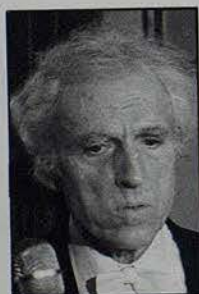
FIGURES I TEMPS



TEMA



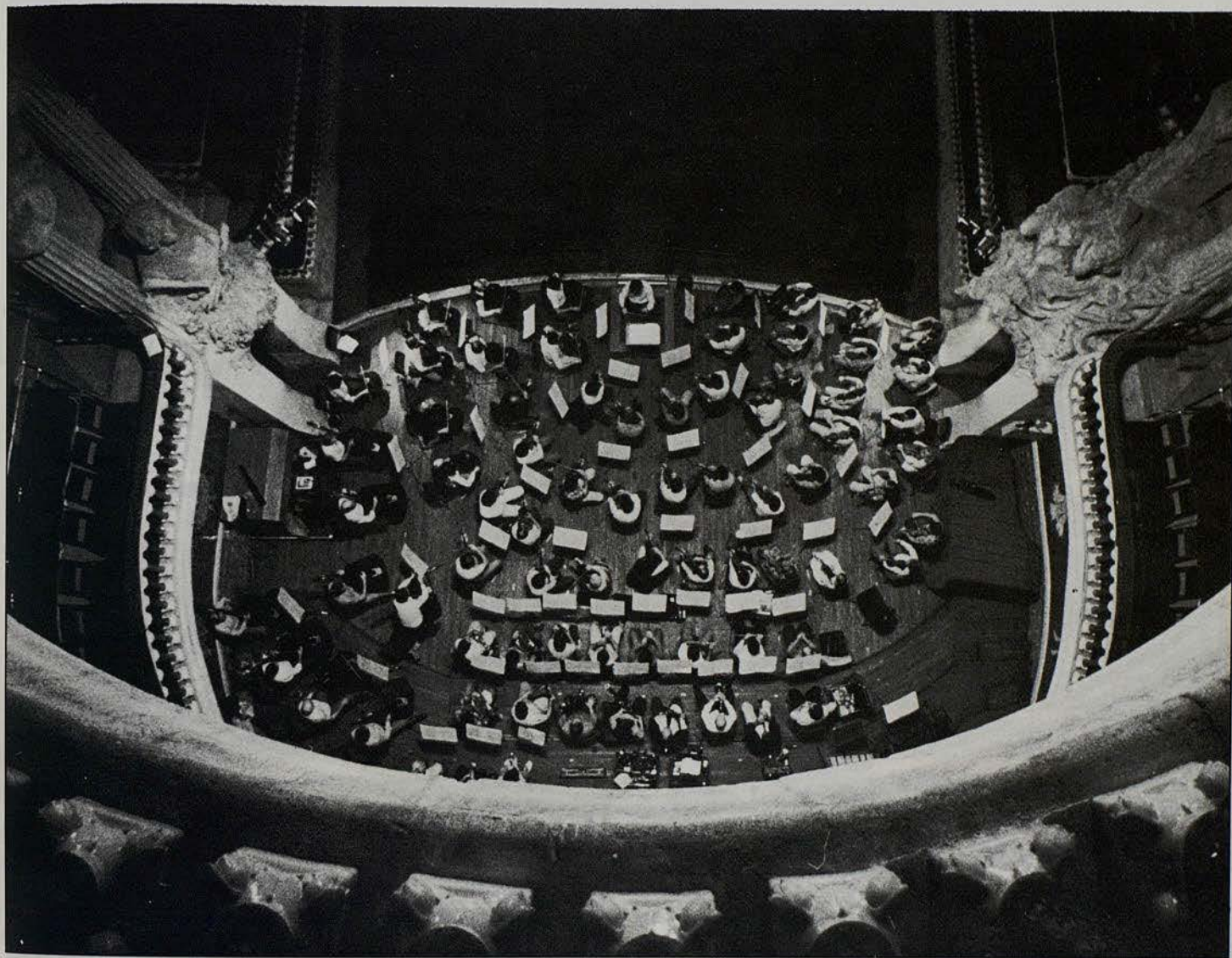
MÓN SONOR



	Pàgs.
Una professió en estat de conflicte	3
Orquestra de la Ciutat de Barcelona: Balanç d'una temporada de canvi (Francesc Taverna Bech)	5
Aproximació a la dansa contemporània i el seu món (Marjolijn Van der Meer)	9
En la mort de mossèn Francesc Tàpies (Francesc Bonastre)	11
Scherzando (Cesc)	13
Centenari Alban Berg: De la <i>Lyrische Symphonie</i> a la <i>Lyrische Suite</i> (Joan Isart)	14
Llei d'Incompatibilitats: Convulsió a la professió musical (Jordi Fluvià)	19
Apunt d'anàlisi jurídica (Joan Agustí i Maragall)	22
Compàs d'espera des del Conservatori (R. R. M. C.)	23
Madrid: entre la desinformació, el compliment i el desmantellament d'orquestrs (Joaquín Turina Gómez)	24
Una visió des de fora i des del músic jove (R. R. M. C.)	26
La passió de Penderecki per la <i>Passió</i> (Albert Julià)	28
Diàleg informal amb John Cage (Joan-Josep Tharrats)	32
L'alta categoria de la <i>Missa</i> de Joaquim Homs (J. Casanovas)	34
<i>Spleen</i> de Xavier Benguerel viatja a l'Òpera de Frankfurt (R. R. M. C.) ..	36
Ara, abans d'ahir, demà	38
La música higiènica de Paul Tortelier (Comellas)	40
Recitals, Concerts, Recitals	44
Discos	48

Preu de la subscripció anual: 2.500 pessetes
 Subscripció anual Europa: 3.500 pessetes
 Subscripció anual Amèrica: 30 dòlars
 Preu d'aquest número solt: 300 pessetes

Orquestra de la Ciutat de Barcelona: Balanç d'una temporada de canvi.



Després d'una llarga gestació en la qual els períodes de negligència s'alternaren amb els dominats per la voluntat de resoldre els problemes, l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona donava el seu primer concert el dia 6 d'octubre de 1967.

Recordar aquesta data en un comentari com aquest, el qual té com a propòsit establir un balanç dels resultats assolits per l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona en la temporada 1984-1985, pot semblar absurd, ja

que, a primera vista, difícilment poden conciliar-se dues circumstàncies tan allunyades cronològicament i tan diferents com són el primer concert d'una entitat simfònica i les 22 darreres dobles audicions que aquest mateix conjunt ha realitzat en la seva divuitena temporada, amb la qual ha arribat a la xifra de 868 actuacions... Tanmateix, pocs mesos abans de començar aquest darrer curs, i amb motiu de la signatura del seu nou contracte com a director titular, An-

toni Ros-Marbà manifestava que la reestructuració de la nostra agrupació simfònica, tot just començada en aquells moments, no donaria els seus fruits fins al cap d'uns deu anys... Veritablement, ¿són necessaris 28 anys (aquesta és la xifra que s'obté si es sumen els divuit d'existència i els deu que suposa Ros-Marbà) per tal que una orquestra arribi al seu nivell òptim? Però també cal preguntar si realment calien tants anys per a iniciar una política de treball i d'estructuració

per a aconseguir l'anhelat conjunt simfònic d'eficàcia i qualitat que mereix la tradició musical barcelonina. Què s'ha fet fins ara? ¿Pot considerar-se aquesta darrera temporada com una primera passa feta amb decisió i amb plena consciència dels objectius a assolir en un futur més o menys llunyà?

Consideracions generals al curs 1984-1985.

Malgrat reconèixer que la trajectòria de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, en aquesta temporada, s'ha mantingut en uns nivells d'eficàcia i qualitat un xic superiors als assolits en cursos anteriors, això no és símptoma suficient per a pensar que l'orquestra estigui ja caminant cap a un futur veritablement prometedor. Més aviat diríem que s'han establert unes línies de conducta i de treball que poden constituir la base i l'inici

del camí per arribar a la formació d'un conjunt simfònic altament qualificat. De moment, els resultats obtinguts semblen més fruit de la inspiració de certs directors que han dirigit la nostra orquestra, i també de com els professors d'aquesta han sabut correspondre i identificar-se amb allò que se'ls exigia; tanmateix, també cal tenir en compte que aquestes actuacions esperançadores van produir-se, fins a cert punt, perquè prèviament s'havia procedit a l'estabilització i reorganització de la plantilla, i com a conseqüència d'algunes novetats introduïdes en l'estructuració de la temporada. Efectivament, les oposicions celebrades l'estiu passat per a cobrir definitivament les places que eren ocupades transitòriament per músics a *bolo* significà una certa millora en el rendiment de l'orquestra. També, el criteri amb el qual es seleccionà la col·laboració dels directors pot considerar-se globalment encertat, ja que la majoria d'ells oferiren actuacions elogiabls i contribuïren decisivament en els resultats orquestrals. Amb tot, allò

que cal destacar i aplaudir va ser la iniciativa de confiar a Franz-Paul Decker la preparació —en blocs de dos programes— de quatre concerts, i confiar-ne dos a Emanuel Krivine. Això permeté que l'orquestra tingués un contacte menys esporàdic amb dos artistes veritablement remarcables, cosa que va fer que el treball entre director i conjunt, així com el diàleg entre ells, es desenvolupés de manera més profitosa i profunda per ambdues parts.

Aquesta és una acció que hauria de tenir continuïtat en la futura trajectòria del conjunt simfònic barceloní i que, sobretot, hauria d'intensificar-se, tot procurant que els directors invitats treballassin en períodes més prolongats amb els nostres músics, fent així possible una veritable assimilació de conceptes orquestrals que, ara, amb el constant canvi de directors, es limita a resoldre precipitadament problemes d'execució. Una altra novetat lloable va ser la participació, en el concert «Taller de Compositors», d'un director especialment sensibilitzat per a la música





del nostre segle. En efecte, Ronald Zollman, constant col·laborador amb conjunts com la London Symphonietta i l'Ensemble Intercontemporain, va saber exposar el contingut de les obres programades, i procurà que l'orquestra interpretés amb eficàcia i atractivament el text de les noves composicions. Aquestes intervencions, al costat de les d'altres directors com Ives Prin, Gilbert Amy, Aldo Ceccato i Wolfgang Bothe, contribuïren molt positivament a fer que el cicle de concerts de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona manifestés, en relació a altres temporades, una certa millora.

Si des del punt de vista artístic poden tenir-se algunes esperances que, a la fi, l'orquestra és en el camí que l'ha de portar a nivells de major qualitat, també cal dir que, des de la perspectiva administrativa i organitzativa, la temporada no s'ha desenvolupat amb la desitjada eficàcia per a crear un clima de treball sense problemes, que hi ha hagut una certa descoordinació a l'hora de resoldre aquests problemes i que tampoc no

sembla que el diàleg entre Patronat i Orquestra s'hagi produït dins d'una atmosfera de veritable comprensió. Així, difícilment pot acceptar-se que, a l'hora de posar-se a la venda els abonaments de la temporada, el públic no tingués encara la informació exacta sobre el contingut de la programació i dels artistes que hi participaven. Malgrat no posseir la necessària documentació que ho confirmi, sembla que hi ha indicis que la qüestió econòmica, en l'aspecte concret d'abaratir costos, no ha estat gestionada amb prou atenció. Així, hi ha indicis que alguns artistes han cobrat honoraris elevats i desproporcionats per unes intervencions de poca durada i poc compromeses. Per altra banda, s'han produït incidències que, tenint en compte els divuit anys que l'Orquestra porta actuant, i que hi ha tot un equip per a gestionar-ne l'activitat, haurien pogut evitar-se; i que, per tant, són injustificables. Així, els assaigs del segon concert que havia de dirigir Franz-Paul Decker es veieren perturbats a causa de la pèrdua incom-

prendible de les partícules corresponents a les trompes de la *Simfonia Faust*, de Liszt —una obra difícil i que l'Orquestra interpretava per primera vegada—; i, per altra banda, aquestes sessions preparatòries es veieren dificultades per raó d'estar-se filmant una pel·lícula a la sala del Palau. Certament, aquests fets, i d'altres que han ocorregut, posen de relleu que, en aquesta etapa de reestructuració, els responsables de l'organització i de l'activitat de l'Orquestra no tenen ben definida la política de treball que cal aplicar, ni saben planificar la seva gestió, i continuen actuant tot confiant en la improvisació, la qual, sotmesa a la maquinària burocràtica, si troba solucions als problemes que sorgeixen són, sempre, remeis provisionals que, a la llarga, per no tenir autèntica visió de futur, encara compliquen més la situació.

Així, una qüestió com la de redactar uns nous estatuts que regissin el funcionament de l'Orquestra, cosa que semblava tan vital i urgent a finals de 1982, avui, quan gairebé han

transcorregut tres anys, encara estan pendent de solució. I possiblement, ara, amb la incorporació —ja confirmada— de la Generalitat de Catalunya al Patronat de l'Orquestra haurà d'alterar-se'n la redacció. En certa manera, això significa que, durant aquest temps s'ha treballat dins d'un clima d'inestabilitat i de confusió. I la situació s'ha agreujat amb el problema que representa la llei de les incompatibilitats, ja que, principalment, molts músics de l'orquestra que exerceixen diverses activitats —ja sigui com a professors de conservatoris o toquen en conjunts cambrístics— hauran d'optar per una sola de les ocupacions. Evidentment, es guanyaran llocs de treball; però, a la vegada, i atès el baix nivell general que domina el panorama musical, cal preguntar-se si els possibles nous membres de l'orquestra o bé els nous professors dels conservatoris sabran desenvolupar llur labor amb plena garantia d'eficàcia. Dins aquest panorama tan poc esperançador, sorprèn que des del Patronat es parli mentrestant de proporcionar

una imatge més popular de l'Orquestra, de promoure'n gires de concerts per Catalunya i més enllà, de buscar possibilitats de difusió a través de gravacions discogràfiques i de procurar que els concerts siguin transmesos per televisió. Amb tot, el desconeixement de les disposicions per les quals es regeixen les gravacions televisives transformà aquesta iniciativa en una font de conflictes. Per altra banda, sembla que el concert que properament es farà a Montpeller suposa, ja de principi, una considerable pèrdua de diners... Certament, l'activitat de l'Orquestra ha d'estar regida per una mentalitat empresarial, però també cal que el producte a vendre —en aquest cas l'Orquestra— reuneixi unes garanties de qualitat, i que, a la vegada, el seu cost no solament sigui raonable sinó que tampoc no suposi una despesa deficitària. Per aquestes raons, cal preguntar-se si, veritablement, la temporada 1984-1985 ha significat una primera passa envers la desitjada millora, o bé si s'ha continuat actuant per inèrcia, tot limitant-se so-

lament a complir amb l'expedient... Què s'ha fet per a rejuvenir el nombre públic que a cada concert omple el Palau? Quines mesures s'han pres per a guanyar nous auditors? Realment, s'ha treballat per a crear un clima de treball amb menys tensions?

D'alguna manera, diguem que la temporada de l'Orquestra ha tingut, com en altres anys, els seus pocs concerts de qualitat, deguts més a la vocació dels músics que no pas a una planificació i a l'estructura administrativa que n'assegura un cert nivell.

Més o menys, doncs, estem com en aquella data del concert inaugural; però, potser, sense tantes esperances que l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona arribi a convertir-se en aquell conjunt d'alta qualitat que tots desitgem.

Francesc Taverna Bech



EDITORIAL BARCINO

Montseny, 9 - 08012-Barcelona . Tel. 218 68 88

Des de 1924, han estat publicats 716 títols. Destaquem les darreres novetats:

Furs de València, IV (a cura de G. Colon i A. Garcia).— *Els Nostres Clàssics*, 121.

Sermons de Sant Vicent Ferrer, V (a cura de Gret Schib).— *Els Nostres Clàssics*, B, 8.

Epistolari de J. Verdaguer, VIII (a cura de J. Torrent i J. M. de Casacuberta).— *B. Verdagueriana*, 15.

A l'ombra de Bellaguarda, per J. Tocabens.— *Tramuntana*, 32.

Carles Riba, hel·lenista i humanista, per M. Balasch.— *«La Revista»*, 44.

Escrits inèdits i dispersos de J. Carner, II (a cura de L. Busquets).— *«La Revista»*, 45.

La gimnàstica higiènica, I, per J. Ral.— *C. Popular Barcino*, 236.

Flora dels Països Catalans, I, per O. de Bolòs i J. Vigo. (II vol., en premsa).

Novetat i llenguatge, 3a. sèrie, per L. Marquet.— *C. Popular Barcino*, 238.

D'aparició propera:

Cançonetes mallorquines, recollides per M. Aguiló.— *B. Folklorica*, 19.

Els goigs i els cànctics de J. Verdaguer.— *B. Verdagueriana*, 14.

Llibre del Tresor, III.— *Els Nostres Clàssics*, 122.

La gimnàstica higiènica, II.— *C. Popular Barcino*, 237.

Epistolari de J. Verdaguer, IX.— *B. Verdagueriana*, 16.

Aproximació a la dansa contemporània i al seu món.

Quan parlem de dansa contemporània, ens referim generalment a tots els estils que han derivat dels moviments innovadors que aparegueren a finals del segle passat i a principis de l'actual. Són tendències essencialment estimulades per la recerca d'una nova expressió, les quals, finalment, cristal·litzen en un nou plantejament pel que fa al moviment corporal que la dansa comporta. Aquests corrents, si bé arrenquen d'Europa, troben als Estats Units de Nord-amèrica, durant les primeres dècades d'aquest segle, un clima idoni per al seu desenvolupament.

Aquest moviment "revolucionari", que en un principi sembla trencar radicalment amb el passat, ben aviat es veurà perfectament assimilat dins de la història general de la dansa, en la qual quedarà emmarcat, vist el fenomen de més d'aprop, com un gran pas endavant. No hi haurà, finalment, cap mena de trencadissa.

El primer gran impuls que rep l'art de la Dansa, i que constitueix tota la base de la dansa escènica, és evidentment la instauració de la «Académie Royale de la Danse», el 1661, a París, on comencen a codificar-se les danses de Cort i de Saló. Durant els seus primers cinquanta anys de vida, la dansa està dominada per l'obsessió de l'exactitud en l'execució dels moviments; gràcies a això, encara tenim avui un sistema eficaç per al desenvolupament muscular que, juntament amb la sensibilització musical i interpretativa, forma la base de la «tècnica acadèmica».

Isadora Duncan

La fredor de la «tècnica» no trigarà gaire a enriquir-se amb l'escalf de la creació: és quan, de veritat, apareix el coreògraf. En el terreny de la creació, la dansa evoluciona segons els corrents artístics predominants a cada època; en el terreny de la tècnica, però, les coses no canvien massa. El progrés dels coneixements anatòmics procura, certament, una preparació cada dia més conscient i aprofundida. L'arribada de les «puntes» suposa el desenvolupament d'una tècnica específica. Sobre la rigidesa de les regles establertes, s'introdueixen també diferents mètodes d'ensenyament: les escoles francesa, italiana, danesa i russa.



Martha Graham.

Cadascuna, hi aporta els seus propis perfeccionaments, ja sigui la bateria, l'elevació, els «tours»; totes, però, parteixen de la mateixa base.

És amb l'arribada d'Isadora Duncan (1878-1927) que es posarà en evidència l'esterilitat de molts dels sacrificis consentits per les grans estrelles de l'època. Gràcies a una extraordinària personalitat escènica, que arriba a fer oblidar l'absència total de la tècnica, la Duncan es constitueix en capdavantera de tot el moviment alliberador, contra l'academicisme i a favor de l'expressió natural. Simultàniament, Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) desenvolupa un sistema d'educació rítmica, la *eurithmia*, basat en les relacions entre el moviment i la percepció musical. També el teòric i pedagog austríac, Rudolf von Laban (1879-1958), renova els vells conceptes sobre la dansa amb les seves teories a favor de l'alliberament total de l'expressió. Von Laban inicia els seus alumnes en la recerca emocional a través del moviment.

La dansa s'obre ara a les més diverses tendències: orientalisme, mística, gimnàstica, teatre gestual, etc. Els resultats no es fan esperar gaire: aviat neix a Alemanya l'«expressionisme alemany» (Wigman, Jooss, Kreutzberg, Milloss), mentre que, als Estats Units nord-americans, l'absència de tradició acadèmica i l'esperit innovador dels americans donen vida a la *Modern Dance*. Ruth Saint Denis (1880-1968), pionera de la dansa moderna als EUA, posa en pràctica la seva «visualització musical». Per la seva banda, Martha Graham (1893) elabora el seu mètode de respiració, base d'una tècnica que reposa sobre tres punts essencials: la inspiració-expiració, la memòria motòrica (capacitat de reminiscència) i el moviment de percussió (moviment interromput en el seu punt òptim, de manera que l'espectador n'imagini l'acabament). Doris Humphrey (1895-1958) i Charles Weidman (1901-1975) creen una escola basada en el principi dinàmic del *fall-recovery*, o equilibri-desequilibri. I és l'Alemanya

Hanja Holm (1898) qui funda la primera escola Wigman als Estats units, on ensenya la seva tècnica, basada en la *souplesse* del cos.

Un camí sense sortida

Els nous corrents trenquen totalment amb les velles tècniques convencionals i amb el repertori tradicional. Des d'ara, la dansa es bifurcarà en dos camins separats. En l'anomenada «dansa contemporània», el més important és la creació, i s'hi arriba, fins i tot, a l'extrem de menysprear el paper de la tècnica. Ara bé, aquesta filosofia, segons la qual la dansa és per a tothom, a la pràctica resulta degenerativa i l'èxit de la renovació no passa d'ésser parcial. No es poden negar les positives influències d'una llarga llista d'innovadors que han enriquit la dansa contemporània, com José Horton, Alvin Ailey, Twyla Tharp, Carolyn Carlson i tants d'altres; però, en molts casos, les limitacions tècniques es van fent cada vegada més evidents.

Un bon exemple, l'ofereix el departament de dansa contemporània de l'Institut del Teatre de Barcelona que, en un principi, va començar com un experiment i que mai no ha tingut el nivell d'exigència de la dansa acadèmica. La preparació d'un ballari contemporani es limita a quatre anys, i el límit d'edat s'ha fixat als vint anys. En canvi, en el departament de dansa acadèmica s'escullen alumnes a partir dels nou anys, amb un límit de catorze, mentre que la carrera en dura set. Semblaria més lògic que, un cop acabada la carrera acadèmica, exigible a qualsevol ballari, els alumnes que ho desitgessin poguessin perfeccionar-se en les tècniques contemporànies. Ara com ara no es fa així, com permet de comprovar-ho el pobre nivell que, amb molt poques excepcions, mostra la nostra dansa contemporània.

Actualment, la dansa contemporània procedent dels Estats Units de Nord-amèrica, en canvi, ha anat aprofitant i assimilant totes les noves aportacions tècniques: la respiració, el treball del tronc, uns profunds coneixements anatòmics, una equilibrada alimentació, són avui patrimoni de tots els ballarins, practiquin la modalitat que practiquin. Ja s'ha superat la idea d'una preparació que només ha de servir per a ballar *El llac dels cignes* o la *Giselle*. La gran majoria dels grups i companyies contemporanis demanen actualment ballarins que hagin passat per la rigorosa disciplina de la tècnica acadèmica.

L'avantguarda creativa també sembla haver tornat al Vell Continent. Pina Bausch, amb la seva «dansa teatral» dóna una nova dimensió a l'expressionisme alemany, i Jiri Kylian, en incor-



porar les influències de moviments ètnics i d'inspiració folklòrica, ha insuflat un gran dinamisme a la dansa a Holanda, on ja fa més de vint anys que es practica la dansa acadèmica enriquida amb les tècniques contemporànies. A París, Michael Clark combina el classicisme amb les seves inspiracions *post-punk*. I no cal oblidar el *Butho* japonès, amb uns conceptes estètics més pròxims als nostres del que a primera vista pugui semblar.

Tota la dansa actual ja és contemporà-

nia. L'etapa de la dansa contemporània com a disciplina independent es pot considerar superada, perquè hi ha hagut una assimilació de les seves tècniques per part de la dansa acadèmica tradicional. D'ara endavant, els ballarins han de tornar a sotmetre's a la rigidesa d'una disciplina, per tal de prescindir-ne si així ho desitgen. Però el vol lliure exigeix, en tot cas, un perfecte domini de la tècnica del vol.

Marijolin Van der Meer

El Lector diu...

Distingits senyors:

Amb el vostre núm. 6 al davant, voldria, abans que res, felicitar-vos per l'audàcia de fer la «Revista Musical Catalana» i felicitar-nos per la sort de tenir-la: una revista nova, necessària i pensada.

Em puc imaginar molt bé les dificultats que suposaria de fer una publicació així però d'àmbit realment nacional (tal com sembla anunciar-ho el nom que porta), amb contactes amb la resta dels PP.CC. Ara, quan no pot ser, no pot ser, i aleshores hem d'esperar ben pròxim el dia que esdevinguin impossibles equívocs com català i català de Catalunya, o com l'expressió «el nostre país» referida al Principat; equívocs l'anacronisme dels quals només ens fan créixer la il·lusió per al dia en què perdin sentit als ulls de tots els lectors.

L'enhorabona, també, per l'equilibri entre actualitat, història, temes de fons i

crítica. Finalment m'agradaria comentar breument —a propòsit de l'editorial que lamentava «el buit del gran concertisme»— que la veritable infraestructura musical d'un país, cal cercar-la i fer-la per la via de l'educació; certament, a més llarg termini, molt més que no per aquesta altra del gran concertisme, tan espectacular i immediatament satisfactòria, però també més costosa i, proporcionalment, de menys rendiment efectiu. Davant el fet de la mort lenta, per inanició, d'iniciatives tan encomiables i positives com ara la de «Pedagogia de l'Espectacle» a Terrassa, són molts els qui preferim esperar un canvi d'enfocament en la distribució de pressupostos per a la música; convenienentment en els quals ens reiterem en l'avinentsa de la interrupció de «Pro Música».

I res més. Moltes gràcies en nom, també, de molts altres que no escriuen però que també us agraeixen la tasca, i coratge us desitja i es desitja.

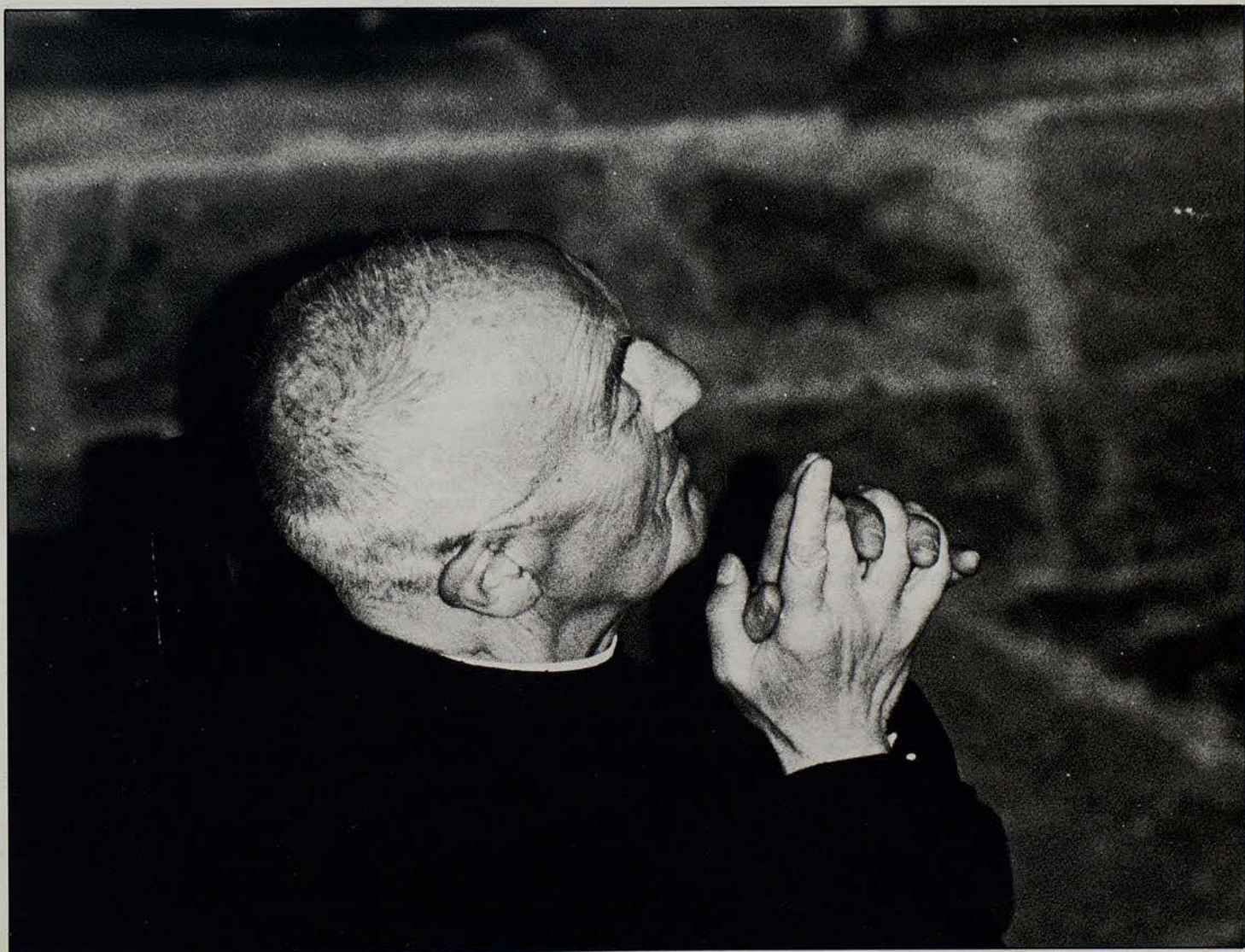
Joan Grimalt

En la mort de mossèn Francesc Tàpies

El propassat dia 14 de maig finia els seus dies mossèn Francesc Tàpies i Torres, canonge Prefecte de Música de la Catedral de Tarragona. La seva vida, humil i consagrada a la professió, i el seu allunyament dels cenacles barcelonins contribuïren, sens dubte, al desconeixement de la seva obra i la seva figura musical. Aquest és un fet malauradament massa habitual entre nosaltres, i que arrenca potser dels inicis del segle XIX, en eixamplar-se la base sociològica dels auditoris musicals que necessària-

ment desplacen tota una infraestructura (orquestrres, conservatoris, òpera...), vers el Cap i Casal, en detriment de les zones perifèriques. Tarragona, per un altre cantó, fou durant molts anys un ciutat levítica i de tarannà assossegat, malgrat la inquietud de molts dels seus fills.

Tarragoní d'adopció, Francesc Tàpies nasqué a Ollana (Alt Urgell) el 19 d'octubre de 1898. Inclinat a la música des de la seva infantesa, ben aviat ingressà al Seminari de La Seu: allí conegué mossèn Enric



Marfany, mestre de la capella de La Seu i Professor de música del seminari, que l'ensinistrà en el piano, orgue, harmonia i composició. El mestre, una figura ben notable que caldria recuperar, trobà una positiva resposta en el deixeble, que sacrificava àdhuc les vacances d'estiu per a dedicar-se íntegrament a l'estudi.

A les darreries de 1919 es presentà a unes oposicions de mestre de capella a la Catedral de Lugo, esperonat pel mestre, i les guanyà, començant a exercir el càrrec el febrer de 1920, essent encara estudiant de Teologia i havent-se d'ordenar de sacerdot, la qual cosa féu el 12 de març de 1921, a Olina. Esperit inquiet i treballador, demanà permís al capítol de Lugo per anar a estudiar a Roma, l'any 1925. Durant un curs sencer, rebé lliçons de Licinio Refice (composició) i Rafaelle Manari (orgue), i es diplomà a l'Institut Pontifici de Música Sagrada.

De retorn a Lugo, féu el possible per establir-se a Catalunya, a l'aguait de qualsevol plaça vacant. Després d'una fallida ocasió a Reus, el 20 de maig de 1927 guanyà la de mestre de capella de la Catedral de Tarragona, començant una trajectòria vital i artística que no abandonaria mai més. El treball de la Catedral, on hi havia d'organista el seu company mossèn Salvador Ritort, fou augmentat amb el del Seminari, d'on fou professor de piano, gregorià i director de la Schola Cantorum, que féu reeixir immediatament. A aquest centre, hi dedicà els esforços de la seva vida, i en aquest marc creà la major part de les seves obres. L'any 1929 anà a París per a ampliar estudis d'orgue amb Charles Tournemire, el succeïdor de Cèsar Franck a Sainte-Clothilde.

El 1931 creà, amb Lluís Roig, Xavier Gols i Josep Català, l'Escola de Música de Tarragona, base de l'actual Conservatori. Després de la guerra civil, es dedicà preferentment a les tasques sacerdotals, en detriment de la seva obra artística, que no tornà a remuntar fins a les acaballes dels anys cinquanta.

L'extensa obra musical deixada per Francesc Tàpies passa de les dues-centes composicions, la major part de les quals són de caràcter litúrgic i religiós. A part, unes sonates per a orgue, desaparegudes durant la guerra, i quatre oratoris (*Pontifical de flames*, 1959; *Pablo, Heraldo de Cristo*, 1963; *Ramon Llull*, 1964; *Verge de Misericòrdia*, 1965). El seu llenguatge musical anà des d'un postimpressionisme a una peculiar atonalitat, encara que sovint escrivia més senzillament, en un nivell més a l'abast de les institucions corals que havien de cantar-les.

La personalitat humana de Francesc Tàpies posseï sempre un encís que ens corprengué a tots els seus deixebles. Molt exigent amb si mateix, l'aprenentatge musical al seu redós esdevenia dur en el treball, però sempre afable en el tracte. En donar notícia de la seva mort, he volgut fer més aviat una tramesa avaluadora de la seva vida; en palesar el meu immens deute vers la seva figura de mestre, he volgut manifestar també el que el nostre país té amb la seva obra.

Francesc Bonastre



5^e FESTIVAL PAU CASALS

SANT SALVADOR - EL VENDRELL
AUDITORI. PAU CASALS

CONCERTS DEL MES D'AGOST

Dissabte, 3

VICTÒRIA DELS ÀNGELS, *soprano*
MIGUEL ZANETI, *piano*

Granados, Montsalvatge, Toldrà, Mompou, etc.

Dijous, 8

MARTA DELLANOVA, *piano*

Scriabin, Rachmaninov i Shostakovitx.

Dissabte, 10

ORQUESTRA PRO-ARTE I COR BACH de Darmstadt

Missa en Si menor de J. S. Bach.

Dimecres, 14

ORQUESTRA DE CAMBRA HACQUART

Director: Cornel Dumbraveanu

MIQUEL FARRÉ, *clavicèmbal*

Back, Grieg, Mendelssohn, Botecini i Britten.

Dissabte, 17

RADU ALDULESCU, *violoncel*

HORST GEHANN, *clavicèmbal*

Bach.

Dissabte, 24

GABRIELI BRASS ENSEMBLE

Lutoslawski, Hindemith, Poulenc, Scott Joplin, Gershwin, etc.

Dimecres, 28

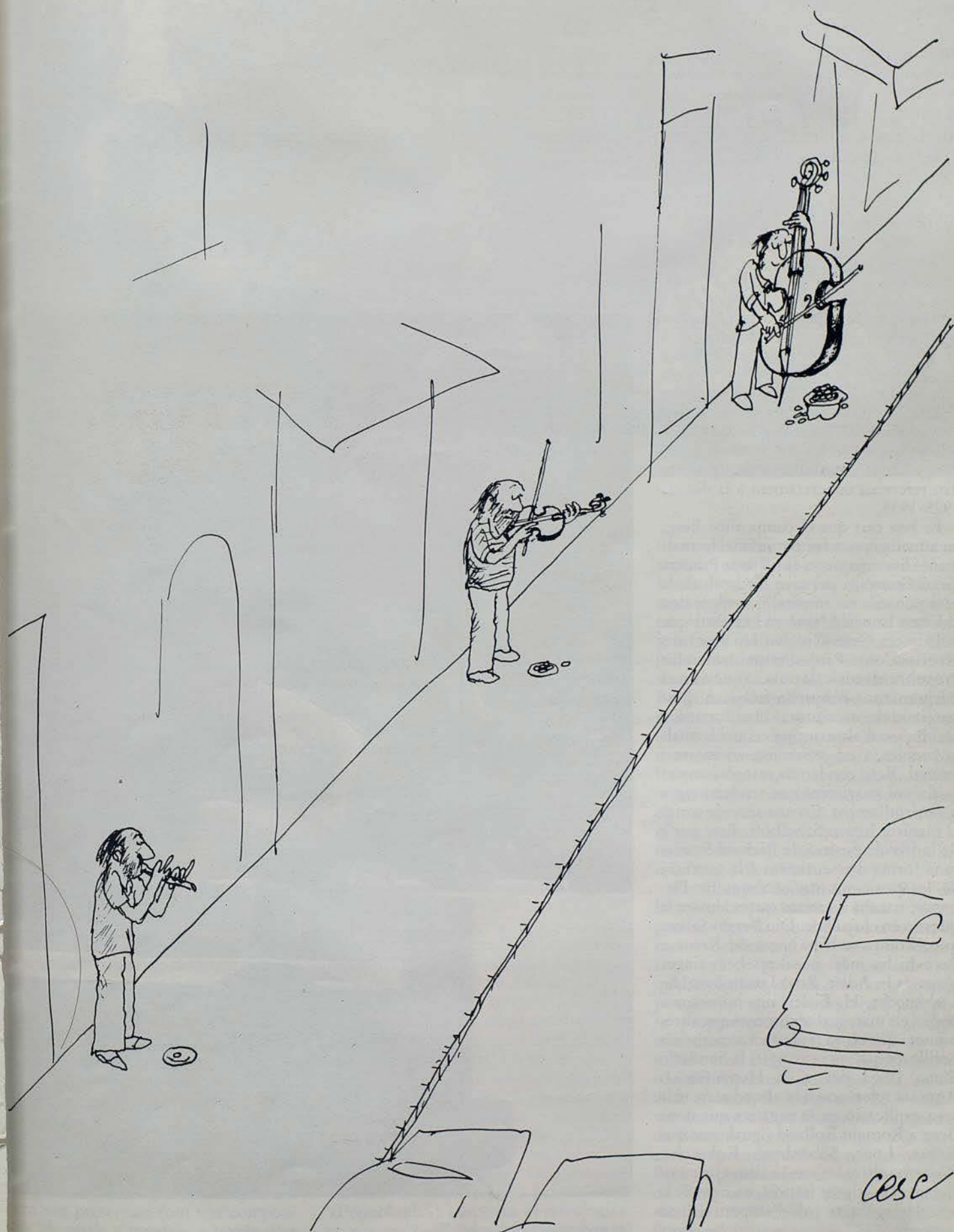
JOVE ORQUESTRA NACIONAL D'ESPANYA

Director: Edmon Colomer

Falla, Turina, Bernstein i Richard Strauss.

- Venda anticipada de localitats a la CASA MUSEU PAU CASALS de Sant Salvador. Telèfon: 977 / 68 01 17 de 5 a 8 de la tarda (excepte dilluns).
- A la taquilla de l'Auditori, una hora abans de cada concert.

SCHERZANDO



CENTENARI ALBAN BERG

De la *Lyrische Symphonie* a la *Lirische Suite*

Avui, al cent anys del naixement d'Alban Berg i en els cinquanta de la seva mort, tenim el deure irrenunciable de conèixer en profunditat qui era i fins a quin punt la seva música ens il·lumina en aquest esquinçat món en què ens ha tocat de viure, i el qual, per tantes raons, s'assembla a l'època en què Berg compongué la part més dura de la seva obra. Em refereixo concretament a la dècada 1925-1935.

És ben cert que el compositor Berg, en aquella època format ja intel·lectualment i humanament, és fill de la Primera Gran Guerra, i per això les arrels de la seva consciència musical no reposen en la Viena Imperial, sinó en l'impacte que la Primera Gran Crueltat féu en el seu esperit. Conta Paolo Petazzi, en un llibre sobre el músic, la posició que adoptà Berg enfront d'aquella follia. A diferència dels escriptors Hauptmann i Dehmel, o d'altres artistes i intel·lectuals favorables a un assassinat en massa i frontal, Berg condemna categòricament qualsevol moviment que tendeixi cap a un enfrontament. En una sèrie de cartes al pianista Erwin Schulhoff, Berg parla de la frívola posició de Richard Strauss (una forma d'assentiment a la guerra) i de les posicions nacionalistes de Debussy, i acaba aquestes cartes situant la qüestió en el seu lloc. Diu Berg: «Sabem que a França no hi ha hagut cap Kraus... Però hi ha més: nosaltres hem tingut almenys F. Adler, Rosa Luxemburg, K. Liebknecht, H. Eisler, uns homes que tenien els mateixos sentiments que altres homes i que els va traduir en accions més perilloses que, per exemple, la Fundació d'una Lliga per a la Humanitat»¹. Aquesta referència a la «Fundació» té la seva explicació en la negativa que donà Berg a Romain Rolland (igualmente que Kraus, Loos, Schönberg, Kokoscha, Webern i altres artistes) a signar un pamflet que l'escriptor francès, en nom de la «intel·lectualitat» i de l'«esperit», li va trametre.



Una versió de Lulu amb Teresa Stratas.



Wozzeck a la Scala de Milà.

Segons el testimoni d'Adorno: «...Berg es considerava socialista en la mesura que això qualificava un lector ortodox de «Die Fackel», la publicació de Kraus».² De totes maneres, el tema de la seva adscripció ideològica cal tractar-lo amb un més gran detall, a fi de millorar, en el que puguem, els ensenyaments que destil·len tant una obra com *Wozzeck*, com les seves altres produccions.

Fixem-nos, de moment, en les persones que cita com a exemple de la posició política: Adler, Luxemburg, Liebknecht. Autèntics màrtirs de la revolució europea. Polítics que van estar presents en les condicions més penoses que afectaven la societat del seu temps. Temps, aquest, molt allunyat de la Viena finisecular. La caiguda de l'Imperi habsburguès, encara que vagi sobreviure fins el 1941, morí *de facto* amb el canvi de segle. Així, doncs, l'esclat de les obres de Berg no ressona a la capital vienesa, sinó en una Europa que és a les portes del totalitarisme.

Deia Sibelius que «...la millor obra d'Arnold Schönberg era... Alban Berg». Això, malgrat ser una broma intel·ligent, ha vingut caracteritzant l'opinió de molts crítics i afeccionats. Amb aquesta frase, Sibelius sintetitzava agudament la seva opinió envers el mestre del dodecatonisme i llançava un bot salvavides a Berg. Enfront a Berg el «dirigible», el «romàntic», Schönberg i Webern són presentats com uns compositors als quals s'accedeix a través d'un

mur pràcticament insuperable. La seva música es presenta difícil i carregada d'intel·lectualitat. Quelcom de raó hi ha, en això. En realitat no és música intel·lectual; però cal intel·ligència musical per a gaudir-ne. Però aquestes connotacions, aquesta intel·ligència, recorren també tota l'obra del «liric» Berg. Fins i tot, l'hermetisme-cabalístic «berguès» és tan dens o més que qualsevol de les obres cerebrals de Webern. A tota la música de l'Escola de Viena, la màxima rigorositat compositiva està agermanada a la màxima tensió emotiva. Tanmateix, també és cert, i a vegades cal preguntar-s'ho: per què aquesta insistència atroç, aquesta cacera d'emocions que es persegueix a cada partitura? Al coneixement no cal que l'acompanyi sempre l'emoció.

Estem, doncs, davant d'una positura extremadament delicada de la composició musical. La investigació dodecatònica de Schönberg no fou un simple compliment a la seva autoeducació, sinó la resposta a una Europa en la qual el llenguatge s'expressava absolutament allunyat de la realitat. En aquest sentit, diu E. Fischer: «La realitat social es canvia més ràpidament que la paraula. I del fet que la paraula i la realitat no concordin, en resulten contradiccions complicades. (...) La llengua de la premsa s'apodera de la paraula que ja no està en consonància amb la realitat, de la paraula com «Fraseologia»; i aquesta «Fraseologia» com a ombra d'una vella realitat que es

deixa en ombra de la nova realitat. Per tant, tot aquell que es negui a reconèixer la nova realitat, per estar en contradicció amb els seus interessos, se sent emparat per la «Fraseologia».³ La nova realitat, ja ho hem indicat, és l'Europa del totalitarisme. I els interessos (és necessari repetir-ho?), els del sistema burgès. Berg compongué enfront d'ambdues realitats, i amb la seva «astúcia estètica» ens donà més lliçons que altres, lluint inamoviblement el *tempo di walzer*. De les seves òperes, *Wozzeck* i *Lulú*, aconseguim tants coneixements estètics que els socials resten en un segon lloc. Amb el seu romanticisme burgès, s'avancen tantes veritats que només el marxisme ha estat capaç d'escriure.

Per allunyar definitivament a Berg de la parcel·la que la crítica li ha cultivat, podem recordar aquí de quina forma el mestre Schönberg, el «pur» i el «dur», reaccionà en conèixer el text sobre el qual treballava el seu alumne a la seva primera òpera: «La música ha d'ocupar-se pròpiament dels àngels i no dels intendents».⁴ O sigui, què hi fa un romàntic com Berg, parlant de denúncies socials? Aquesta situació recorda, en un altre context, la indignació de Beethoven enfront a *Don Giovanni*. El mestre de Bonn no comprengué què feia Mozart, emprant aquells llibrets immorals. Però és precisament en les dues òperes on Berg assoleix la més gran duresa «social». A *Wozzeck*, una denúncia de l'opressió a què es sotmet l'individu «in-

ferior», i a *Lulú*, la representació de l'amor a la societat avançada.

El 1925-1926, Berg acaba la que crec que és l'obra instrumental més important del seu catàleg, la *Lyrische Suite*. Una obra per a quartet de corda en sis moviments. L'obra està dedicada a Alexander Zemlinsky. Analitzar aquesta dedicatòria és això que intenten les línies següents. En primer terme, observem un elevat gest d'educació envers un mestre ja caduc. Zemlinsky acaba tan sols dos anys abans, o sigui el 1923, la seva *Lyrische Symphonie*, una obra per a soprano, baríton i orquestra. El text, sobre poemes de R. Tagore, ens torna el rostre envers *Das Lied von der Erde*, tant per la seva atmosfera com per la seva orquestració.

A la *Lyrische*, de Zemlinsky, estem encara sota la batuta de Mahler; l'ombra d'aquest, el seu fantasma, divaga per l'edifici zemlinskià sense sorpreses ni shock. Sobre les obres de qui fou excels director de l'Òpera de Viena, deia Zemlinsky: «Per a les obres de Mahler, alimento la més total, incondicional i il·limitada admiració. Davant de les últimes obres de Schönberg, no sento el mateix amor, però sí un respecte infinit. També sé, per experiència, que davant de les obres que avui encara són mudes, demà hi tindrè una actitud d'amor. Espero aquest dia tranquil·lament, perquè tinc confiança en mi mateix».⁵ Extraordinària humilitat i lucidesa. El comentari d'E. Fischer, esmentat anteriorment, sobre el llenguatge en general, no fa sinó subratllar aquesta declaració de Zemlinsky. La *Lyrische*, de Zemlinsky, es diferencia de la *Lyrische*, de Berg, en diversos aspectes formals, des de l'orquestració fins a la utilització de la veu, encara que, tant l'aspecte de la situació en el catàleg zemlinskià, com aquestes diferències formals, no afegeixen res al veritable canvi que s'opera d'una obra a l'altra. El salt és conceptual, no formal. Zemlinsky fou, durant tota la seva vida, un home d'òpera. En compongué més de vuit, totes elles d'una qualitat envejable. Utilitza un llenguatge més aspre i complex que el de Mahler: un llenguatge més dramàtic. La filosofia atterradora de les simfonies mahlerianes deixen pas, en Zemlinsky, a una discussió més dialogant, encara que, en el fons, tampoc no arribi a la solució dels problemes.

La possibilitat d'agafar les estrelles, que en Mahler és la realitat pura, a Zemlinsky se li escorre dels dits. A propòsit de la gravació de la *Lyrische Symphonie*, diu H. Harbreich: «A cada instant ressona la nostàlgia d'un impossible. Per altra part, un profund fatalisme es presenta davant la incapacitat d'assolir l'ideal somiat».⁶

Aquest ideal somiat, a les dues *Lyrische* és el mateix: assolir la plenitud en l'amor.

Per a Zemlinsky, aquest anhel es basa encara en la possibilitat de *Dialogue*.



El text de Tagore així ho explica. Sobre l'amor, dialoguen, parlen, tant la donzella com el príncep. Els poemes cantats pels «quasi» personatges remeten invariablement a una escena, a una situació semioperística, encara que, al final, l'adéu a l'amor, el comiat irremissible d'aquella plenitud, trenca el somni i la possibilitat de continuar el diàleg. Des de *Don Giovanni*, tenim l'experiència d'aquesta impossibilitat amorosa assolida en el *Dialogue*. En Wagner, el comiat de Wotan a Brünnhilde ens ratifica aquesta impossibilitat. Què és, sinó, el comiat del déu a la seva filla predilecta?

El dret de Zemlinsky a ser escoltat, per tant, és que uneix magníficament, eclècticament, les versions anteriors a ell. De Mozart a Wagner, o de Brahms a Mahler. Encara que, això sí, és un

eclecticisme fulgorant. Així ho definia la «Neues Musiklexikon», editada el 1926: «Un representant significat d'aquella síntesi d'elements wagnerians i brahmians trobats a tantes obres de l'Escola de Viena». A aquesta mateixa conclusió arribà Mahler quan, el 1900, estrenà a Zemlinsky *Es war einmal* («Era una vegada»): «És una obra plena de reminiscències».⁷

Amb la *Lyrische Suite*, de Berg, estem de retorn. L'obra es distribueix en sis moviments, i és la primera en què Berg assumeix de forma plena i satisfactòria el dodecatonisme. El recorregut pels sis temps expressius ja ens indica, esquemàticament, el comiat d'un món caduc, i la «desolació» que li produeix el nou. L'ordre dels temps és: «Allegretto gio-vale» dodecatònic; «Andante amoroso»

(tonal); «Allegro misterioso», amb un «Trio» estàtic en el centre (tonal). I a ambdós costats del «Trio», dodecatònic, «Adagio apassionato» (tonal); «Presto delirando» amb un «Trio tenebroso» (dodecatònic) i la resta tonal; i, finalment, el «Largo desolato» totalment dodecatònic.

El comentari anterior sobre la unitat que es manifesta, en les obres de l'Escola, entre l'extrema rigorositat constructiva i la tensió emotiva, es fa evident de forma molt acusada en aquesta obra.

Des de les primeres notes, el control sobre cada fibra, sobre cada línia, és tan fort i es manté tan elevat que, cap al final, hom reclama un descans a qualsevol preu. No puc ni imaginar un final en «Allegro». Per altra banda, aquest continu oscil·lar d'un model tonal a un altre dodecatònic arriba a ser un «símbol de l'existència», segons paraules de Rognoni.⁸

En aquestes mateixes dates de la composició de la *Lyrische* hi ha un canvi espectacular en els dibuixos de Klee. De

les contorsions i esquematismes figuratius, Klee passa a una reducció portada fins al límit, a la línia únivocament determinable i commensurable. Gairebé, dibuixos realitzats amb tiralínies. Quelcom semblant esdevé en Berg. Ha arribat a tal mestratge sonor que pot comunicar qualsevol dada amb un compàs.

A la *Lyrische* berguiana, la música sola, sense necessitat de paraula, va explicant, pas a pas, el fluir dolorós de la fugida de l'amor. Aquell *Dialogue* zem-



Zemlinsky dirigeix, Schönberg escolta. Caricatura de E. Weiss (1924).

linskià s'han transmutat en un «monologue». La parla, el diàleg en l'amor, s'ha tornat innecessària. Anunciat premonitòriament per Baudelaire, l'amor ha desaparegut en el món de Berg. I és la solitud de l'individu, en l'època de la màxima comunicació, la que s'expressa. Una solitud que encara es ratifica en Berg quan en el quart moviment —«Adagio appassionato»— cita textualment uns compassos del tercer moviment de la *Lyrische* de Zemlinsky, o quan en el seu sisè moviment —«Largo desolato»—, torna a la cita amb els primers compassos del *Tristany*. Qui cita? es pregunta Adorno. Aquell que necessita comunicació, es respon.⁹

De Mozart a Wagner, de Mahler a Zemlinsky, la dificultat a assolir la plenitud en l'amor era substituïda per una transfiguració moral (Mozart), mítica (Wagner), còsmica (Mahler), o expressionista (Zemlinsky). A la *Lyrische Suite*, de Berg, la transfiguració deixa pas al coneixement. Realment, podem escoltar aquesta obra com a preludi de *Lulú*, la magna òpera de Berg sobre l'amor a la societat industrial.

Diu Adorno: «A la societat industrial, l'amor està anul·lat. La família ja no és la famosa cèl·lula de la societat, perquè ja no constiuix més la base de l'existència econòmica del burgès (...)». No sols l'amor sexual romàntic ha caigut com a metafísica sota els cops de la ciència i de la indústria, sinó tot l'amor en general, ja que cap amor no pot fer front a la raó: ni el de l'esposa per l'espòs ni el de l'estimat per l'estimada».¹⁰

La *Lyrische Suite* fou dedicada, *sotto voce* a Hanna Fuchs (la germana del poeta Franz Werfel), un amor temporal i duríssim per a Berg. Furiós envers la societat, el «dirigible» Berg endossa a aquesta la *Lyrische*, avantsala de *Lulú*.

Joan Isart



Lulu, en versió de l'Òpera de Berlín (1967).

Orientació discogràfica

Pel que fa a l'obra d'A. Zemlinsky, el panorama en el mercat espanyol és més aviat trist, ja que la casa editora SCHWANN no té delegació aquí. Així, doncs, l'adquisició de les seves obres s'ha de realitzar fora.

1. *Sis Lieder sobre textos de Maeterlinck*, Opus 13 (1910-1914). *Simfonia en re major*, Opus 23 (1934). G. Linos, contralt. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Berlín. Director: B. Klee. Edició SCHWANN. VMS. 1603. Gravació del 1980.
2. *Lyrische Symphonie*, Opus 18, (1922-23). Julia Varady, soprano. Dietrich Fischer-Dieskau, baríton. Orquestra Filharmònica de Berlín. Director: Lorin Maazel. Edició espanyola DEUTSCHE GRAMMOPHON 2532021. Gravació del 1982.
3. *Els Quartets per a corda*. Quartet LaSalle. Edició espanyola, DEUTSCHE GRAMMOPHON 2741016.
4. *Der Zwerg* (Òpera). I. Nielsen (soprano) B. Haldas (soprano), D. Weller (baríton), K. Riegel (tenor),

Solistes i cor de dones de la RIAS. Orquestra Ràdio Simfònica de Berlín. Director: G. Albrecht. Edició SCHWANN. VMS. 1626. Gravació del 1983.

(Pel que ens afecta, cal assenyalar que el tema d'aquesta obra es basa en les reaccions de la Infanta d'Espanya davant d'un present inesperat: un nan.)

5. *Florentinische Tragödien*, Opus 16 (Òpera). K. Riegel (tenor). G. Sarrabia, D. Soffel. Orquestra Ràdio Simfònica de Berlín. Director: G. Albrecht. Edició SCHWANN. VMS. 1625. Gravació del 1983.

Pel que fa a l'obra d'Alban Berg enregistrada i de fàcil adquisició entre nosaltres, crec innecessària l'orientació discogràfica. Així i tot, recomano, per a la *Lyrische Suite*, la gravació del Quartet LaSalle. Editada per DEUTSCHE GRAMMOPHON, junt amb altres quartets de l'Escola de Viena.

Notes

1. PAOLO PETAZZI. *Alban Berg. La vita. L'opera i testi musicati*. Universale Economica Feltrinelli. Milano 1977.
2. *Ibid.* Pàg. 51.
3. ERNST FISCHER. *Literatura y crisis de la civilización Europea*. Icaria. Barcelona 1977.
4. *Alban Berg*. Paolo Petazzi, pàg. 57.
5. H. WEBER. *Alexander Zemlinsky. Musica nella Secessione*. La Biennale, 1980.
6. H. HALBREICH. *Lyrische Symphonie*. Harmonie. París 1982.
7. H. L. DE LA GRANGE. *Gustav Mahler*. Fayard. París 1979.
8. L. ROGNONI. *La scuola musicale di Vienna*. Einaudi. torino 1974.
9. T. W. ADORNO. *Filosofía de la nueva música*. Ed. Sur. Buenos Aires 1966.
10. T. W. ADORNO. *Dialéctica del Iluminismo*. Ed. Sur. Buenos Aires 1970.

14

B. O. ESTADO 4 ENERO 1985 (NUM. 4)

14

BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO

4 enero 1985 (número 4)

14 Ley 26 diciembre 1984, núm. 53/84 (Jefatura del Estado). INCOMPATIBILIDADES. Del personal al servicio de las Administraciones Públicas.

La nueva regulación de las incompatibilidades contenida en esta Ley parte, como principio fundamental, de la dedicación del personal al servicio de las Administraciones Públicas a un solo puesto de trabajo, sin más excepciones que las que demande el propio servicio público, respetando el ejercicio de las actividades privadas que no puedan impedir o menoscabar el estricto cumplimiento de sus deberes o comprometer su imparcialidad o independencia.

La operatividad de un régimen general de incompatibilidades exige, como lo hace la Ley, un planteamiento uniforme entre las distintas Administraciones Públicas que garantice además a los interesados un tratamiento común entre ellas.

La Ley viene a cumplimentar, en esta materia, el mandato de los artículos 103.3 y 149.1, 18, de la Constitución (R. 1978, 2836).

Por otra parte, la regulación de esta Ley exige de los servidores públicos un esfuerzo testimonial de ejemplaridad ante los ciudadanos, constituyendo en este sentido un importante avance hacia la solidaridad, la moralización de la vida pública y la eficacia de la Administración.

CAPITULO PRIMERO

Principios generales

Artículo primero.

1. El personal comprendido en el ámbito de aplicación de esta Ley no podrá compatibilizar sus actividades con el desempeño, por sí o mediante sustitución, de un segundo puesto de trabajo, cargo o actividad en el sector público, salvo en los supuestos previstos en la misma.

A los solos efectos de esta Ley se considerará actividad en el sector público la desarrollada por los miembros electivos de las Asambleas Legislativas de las Comunidades Autónomas y de las Corporaciones Locales, por los altos cargos y restante personal de los órganos constitucionales y de todas las Administraciones Públicas, incluida la Administración de Justicia, y de los Entes, Organismos y Empresas de ellas dependientes, entendiéndose comprendidas las Entidades colaboradoras y las concertadas de la Seguridad Social en la prestación sanitaria.

2. Además, no se podrá percibir, salvo en los supuestos previstos en esta Ley, más de una remuneración con cargo a los presupuestos de las Administraciones Públicas y de los Entes, Organismos y Empresas de ellas dependientes o con cargo a los de los órganos constitucionales, o que resulte de la aplicación de arancel ni ejercer opción por percepciones correspondientes a puestos incompatibles.

A los efectos del párrafo anterior, se entenderá por remuneración cualquier derecho de contenido económico derivado, directa o indirectamente, de una prestación o servicio personal, sea su cuantía fija o variable y su devengo periódico u ocasional.

3. En cualquier caso, el desempeño de un puesto de trabajo por el personal incluido en el ámbito de aplicación de esta Ley será incompatible con el ejercicio de cualquier cargo, profesión o actividad, público o privado, que pueda impedir o menoscabar el estricto cumplimiento de sus deberes o comprometer su imparcialidad o independencia.

CAPITULO III

Actividades públicas

Artículo tercero.

1. El personal comprendido en el ámbito de aplicación de esta Ley sólo podrá desempeñar un segundo puesto de trabajo o actividad en el sector público en los supuestos previstos en la misma para las funciones docente y sanitaria, en los casos a que se refieren los artículos 5.º y 6.º y en los que, por razón de interés público, se determinen por el Consejo de Ministros, mediante Real Decreto, u órgano de gobierno de la Comunidad Autónoma, en el ámbito de sus respectivas competencias; en este último supuesto la actividad sólo podrá prestarse en régimen laboral, a tiempo parcial y con duración determinada, en las condiciones establecidas por la legislación laboral.

Para el ejercicio de la segunda actividad será indispensable la previa y expresa autorización de compatibilidad, que no supondrá modificación de jornada de trabajo y horario de los dos puestos y que se condiciona a su estricto cumplimiento en ambos.

En todo caso la autorización de compatibilidad se efectuará en razón del interés público.

Llei d'incompatibilitats:

Convulsió a la professió musical



«El personal comprendido en el ámbito de aplicación de esta Ley no podrá compatibilizar sus actividades con el desempeño por sí o mediante substitución de un segundo puesto de trabajo cargo o actividad en el sector público. (...) Además no se podrá percibir, salvo en los supuestos previstos en esta Ley, más de una remuneración con cargo a los presupuestos de las Administraciones Públicas y de los Entes, Organismos y Empresas de ellos dependientes o con cargo a los órganos constitucionales (...) Se entenderá por remuneración cualquier derecho de contenido económico derivado directa o indirectamente de una prestación o servicio personal, sea su cuantía fija o variable, y su devengo periódico u ocasional. (...)»

Aquests paràgrafs, seleccionats d'entre el text de la Llei 53-1984 del 26 de desembre, tenen preocupada la professió musical. El motiu és prou clar. Al professional de la música se li presenta la disjuntiva entre docència o activitat artística, excepte si, qualsevol de les dues, la desenvolupa en el camp privat. Cosa força improbable, per no dir quasi impossible, si es tracta de la segona.

Era a finals de febrer que el tema es plantejà d'una forma oberta, quan uns funcionaris municipals reuniren els professors del Conservatori Superior Municipal de Música i exposaren la situació. I, al mateix temps, els lliuraren uns impresos, en un requadre dels quals (l'«A») es diu: «Activitat municipal o activitat per la qual s'opti». La cosa restava clara. La data de lliurament d'aquests impresos finia el 25 d'abril, un

data que s'amplià, posteriorment, dos mesos més.

Tot seguit, al Conservatori es creà una comissió formada per tots els membres de l'aleshores equip directiu de la institució, —Marçal Gols, Paquita Ruiz, Lluís Farreny i August Valera— i per Carles Marquès, Pere Carbonell i Manuel García Morante. S'apuntaren dues vies d'actuació: per una part, realitzar una tasca ben perceptible de sensibilització pública; i per l'altra, esperar que es concretés l'aplicació de la llei i atendre les expectatives de negociacions i les converses que hom sabia que hi havia. En el marc de la primera d'aquestes vies s'arribà a establir un molt elaborat organigrama d'actuació, encapçalat per tres títols fonamentals: «Entrevistes», «Pressió social» i «Via subterrània». I, en ells, s'hi preveuen tipus d'actuació

enormement diversos: des de contactes amb Eulàlia Vintró —regidora d'Ensenyament de l'Ajuntament— i Josep Caminal —director general d'Administració Local de la Generalitat—, fins a una marató musical a celebrar al Palau, consultes a advocats, concentracions, actuacions a la Plaça de Sant Jaume el 23 d'abril, manifestacions, etc. Algunes d'aquestes propostes —entrevistes amb Eulàlia Vintró i Josep Caminal— es realitzaren, i la postura dels professionals de la música en rebé una acollida bàsicament favorable. Les opcions més espectaculars s'ajornaren, mentre que s'arribà fins i tot a confegir un himne, el text del qual és més aparatós que subtil.

La paralització o ajornament de les actuacions més visibles es produí arran de saber-se que, molt probablement, l'aplicació de la llei contemplaria les característiques pròpies de la professió. En aquest sentit ho permeté constatar la resposta que rebé la regidora Vintró, en preocupar-se a Madrid sobre l'afer.

Una acumulació de situacions absurdes

Cal deixar clar, doncs, per començar, que de moment la problemàtica no resta morta, però sí congelada. Per una part, el Grup Popular hi ha presentat un recurs d'incompatibilitat, que, en no ser recurs previ, fa que la llei faci el seu curs; amb la possibilitat, però, que en el seu moment el Tribunal Constitucional l'anul·li; cosa que, per altra part, no sembla gaire probable. D'altra banda, s'ha d'esperar la publicació del Reglament d'aplicació amb l'esperança principal que hom hi atengui la realitat d'una professió no gens típica i que ofereix un ventall de situacions peculiars. Així, l'aplicació estricta de la nova normativa legal faria que els nostres millors músics haguessin de renunciar a la pràctica docent o a l'artística, cosa que vol dir que, o bé el públic assistent als concerts o bé els estudiants dels conservatoris, en sortirien perjudicats. A més, s'hi produeix un afavoriment molt clar de la docència privada, perquè ningú ni res no impedeix una dedicació professional en aquest camp. Pel que fa als concerts, en una enorme majoria entren dins l'àmbit d'aplicació de la llei, ja que pràcticament tots ells són subvencionats per organismes públics.

Hi ha la paradoxa que un músic pugui exercir la docència pública o bé l'actuació en una orquestra institucional i, al mateix temps, exercir com a passant d'advocat o com a dependent de queviures a hores lliures. En una situació com la que viu el nostre país en aquests mo-

ments (de manca de professionals qualificats), l'aplicació de la Llei afavoriria el músic estranger, que cobriria les places que quedarien vacants a les orquestres.

Carles Marquès, professor del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, centra de forma molt precisa el tema en dir que: «...la qüestió de fons és que la Llei d'Incompatibilitats, pel que fa a la música, és una agressió a la pedagogia. És demanar als pedagogs que no exerceixin com a músics o bé que, si hi exerceixen, no ensenyin. L'alumne vol estudiar amb el músic que coneix. Aquesta llei sentència a exercir la pedagogia només els teòrics. Jo em considero bàsicament un pedagog. Si actuo de tant en tant, és per estar actiu, cosa que resulta imprescindible per a desenvolupar una tasca pedagògica. I, això, la llei ho persegueix. La Llei et diu que pots actuar, però sense cobrar. Perquè, en definitiva, són molt pocs els concerts que es fan no subvencionats. No fa gaire, vaig fer un recordatori dels que he fet, i només un, per compte d'un Banc, va ser promogut per una entitat no pública.» Marquès remarca que aquesta postura contrasta amb allò que passa arreu del món, on, el bon professional, el bon instrumentista, és sol·licitat com a pedagog.



La problemàtica de la creació de llocs de treball, que es troba al moll de l'os de la intencionalitat de la llei —intencionalitat, per altra part, ben lloable—, en el cas de la música i en el moment actual, és vista així: qui és a dues orquestres, hi és o bé perquè el sou d'una no cobreix les necessitats de subsistència o bé perquè la seva presència hi és necessària. En el cas de casa nostra, si no hi haguessin instrumentistes que comparteixen el seu treball entre l'Orquestra de la Ciutat i la del Liceu, aquesta última estaria formada íntegrament per estrangers.

Marquès subratlla que, en aquests moments, «...l'estructura docent del país no pot arribar a fornir de músics l'estructura artística. I, això, malgrat els esforços que des del mateix Conservatori s'estan fent. Uns esforços, els fruits dels quals no es faren evidents fins d'aquí a uns anys. En aquests moments, —remarca Marquès—, només podríem formar orquestres de pianistes i guitarristes».

No s'ha pogut avaluar, quantificadament, el resultat de l'aplicació de la Llei a les nostres institucions docents i artístiques. En tot cas, no sembla pas massa arriscat pensar que podrien quedar vacants una dotzena de places a l'Orquestra de la Ciutat, mentre que es veu molt probable que fos la del Liceu la que en rebés més les conseqüències, atès que hi conflueixen instrumentistes procedents de la mateixa Orquestra de la Ciutat i de la Banda Municipal. En general, la tendència és a preferir el Conservatori, car el coeficient salarial és més elevat.

El tema resta obert, en espera d'esdeveniments. La problemàtica no sembla raure tant en la bondat intrínseca d'una llei —en principi clarificadora, pel que fa al conjunt del país— sinó en la realitat intrínseca de la professió musical, en les seves peculiaritats i també en les circumstàncies específiques del moment. Unes circumstàncies que tenen aspectes tan decisius com la retribució insatisfactòria de la professió, la manca de professionals per a cobrir les exigències artístiques i docents, la falta de clarificació d'objectius (a curt i a llarg termini) en què es mou l'activitat docent, les irregularitats que això provoca: dilatat període de temps sense oposicions als nostres conservatoris; escassa transparència del mercat de treball docent; creixent importància de la docència privada; increment notable de la demanda de docència, no atesa per una planificació de recursos, etc. Es podria dir, doncs; que la Llei d'Incompatibilitats ha caigut en un mar massa revoltat, que exigeix un procés previ de resituació i de clarificació, cosa que és d'una urgència absoluta.

Apunt d'anàlisi jurídica

En el BOE del dia 4 de gener de 1985 es publicà la Llei 53/1984, del 26 de desembre, de *Incompatibilidades del personal al servicio de las Administraciones Públicas*. Posteriorment, el dia 4 de maig de 1985 es publicà el Reial Decret 598/1985, de 30 d'abril, sobre *Incompatibilidades del personal al servicio de la Administración del Estado, de la Seguridad Social, i de los entes, organismos i empresas dependientes* que, tot i variant el títol, és el Reglament de la Llei. En l'àmbit de les seves competències, la Generalitat ha publicat en el DOGC, de 24 d'abril de 1985, el Decret 98/1985, d'11 d'abril, sobre procediment per a l'aplicació de les incompatibilitats al servei de la Generalitat.

El conjunt de les disposicions persegueixen, com a finalitat, la dedicació del personal al servei de les administracions públiques a un sol lloc de treball, essent totes les altres situacions de caràcter excepcional.

A partir d'aquest principi fonamental, es pretén de regular les activitats privades i les d'un camp que s'anomena sector públic, només per als efectes d'aquesta Llei, les quals, amb caràcter excepcional, poden ser compatibles amb l'activitat principal al servei de l'Administració Pública.

L'àmbit d'aplicació de la Llei ve determinat a l'art. 2n, amb un criteri molt extensiu, atès que s'hi inclou no solament el personal que tradicionalment s'ha vingut entenent com essent al servei en l'Estat (funcionaris de tots els àmbits de l'Administració, militars), sinó també el personal que és al servei d'entitats i corporacions de Dret públic, i d'empreses en les quals la participació de capital de l'Administració Pública sigui superior a un 50 %.

Les excepcions al principi fonamental de dedicació a un sol lloc de treball de l'Administració Pública són els següents:

— Professor universitari associat en règim de dedicació no superior a la del temps parcial i amb dedicació determinada (art. 4-1).

— Catedràtics i professors titulars d'Universitats, en casos concrets, art. 4-2 de la Llei.

— Membres de les Assemblies Legislatives de les Comunitats Autònomes i de les Corporacions locals no retribuïts (art. 5 de la Llei).

— Aquells altres no determinats que, per raons d'interès públic, es determinin pel Consell de Ministres per Reial De-

cret, o pels òrgans de govern de les Comunitats Autònomes (art. 3-1 de la Llei).

No obstant, l'art. 7 de la Llei estableix, com a requisit imprescindible per autoritzar tota compatibilitat d'activitats públiques, que la quantitat total percebuda per ambdues activitats no superi la remuneració prevista per al càrrec de Director General ni la que correspon a la tasca «principal», estimada en règim de dedicació ordinària, incrementada en uns percentatges que varien del 30 al 50 %.

L'autorització o denegació de la compatibilitat per a un segon lloc o activitat en el sector públic correspon al Ministeri de la Presidència, a l'òrgan competent de la Comunitat Autònoma o al Ple de la Corporació Local, segons on figuri adscrit en la tasca principal, previ informe favorable de l'òrgan competent on sigui adscrita la segona activitat.

Quant a la compatibilitat de l'activitat pública amb l'activitat privada, el paràgraf 3er. de l'article 1er. de la Llei d'In-

compatibilitats, estableix textualment: *El desempeño de un puesto de trabajo por el personal incluido en el ámbito de aplicación de esta Ley será incompatible con el ejercicio de cualquier cargo, profesión o actividad, público o privado, que pueda impedir o menoscabar el estricto cumplimiento de sus deberes o comprometer su imparcialidad o independencia.*»

Això és desenvolupat posteriorment, a l'art. 11 de la mateixa Llei, declarant incompatible l'activitat privada, per compte propi o al servei d'altri, que «es relacioni directament» amb l'activitat pública.

Aquesta formulació d'incompatibilitat és molt ambigua i, lògicament, provoca una evident inseguretat, perquè no queden gens clars els criteris amb base als quals es pot entendre que una activitat privada pot perjudicar l'activitat pública.

Amb un criteri restrictiu, es podria declarar incompatible, per exemple, que un professor del Conservatori doni classes particulars o per a una acadèmia



privada, ja que es pot entendre que això li pot restar dedicació personal, i que minva la clientela potencial de l'establiment públic; pels mateixos motius es podria declarar incompatible que un instrumentista de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona pugui actuar al marge de l'orquestra.

En tot cas, el Decret 98/1985 del Departament de Governació de la Generalitat de Catalunya, publicat en el DOGC de data 24 d'abril de 1985, estableix en el seu art. 1er. que «tot el personal que com a activitat personal presta serveis a la Generalitat de Catalunya, qualsevol que sigui la naturalesa jurídica de la relació d'ocupació, i que desenvolupi o vulgui exercir una segona activi-

tat, pública o privada, haurà de presentar una declaració d'activitats, sol·licitant la corresponent autorització de compatibilitat o, en el seu cas, exercint la corresponent opció per a un dels llocs de treball. L'ocupació d'un sol lloc de treball o l'exercici d'un segon càrrec o activitat en el sector públic o privat requerirà una prèvia i expressa autorització de compatibilitat, que només s'atorgarà en els casos previstos en la Llei 53/84 d'incompatibilitats del personal al servei de les Administracions Públiques».

Fins al moment present, han aparegut dues normes que desenvolupen la Llei d'Incompatibilitats, que són les ja explicades: el Reial Decret de 30 d'abril de 1985, referit al personal al servei de

l'Administració de l'Estat i que exclou en el seu art. 1er. el personal al servei de les Comunitats Autònomes o Corporacions Locals; i el Decret ja esmentat del Departament de Governació de la Generalitat de Catalunya, referent al personal al servei de la Generalitat de Catalunya. Per tant, no ha sortit encara cap norma reglamentària que desenvolupi les incompatibilitats respecte el personal al servei dels Ajuntaments i les Diputacions Provincials, per la qual cosa haurérem d'esperar encara l'aparició de la norma corresponent, a fi de poder determinar més concretament l'abast de l'esmentada Llei per a aquest personal.

Joan Agusti i Maragall

Compàs d'espera des del Conservatori de Barcelona



— Les referències que es posseeixen en aquests moments al Conservatori són que, a Madrid, s'està estudiant la forma d'adequació de la Llei d'Incompatibilitats a la professió musical.

D'aquesta manera situa el tema, Marçal Gols, des del seu despatx de director del Conservatori Superior Municipal de Barcelona. Fa referència a un escrit formulat en el seu moment per la regidora Eulàlia Vintró a la Direcció General de la Fundació Pública, de la resposta al qual es dedueix això que acaba de dir.

Gols parla de finals de setembre com a data possible per a la resolució del tema. Sobre quina ha estat la línia general de preferències dels professors que han hagut d'avançar una opció, ja sigui per l'Orquestra o pel Conservatori, respon amb una frase no resolutiva.

Alguns han preferit la plaça del Conservatori, i d'altres la de l'Orquestra. Però tot això està aturat, en espera de què es resolgui a Madrid. L'Ajuntament de Barcelona, allò que fa és aplicar la llei com li manen, perquè no l'ha inventada pas ell.

No ha pogut calcular quines serien les conseqüències de l'aplicació estricta de

la llei. Però creu que tant el Conservatori com l'Orquestra en sortirien perjudicats.

— No crec que s'apliqui la llei tal com s'ha promulgat. Penso que es matisarà d'una manera o altra— assenyalà.

Entrem en el tema de la justificació de la pluriocupació, pel fet que els ingressos per una sola feina siguin o no suficients.

— Això és una cosa a part. Per a mi, allò que importa és que, si un músic toca bé, en principi és el més adequat per a ensenyar. Certament que aquest principi no és d'aplicació rigorosa. Sempre hi ha el gran intèrpret que no té condicions per a la pedagogia. Però, com a plantejament bàsic, s'ha de suposar que sempre sabrà ensenyar més aquell que més en sap—. Després afegeix:

— Penso que aquesta llei no s'ha fet pensant en els músics, perquè, com a estament professional, són una minoria. No se n'ha contemplat la problemàtica específica.

Sobre la incidència en la creació de llocs de treball, diu:

— Personalment he estat buscant durant dos anys un professor de violí. I l'he trobat a Brussel·les... i és espanyol. En un altre terreny, és ben sabut que, un any enrera, es van convocar oposicions per a l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona i una bona part de les places van ser cobertes per músics estrangers. Potser sí que a casa nostra hi ha algú sense feina; però els bons instrumentistes s'haurien de cercar amb lupa. Si mires els intèrprets de la música que es fa arreu de Catalunya, veuràs noms que es repeteixen. Hi ha gent que és a l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona i a la del Liceu. L'aplicació estricta de la Llei produiria, amb tota seguretat, el desmantellament d'alguna de les dues.

Després, Gols precisa:

— És possible que, en un cert termini, surtin nous músics dels conservatoris. Parlo, per exemple, de la corda. Aleshores potser sí que es podria produir el pro-

blema. Però, perquè passi això, ha de transcórrer molt temps. Per altra part, pensa en la gent que ha anat sortint, la qual treballa a l'estranger. A casa nostra, pràcticament només hi ha una orquestra. A Buenos Aires n'hi ha cinc. Si no es creen altres formacions, tard o d'hora hi haurà generacions de gent sense feina. En aquest sentit, sí que el futur és preocupant. Sí, hi ha increment de les matrícules als conservatoris, però no de perspectives... Suposo que hi haurà prou sensibilitat i no sols només pel fet de poder oferir llocs de treball, sinó perquè la música roman negligida, a casa nostra. Si comptéssim a Catalunya les poblacions que mai no han sentit tocar una orquestra. Ciutats com Terrassa o Sabadell... que no tenen cap orquestra. És evident que, ara, no hi ha músics per a cobrir-ho tot, però es podria començar per orquestres de músics joves—, remarca Gols, en una línia argumental prou inequívoca.

R.R.M.C.

Madrid: entre la desinformació, el compliment i el desmantellament d'orquestres.

La más importante
editorial de publicaciones española
de obras musicales de estudio
y de concierto

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 · Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBÉRICA

Des de les primeres disposicions del Govern en la matèria d'incompatibilitats, se sabia que, tard o d'hora, a tots ens tocaria passar comptes sobre els ingressos que l'Estat ens proporciona. Els músics no podíem ser una excepció; i, el pitjor, és el nombre d'afectats que hi ha: quasi bé tota una epidèmia. Evidentment, és estrany el cas de l'instrumentista que pot (per una simple qüestió d'horari) tocar en dues orquestres estatals al mateix temps; però, en canvi, són molt nombrosos els instrumentistes que, al mateix temps, són docents; passa el mateix que amb un altre col·lectiu, que ha reaccionat molt durament contra la llei d'incompatibilitats: els metges.

Fins ara, les mesures que s'havien pres par part de l'Administració eren simplement econòmiques. A totes aquelles persones que es trobaven en el cas d'in-

compatibilitat se les obligava a qualificar les seves diferents obligacions per un ordre de preferència personal. I, així, mentre no canviava res en l'anomenat primer treball, en el segon, els honoraris eren reduïts al 75 % del sou base, sense complements, sense antiguitat ni sense pagues extres: sense res.

Més per una qüestió d'estar a l'espectativa que per un esperit de sacrifici, els doble-professors (d'Orquestra i de Conservatori) es van quedar amb els dos treballs, tret d'una excepció, Pedro Corrostola: «Jo vaig marxar abans que es posessin tan durs; però ja pensava fer-ho des de feia molt temps. M'interessaven més les classes en el Conservatori».

Però la reducció del pressupost que implica la mesura presa fa alguns anys, era tan sols un primer pas. La previsió lògica era que el govern es mouria per a



López Cobos amb l'Orquestra Nacional d'Espanya.

obtenir llocs de treball a qualsevol preu, sense considerar el daltabaix que es pot produir en escapar o bé les Orquestres o bé els Conservatoris.

El rumor és insistent: per l'octubre, la cosa anirà de veritat, i no és un rumor infundat. Els darrers impresos que han hagut de signar els «incompatibles» ja no demanaven que es qualifiquessin els treballs, sinó, directament, que s'elegís entre l'un o l'altre. No pas sense un to de sarcasme, ens comentaven els músics que, a qui no elegeix, se li concedeix «l'excedència voluntària».

Amb totes aquestes notícies sense fonament, el nostre més gran interès era recabar dades fiables en el Ministeri d'Educació i Ciència, ja que tots els músics que són docents depenen de la Sotsdirecció General d'Ensenyament Artístic. Les preguntes no eren moltes ni molt complicades:

— Quants professors afectats hi havia?

— En quina data caldria deixar definitivament una de les feines?

— Quines mesures tenen previstes per a solventar una possible fuga de professors de Conservatori?

Els nostres intents van resultar nuls. Al Gabinet de Premsa del Ministeri ens van indicar que, per a preguntes tan concretes, era millor dirigir-se a la secció de «Competències». Poc després, a la Sotsdirecció General d'Ensenyament Artístic ens comunicaven que la relació amb els periodistes havia d'anar canalitzada a través del Gabinet de Premsa del Ministeri... Així, durant tres dies; i, com que no tenim la perseverància de l'Agrimen-sor K, desistírem.

Alguna dada, però, podem apuntar. A l'Orquestra de Ràdio Televisió Espanyola es troben en incompatibilitat uns noms tan significatius com Hermes Kriales, Pedro León, Emilio Mateu i, pràcticament, tots els instrumentistes de vent. No tots estan decidits: la majoria opta per a l'Orquestra. El viola Emilio Mateu, en canvi, prefereix el Conservatori: «M'hi he de quedar. Ho notaré en el sou, que és molt més baix; però hem d'ajudar el Conservatori; és clar que el problema, a l'Orquestra, és molt greu. La corda de viola ja és fluixa; ara mateix, s'està cobrint amb alumnes meus, de pràctiques. Si jo me'n vaig, no sé què passarà; fins d'aquí a 2 o 3 anys no sorti-

ran violes bons a Espanya. Mentrestant, portaran estrangers, suposo, com està passant amb altres orquestres. L'Administració està prenent mesures per arreglar l'atur a Polònia; no pas el d'aquí.»

A l'Orquestra Nacional d'Espanya s'han mogut més. Han escrit al rei —el seu president d'honor— i han decidit reaccionar unànimament i quedar-se tots en el conjunt simfònic.

No corren bons aires en els Centres d'Ensenyament, on, per si els problemes fossin pocs, poden quedar-se el proper curs sense els professors més interessants, els qui estan en actiu. Encara que el Ministeri no ho digui, les mesures ja estan prenent un accent d'amargor, i es nota amb els professors de les orquestres, quan comenten que ja s'han convocat les oposicions per a cobrir les places que ells deixaran lliures, l'octubre, en els Conservatoris.

Joaquín Turina Gómez

Una visió des de fora i des del músic jove.

Lluís Fleta i Pasqual és un jove violonista, membre d'una coneguda nissaga de músics qui, després d'haver cursat estudis a Barcelona, ara ho fa a Munic. Hi estudia, aprofitant una beca, amb Àngel Jesús García, concertino que fou de la Filharmònica de la ciutat bavaresa, i que actualment ho és de l'Orquestra de l'Òpera de la mateixa Munic.

L'opinió de Lluís Fleta ens interessa en una doble vessant. Com a coneixedor d'una realitat molt diferent a la nostra i com a músic jove que ha de rebre, a l'avenir, les conseqüències dels trasbals que pugui oferir l'aplicació de la Llei d'Incompatibilitats als qui aviat hauran d'emprendre el camí de la professionalització inapel·lable.

Munic posseeix tres orquestres simfòniques de primera línia —les dues esmentades i la Bayerisch Rundfunk—, cinc auditoris importants, diverses orquestres de cambra, etc. Junt amb Berlín

i Hamburg, és una de les ciutats alemanyes més importants pel que fa a l'activitat musical i, per descomptat, la de més pes del sud del país.

Llibertat per al músic d'orquestra per actuar com a solista

El jove Fleta comença assenyalant que, a Alemanya, el músic de relleu integrat en una orquestra gaudeix d'un bon marge de llibertat per a actuar com a solista; aquest és, justament, el cas del seu professor, músic ben conegut a casa nostra. L'alternança entre tasca docent i tasca artística, en tot cas, no es produeix tant entre orquestra i conservatori sinó entre orquestra i classes particulars. Per

altra part, el professor de conservatori no ho és per oposició, sinó perquè és un músic destacat que hi és cridat pels seus mèrits ja coneguts. Això ja suposa, d'antuvi, que el docent de conservatori és un músic important i, per tant, un músic artista o intèrpret. I això també suposa, òbviament, un ampli marge per a desenvolupar la seva carrera artística.

Diu Lluís Fleta:

— Per a l'estudiant, això no és bo; car el professor el veu de forma irregular i, de vegades, moltes classes s'han de donar en un termini curt de temps. Però és l'única manera de poder tenir professors bons.

Per al músic d'orquestra (sobretot el que pertany a una formació important) no li resulta tan necessari haver de pensar en una activitat docent regular, del tipus de conservatori.

— Un instrumentista de la Filharmònica de Munic ve a cobrar de 350.000 a



L'ensenyament i la pràctica orquestral, dues facetes incompatibles?



400.000 pessetes. Això, encara que no sigui l'equivalent d'aquí, és una xifra respectable i fa que no els sigui tan necessari pensar en altres activitats. Ara bé; si que poden donar classes particulars. I allí és molt fàcil de trobar-ne, perquè tot-hom estudia música. Sobretot, els instruments bàsics com piano, violí, viola i també guitarra.

Entrem més directament en allò que pot suposar per als músics joves la posada en marxa de la Llei d'Incompatibilitats, i ho fem des de la perspectiva dels llocs vacants que es puguin deixar a les orquestres.

— Si les vacants que s'hi puguin arribar a deixar fossin per als músics d'aquí, podrien tenir una utilitat. Ara bé, el més fàcil és que siguin ocupades per gent de fora i que, per tant, no s'hi creïn llocs de treball. Perquè, per altra part, els músics joves d'aquí, com que no hi ha orquestres per a ells, no poden agafar experiència. Aquí falten orquestres; el mercat de treball és molt petit. I, per tant, aquesta possibilitat dels llocs lliures queda molt relativitzada.

Hom dona prioritat al músic del país

El nostre interlocutor assenyala que, a Alemanya, el títol de diplomata només s'exigeix per a dedicar-se a la docència en institucions de grau mitjà, però no per a formar part de les orquestres.

— El món de Barcelona és molt petit. La qüestió del mercat de treball, a Munic almenys, no acusa que hi hagi atur. A les orquestres de Munic hi ha molts músics de fora d'Alemanya. Tanmateix, a l'hora d'escollir, hom dona prioritat al músic del país. Allí hi ha també, com aquí, músics dels països de l'Est. I suposo que els qui vénen a les nostres orquestres és perquè allí no han estat admesos. Fa poc es van haver de

cobrir dues places de violinista per a la Filharmònica de Munic. S'hi van presentar 150 candidats, i només en van acceptar un. L'altra plaça va quedar deserta. A Alemanya hi ha una publicació que només tracta del mercat de treball, de places vacants, d'ofertes de llocs a orquestres o conjunts. Nosaltres som un país amb una gran intuïció musical. Hi ha condicions per a la música. No et diria el mateix de Suïssa, per exemple. Barcelona és una plaça musical, però petita. Falten estudiants de violí, falten orquestres..., —insisteix Lluís Fleta, carregat de raó.

I amb una tàcita conclusió final. Per als músics joves, si no canvien altres coses, una llei com la que ens ocupa, en principi, no els afecta. Almenys, a curt termini.

R.R.M.C.

La passió de Penderecki per la *Passió*



Partitura de Els diables de Loudun de Penderecki.

Amb motiu de les festivitats de Setmana Santa, i sota el lema «Bach i el segle XX», Krzysztof Penderecki ha estat un convidat d'excepció a Stuttgart. Una taula rodona —en la qual també participaren Helmuth Rilling i Wolfram Schwinger—, dues conferències sobre la música sacra de Penderecki i dos concerts en els quals el compositor dirigí la seva *Passio et mors Domini nostri Iesu secundum Lucam* han estat les activitats que ha dut a terme l'«Acadèmia Internacional "J. S. Bach"», en col·laboració amb la «Süddeutsche Rundfunk».

El Pòdium sobre l'obra de Penderecki centrà l'interès de gran part del món musical. Els oferim —en forma resumida— fragments del diàleg obert entre els tres protagonistes i el públic.

Començà Helmuth Rilling, qui explicà que, en una conversa a Filadèlfia, on coincidiren tots dos, Penderecki li confessà la seva admiració per Johann Sebastian Bach. Ací va néixer la idea d'invitar el compositor Polonès a Stuttgart. Al mateix temps, s'hi estimulà una col·laboració internacional, amb l'objectiu de

culminar aquests dies amb la *Lukas-Passion* a la «Lieder-Halle», de Stuttgart.

La soprano Christine Shittlesey, els cors «Macalester concert Choir» i «Dale Warland Singers», dels E.U.A., el baríton anglès Steven Roberts, el baix romanès Marius Rintzler, el cor d'infants de Cracòvia i l'orquestra de la Ràdio de Stuttgart es trobaren per aconseguir aquest projecte.

Wolfram Schwinger, antic crític musical de la «Stuttgarter Zeitung» i, més recentment, director d'òpera

del Teatre de l'Estat, de Württemberg, indicà la relació del compositor amb aquesta ciutat, l'únic escenari del món que ha presentat les seves dues òperes: *Els dimonis de Loudun* i *El paradís perdut*.

Schwinger.— ¿Com pot decidir-se un compositor, actualment, a escriure una obra així?

Penderecki.— Quan vaig escriure la Passió, la mà no em va tremolar. A mitjan els anys seixanta, a Darmstadt es creava la «Música Nova oficial». Ningú no gosava, en aquelles dates, a compondre una obra de més d'un quart de hora de duració. Jo havia escrit, l'any 1962, un *Stabat Mater* per a tres cors a capella. Pot dir-se que això va ser la gènesi de la Passió segons sant Lluç. El Dr. Otto Tomek, intendent de la «Westdeutsche Rundfunk», no s'acabava de creure que jo estigués escrivint una obra d'aquestes dimensions. Malgrat tot, va acceptar-la. Un cop acabat el *Stabat Mater*, van passar dos anys fins que vaig trobar un esquelet adequat. Partint del motiu B-A-C-H (si bem., la, do, si diesi, en el nostre solfeig) vaig escriure una sèrie bàsica.

Schw.— Malgrat la teva admiració per Bach, la Passió segons sant Lluç té més diferències que semblances amb les Passions clàssiques. Bach és protestant; està influït pel coral luterà, és barroc i el text és alemany. La teva obra consta de dues parts ben diferenciades; tu ets catòlic i el text és en llatí.

Pend.— L'idioma oficial de l'Església, l'any 1962, encara era llatí. Per altra banda, jo no crec que una llengua pugui ésser substituïda per una altra. Jo no volia escriure una Passió polonesa; la meua intenció era crear una Passió universal.

Schw.— S'ha parlat de la influència del cant gregorià...

Pend.— Si aquesta influència hi és, no ha estat intencionadament. Potser que hi hagin influït les vivències de la meua infància. L'única música que jo tenia oportunitat de sentir era la d'orgue i gregorià a l'església. Vaig escoltar la primera orquestra bastant més tard. De fet, però, la semblança amb el cant gregorià es deriva de la sèrie; en ser els intervals, exclusivament, de segona i tercera, no es pot evitar el parentesc.

Schw.— Per què, de sant Lluç?

Pend.— Bé —comenta somrient—, no em vaig atrevir a compondre una Passió segons sant Mateu!

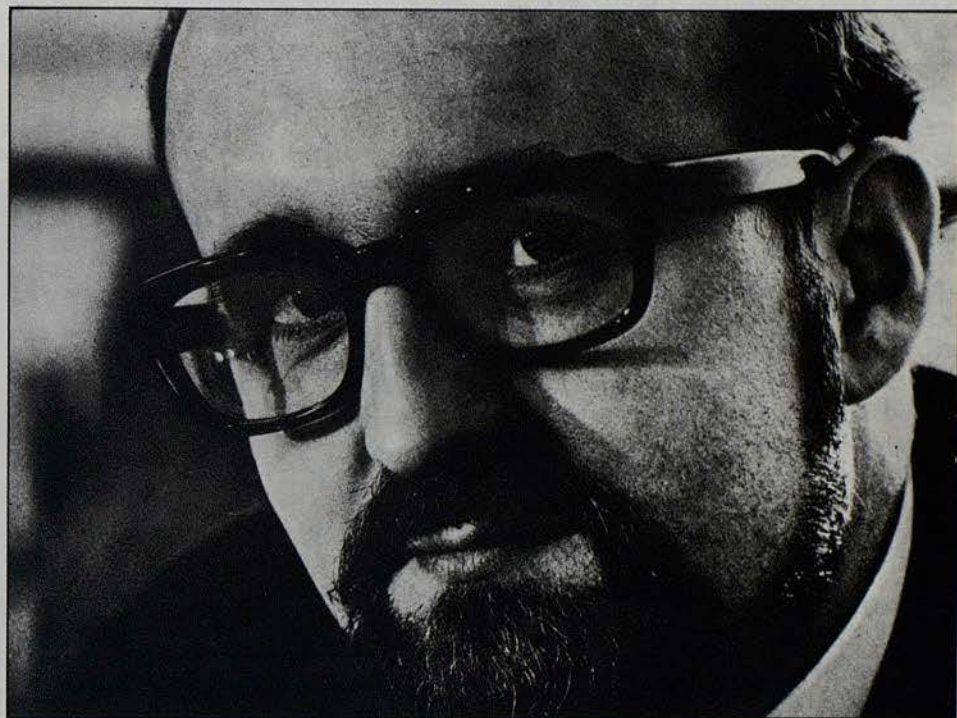
Schw.— Quins textos utilitzes?

Pend.— En primer lloc, l'evangelí segons sant Lluç, ampliat amb dos fragments del de sant Joan. Això ho vaig fer perquè només en aquest evangelista trobem el camí amb la Creu. L'altre fragment es refereix a Maria: al de sant Lluç, tampoc no hi apareix. A Polònia, com ja saps, el culte a la Verge té dimensions realment importants. Aquests dos fragments de sant Joan, a més a més, quadraven molt bé amb la meua intenció de fer una Passió fonamentalment dramàtica, malgrat alguns textos de caràcter meditatiu que hi vaig incloure: com els salms, per exemple.

fet que el meu llenguatge musical s'adapti millor a una acció dramàtica que a una acció lleugera o festiva; un Oratori de Nadal, per exemple, no m'ha trobat encara el camí del pentagrama.

Rill.— Acció dramàtica comporta sofriment. ¿És, la vostra obra, una Passió de la nostra època i del vostre país?

Pend.— No. No ho crec! La darrera cosa que he compost, en aquesta direcció, és el Rèquiem polonès. No desitjo moure més aquest tema. No puc estar insistint sempre sobre els sofriments del meu poble!



Schw.— Aquesta component dramàtica et diferencia també de Bach; ell no deixa cantar les àries, directament, a Jesucrist. Tu, en canvi, sí!

Pend.— Sí, i també sant Pere hi intervé directament!

Schw.— El «Consumatum est», però, el canta el cor d'infants, en comptes de Jesús.

Pend.— Sí; les veus infantils tenen quelcom d'abstracte. Va ser la millor solució que vaig trobar per descriure-hi la mort de Crist.

Rilling.— Penderecki aprecia, sobretot, la Passió segons sant Joan. És comprensible, a causa del dramatism de la acció. Què us va moure, a escriure una Passió?

Pend.— Feia anys que m'ho havia proposat, però sempre ho anava retardant. Això pot estar condicionat al

(A partir d'aquest moment comença a intervenir-hi més activament el públic.)

Pregunta.— ¿Què té a veure el motiu B-A-C-H amb la passió i la mort de Jesús?

Pend.— No hi ha cap relació; això és només el meu testimoni d'homenatge a J. S. Bach. El fet d'utilitzar aquest motiu, amb tot, comporta una sèrie de conseqüències. És tan interessant que obre unes possibilitats sorprenents: per exemple, fent-lo servir simultàniament tres cops —amb les corresponents transposicions— dona un acord de dotze notes, etc. etc. Encara que utilitzo la sèrie dodecatònica en combinació amb aquest motiu, ho faig de manera molt poc ortodoxa. Jo no podia expressar-me amb el llenguatge de Darmstadt.

(Arribats en aquest punt, és interessant de ressenyar la intervenció d'un mestre d'escola que explica que aquesta obra ha esdevingut matèria d'estudi en el batxillerat; els alumnes d'ensenyament mitjà saben qui és Penderecki; i a les escoles s'escolta la *Passió segons sant Lluc* i es treballa amb ella.)

Preg.— Va pensar Penderecki en la litúrgia, quan va escriure *Passió*?

Pend.— No; l'encàrrec em va ser fet per a estrenar-la en forma concertant a la catedral de Münster, i amb aquest objectiu va ser creada. L'acústica d'aquesta església és molt especial; si no recordo malament, té dotze segons de ressonància. En escriure-la vaig tenir en compte aquest factor. Naturalment, si el concert es fa en un «Auditori», hi influeix l'acústica, més transparent, i es perden algunes de les característiques de l'obra.

(Vénen ara consideracions sobre la duració (vuitanta minuts); sobre la impossibilitat, per al públic, de suportar una obra actual d'una extensió com les *Passions* de Bach; s'argumenta que els serveis religiosos també són més curts, actualment, que en segles passats; i que el tempo de l'home modern és molt més ràpid que el d'altres èpoques. Penderecki ho matisa i hi posa un exemple: els serveis de setmana santa de l'església ortodoxa duren gairebé tota la nit. Afegeix que, ell, no va a missa si la celebració és en polonès; només assisteix als oficis en llatí: considera que aquesta llengua és més universal.)

Schwinger recull el tema, i parla del seu oratori, *Dies Irae*, per a les víctimes d'Auschwitz, que no és en polonès sinó en llatí.

Pend.— Jo no volia un text directe. Tampoc no és massa important, si no s'entén el contingut. Si anem a l'òpera, tampoc no entenem el text. Ni tan sols els alemanys, per exemple, comprenen Wagner, i es limiten a escoltar. La Música és, per a mi, quelcom més important que el fet de posar en solfa un text.

Preg.— ¿Què sent Penderecki quan escolta una *Passió* de Bach?

Pend.— Jo l'escolto d'una manera abstracta. Escolto aquella creació espontàniament. No l'escolto analíticament; no hi busco la tècnica musical.

Preg.— ¿Quin aspecte de Bach és, per a vostè, actual?

Pend.— Als anys seixanta, vaig estudiar bastant profundament Bach i els compositors antics, sobretot els holandesos; actualment no trobo a la meua música cap relació amb Bach. Ara bé; pot ser que, malgrat tot, la relació hi sigui. El compositor sap les coses —o creu saber-les— fins a un cert punt i, a partir d'ací, no sap res més... i potser és bo que sigui així!

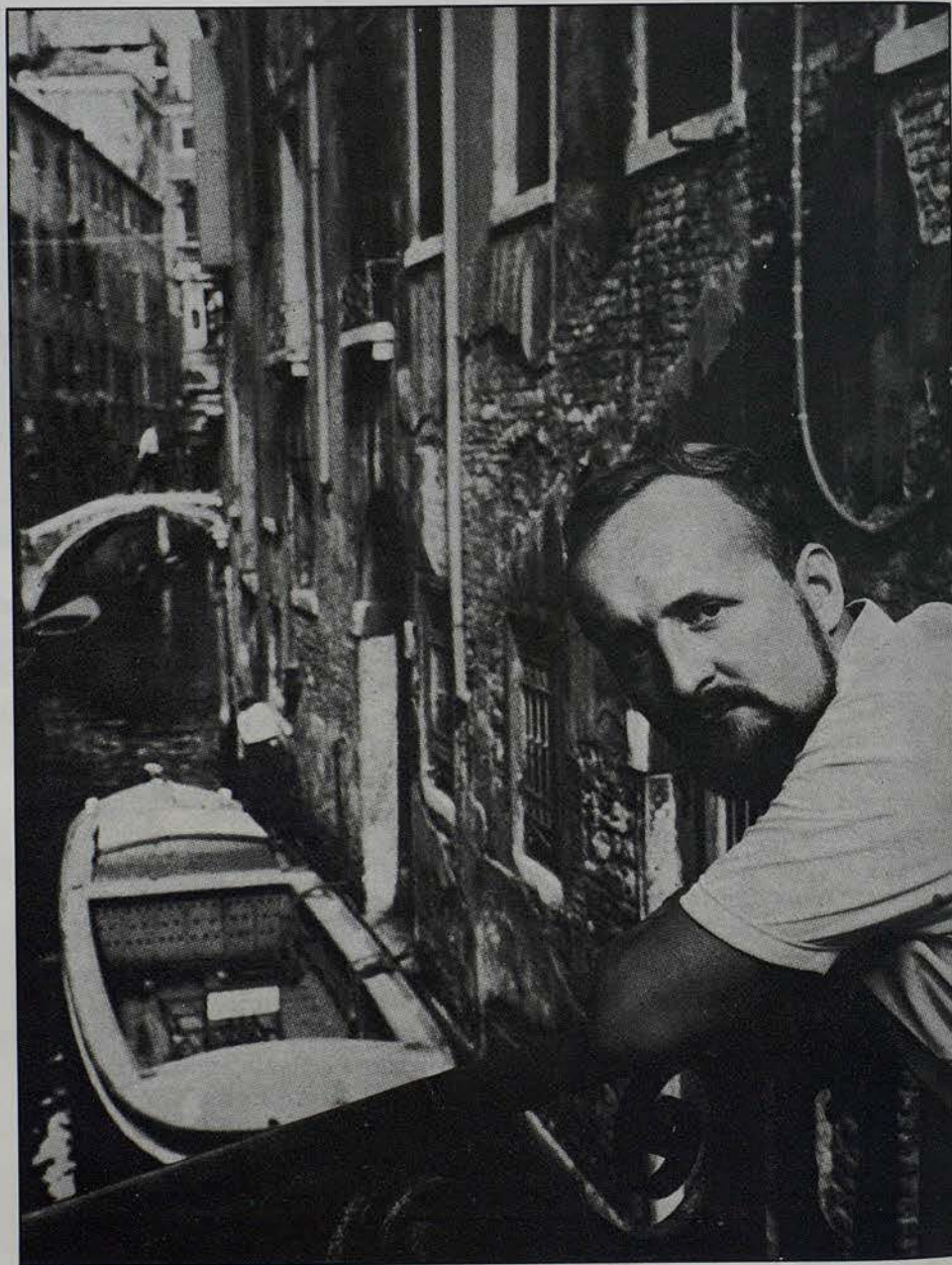
Preg.— Si escolto Bach, el meu estat anímic és d'equilibri; si escolto Penderecki, surto del concert impressionat, però la sensació que sento no és de pau i tranquil·litat, precisament. ¿Pensa, Penderecki, en el públic, quan escriu?

Pend.— Jo escric, en primer lloc, per a mi. Si a vós la meua música no us deixa fred, vol dir que toca la vostra fibra sensible i això és bo. Quant al diferent estat d'ànim que vós teniu

després d'escoltar Bach o Penderecki, ho comprenc molt bé. Si escoltem Bach ens sentim en una mena de «Paradís». La música actual és diferent. Si jo escolto música nova —ací, Penderecki somriu al seu jove interlocutor—... potser m'agafa mal de queixal!!

En algun moment de la conversa ha assenyalat que l'avantguarda el considerava un «traïdor» —a causa (entre altres motius) dels acords de Re amb què clou el *Stabat Mater* o del Mi final de la *Passió*— i que això no li treia la son ni l'incomodava gens ni mica.

Després del col·loqui ens presenten el matrimoni Penderecki. Hi tenim un breu canvi d'impressions, i el compositor s'interessa per la salut de



Penderecki a Venècia.

2. April 1985 - 20 Uhr
Internationale Bachakademie
Eintritt frei

Referat
(Kurt von Fischer, Zürich)

"Bach und das 20. Jahrhundert - Ergebnisse der Kasseler Musiktage"

anschließend Podiumsgespräch
mit Penderecki, Schwinger und Rilling
Moderation: Kurt von Fischer

per *Revista Musical Catalana*
Der Komponist Krzysztof Penderecki

3. April 1985 - 16 Uhr
Internationale Bachakademie
Eintritt frei

Referat und Diskussion
(Wolfram Schwinger)

Das Geistliche Vokalwerk Pendereckis (1. Teil)
"Von den Anfängen bis zur Lukas-Passion"

4. April 1985 - 16 Uhr
Internationale Bachakademie
Eintritt frei

Referat und Diskussion
(Wolfram Schwinger)

Das Geistliche Vokalwerk Pendereckis (2. Teil)
"Von der Lukas-Passion bis zum Polnischen Requiem"

Dedicatòria del compositor a la Revista Musical Catalana.

Salvador Dalí, a qui va conèixer durant la seva estada a Catalunya. En cloure aquesta jornada, li fem una última pregunta.

— Vós vau compondre la *Passió segons sant Lluc* a començaments dels anys seixanta; han passat gairebé vint-i-cinc anys i ara us trobeu en la situació de dirigir l'obra personalment. ¿Què sent, Penderecki, en aquests moments? ¿Estan d'acord la vivència experimentada durant la composició de l'obra i els resultats sonors que ara es manifesten, o bé hi ha discrepàncies?

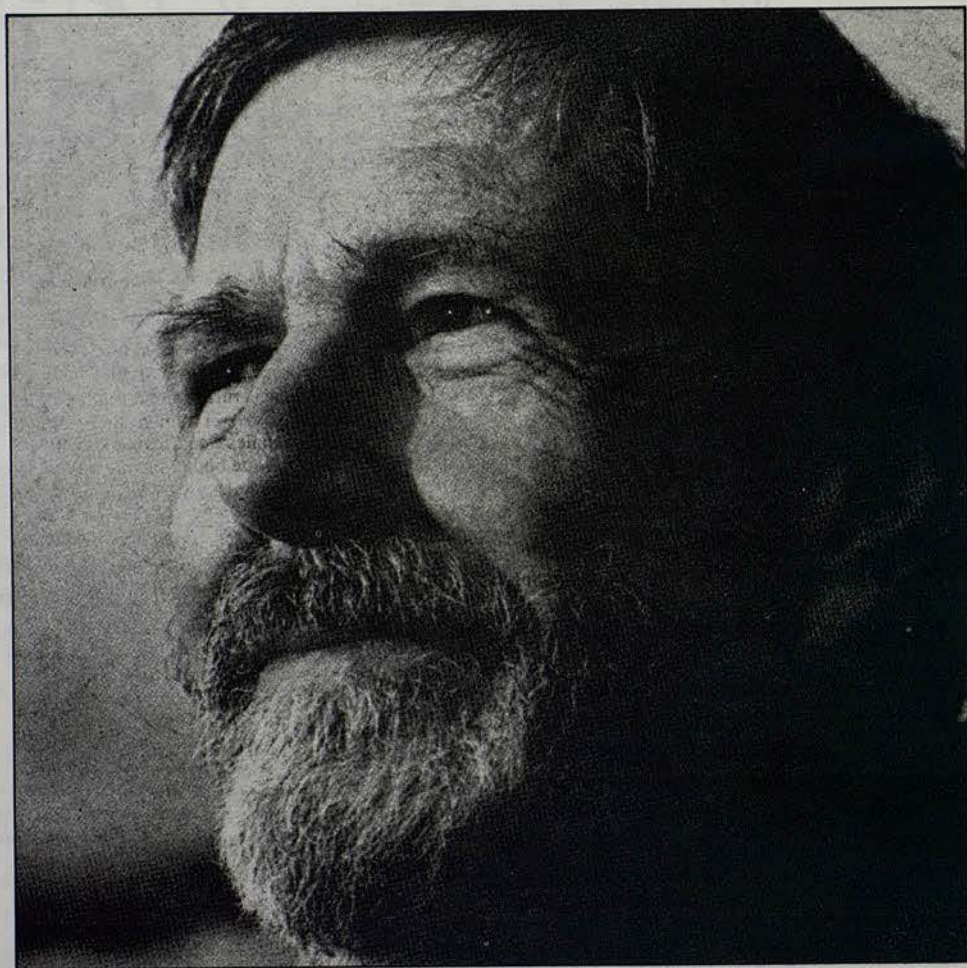
Pend.— *Considero important que el compositor tingui oportunitat de dirigir la seva producció. La partitura no pot contenir tots els detalls, no pot reflectir totalment la voluntat del compositor. Aquest marge que resta és el que jo puc indicar als intèrprets en els assaigs.*

Ens acomiadem de Penderecki. L'endemà, vaig al concert. Confrontant la partitura amb la realització, veig que Penderecki, realment, «interpreta» la seva pròpia música. Els ortodoxos de la «fidelitat al text»

l'haurien condemnat per «heretge». És una prova evident de la metamorfosi del l'home amb el decurs del temps. Cap «intèrpret» s'hauria pres les llibertats que el mateix Penderecki es va atribuir. ¿Què hi haurien dit altres compositors —com Stravinsky, per exemple— que consideraven la partitura com a únic document vàlid? En tot cas, la polèmica entre els arquetipus «músic-intèrpret» i «músic-realitzador» encara és lluny de concloure's.

Albert Julià

Diàleg informal amb John Cage



Joan-Josep Tharrats és una de les figures més rellevants de la nostra cultura. El seu protagonisme tan acusat en el món de la plàstica no pot fer oblidar altres aspectes de la seva personalitat que palesen una sensibilitat inquieta que no es conforma a recloure's en cap situació estable i conformista. Fundador de la revista «Dau al Set», la seva trajectòria reflecteix una amplitud d'horitzons singular, de la qual forma part la seva immersió en el món de la música. Una immersió plenament assumida, que l'ha portat recentment a fer l'escenografia de l'òpera *Spleen* o que el porta de forma molt sovintejada als principals esdeveniments que es produeixen en els nostres auditoris.

La transcripció d'una conversa seva amb John Cage, ofereix, des de la perspectiva singular dels dos personatges, un atractiu que ultrapassa decididament la simple dimensió musical. Música i plàstica s'uneixen a través de dos avantguardistes conscients i conseqüents i els resultats han de tenir, almenys, el primordial do de l'interès.

Totes les grans figures de la cultura universal vénen un dia o altre a Cadaqués. Trobar-les és tan sols qüestió de paciència. John Cage no és la primera vegada que hi fa estatge. Hi sol tornar sovint, des de fa més de vint-i-cinc anys, seguint el rastre il·luminat que hi va deixar Marcel Duchamp. Cada viatge es converteix en una mena de romeria.

L'obra de John Cage fou un dels grans incentius del Festival Internacional de Música de 1982. Ens hi oferí, en primera audició a Espanya, una sèrie dels seus *Estudis Australs*, en homenatge a Duchamp. Fou una llarga hora d'espurnes musicals que perforaven l'espai amb un sistema reiteratiu que us podia seduir o deixar impassibles, segons el vostre grau de curiositat i de fascinació. En el programa se'ns feia adonar que es tractava d'una composició intimista i cosmogònica alhora, recreada per una persona concreta i irremplaçable: la pianista Greta Sultan, tant cagiana com el mateix Cage. Sobre un atlas Austral, el músic havia superposat un paper pautat transparent, i havia analitzat les constel·lacions, obeint-ne les direccions més diverses. D'aquesta manera apareixien damunt el pentagrama les notes de la composició.

—L'església de Cadaqués és un lloc ideal per la música —em va dir Cage—; l'espai donat a l'acústica és espantós. La música és sempre un problema de sonoritat, d'amplificació. La majestuositat de l'altar i el joc visual que ens ofereix són d'una il·lusió perfectes. La música està lligada a l'arquitectura. L'orgue pot ésser un instrument gòtic o barroc. Els violins, els violoncels i els pianos són per a la música clàssica dels segles XVIII i XIX; els instruments japonesos, per a la música japonesa.

El treball de John Cage no té cap trajectòria decidida. Fou precisament en el nostre país, a Mallorca, on els anys 1930 i 1931 escrivia poesia i dibuixava, quan se li va ocórrer, per primera vegada, compondre música. Més tard va deixar la universitat perquè hi trobava massa decepcions. Va preferir aprendre, directament, tot allò que li agradava: passejar pel bosc, acompanyat d'un bon especialista, per tal d'aprofundir en el món ocult de la micologia, o seguir Marcel Duchamp, en els seus viatges, sopars i partides d'escacs. Estudiar amb Duchamp significava immersir-se en la natura que l'il·lusionava.

—L'any 1947 ja vàreu escriure una partitura dedicada a Duchamp; i el 1970, la que duu per títol *36 acrostics re and not re Marcel Duchamp*. Recordo haver-vos vist jugar amb ell, als escacs, en aquesta mateixa taula de cafè.

—Perquè no vols guanyar mai? —em deia Marcel. Jo estava molt més interessat per la seva amistat que pel joc d'escacs. Quan va morir Duchamp, les meves partides milloraven sensiblement.

—Què representa per a vos Cadaqués?

—Sempre he pensat en Cadaqués com el poble de Duchamp i, paradoxalment, quan arribo aquí penso més en Miró que en Dalí. Us puc dir que Dalí no em commou. M'estranya que les botigues vagin plenes de targetes postals de Dalí i no se'n trobi cap de Duchamp.

—Crec que en el temps del «Club 49», de Barcelona, Joan Miró us va pintar un cartell per un espectacle que vàreu idear.

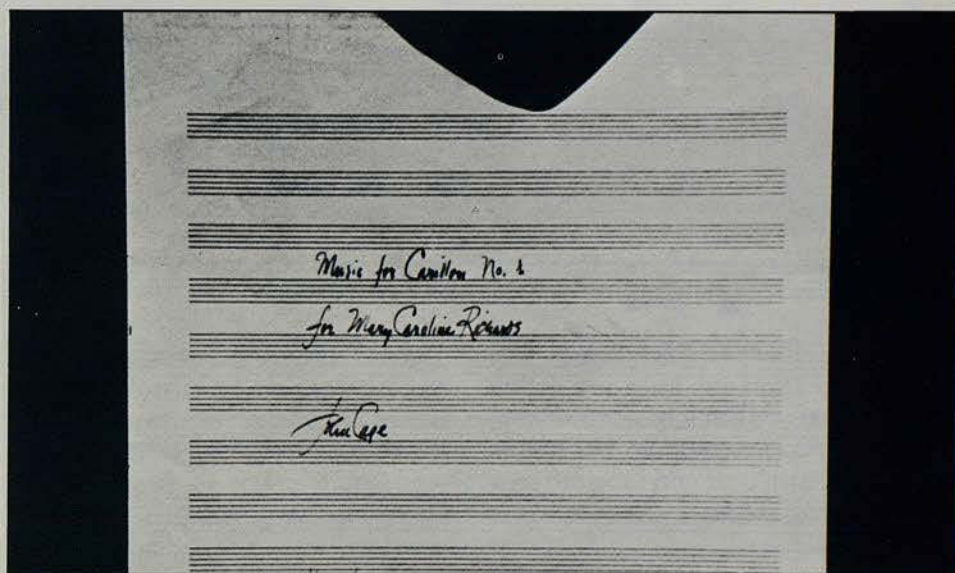
gran admiració per Gaudí. Suposo que li coneixeu les obres. Què en penseu?

—He visitat la Sagrada Família i la Colònia Güell. Aquí, a Cadaqués, a la casa de Richard Hamilton, m'agrada seure en les cadires que va projectar Gaudí. Tot és com un aliatge d'arquitectura i naturalesa.

—Personalment, no puc separar Frank Lloyd Wright del record de Gaudí. Especialment el Wright de la Taliesin West, en ple desert i no molt lluny de Phoenix...

—Efectivament, em citeu un paisatge impressionant per l'ambientació; i tot el que pren vida es mou al seu entorn... Em faig portar moltes espècies de cactus i oliveres d'aquell privilegiat lloc de l'Arizona. A mi, m'agrada molt el jardí, i ara em sento més jardiner que mai. Quan em trobo al camp tinc cura de més de dues-centes plantes diferents. És el primer que faig quan començo el dia.

—L'entreteniment de tota aquesta flora us deu portar molts problemes?



Partitura de Music for Carrillon de John Cage.

—Fou per un festival de la «Merce Cunningham and Dance Company» que tingué lloc al Teatre Prado de Sitges, l'any 1966. Em va agradar molt aquella població marinera. Em queda a la memòria el record dels grans para-sols de la platja, amb els seus colors excitants.

—En el nostre país sentim una

—Quan surto de viatge, cal trobar algunes persones que vagin tenir cura de les meves plantes. Tinc una gran llista de gent que els agrada fer aquesta mena de serveis. Si es tractés de tenir cura d'animals, seria més difícil, no s'hi conformarien. Poseu plantes a la vostra vida.

—Aquest any (1982) hem celebrat

els vostres setanta anys. Com ho feu per mantenir aquesta agilitat que es podria qualificar insolent?

—Deu ésser cosa de l'alimentació. Segueixo un règim macrobiòtic. No és que vagi contra l'alimentació animal, però sí contra els greixos. Vivim a força d'anar matant. Quan respiro, mato microbis. Ens caldria tenir un microscopi per horroritzar-nos en veure la gran matança que ara estem fent, mentre respirem.

John Cage sosté que, ens trobem on ens trobem, tot el que es pot escoltar és soroll. Quan l'ignorem, ens enerva; quan l'escoltem amb atenció, descobrim que és captivador. Els brunzits dels paràsits en els aparells de ràdio. O la pluja en les seves infinites possibilitats auditives.

quan hi vaig arribar la primera vegada, foren els sorolls. De tot allò que hi veia en tenia més o menys referències; però els sorolls eren completament nous, inimaginables. Més que una càmera fotogràfica, m'havia d'haver emportat un aparell magnetofònic de molta sensibilitat. Una sensació semblant la vaig tenir quan vaig descobrir *Fontana Mix*. Dic a John Cage que, per primera vegada, em vaig adonar que escoltava una música intel·ligent, construïda, que no tenia res a veure amb les altres.

—Això ja és del passat —em respon—. L'art no és sols per a gaudir-ne. Està destinat a ésser consumit. La millor crítica que es pot fer d'un poema és fer un altre poema. El

el vostre entusiasme per Webern i que, si ara us posessin la música del dodecafonista i us la fessin escoltar, fugiríeu sense contemplacions. En l'escaiença del centenari de la mort de Ricard Wagner, què us pot dir aquest nom, encara? Coneixeu les versions de les òperes que Pierre Boulez ha dirigit a Bayreuth, amb el muntatge de Patrice Chéreau?

—Boulez és un esperit diferent. M'agrada la seva arrancada, l'ordenació de la seva música electrònica. Però Wagner no m'ha convençut mai. Ni vaig a Bayreuth, ni he vist cap de les seves òperes. Schönberg em deia que Wagner no va saber escriure mai una melodia. Wagner era sempre la cadència estirada, la mesura sistemàticament allargassada.

—Rebutgeu l'òpera com a mitjà d'expressió musical?

—He estat solament dues o tres vegades en un teatre d'òpera. Recordo un *Don Giovanni*, de Mozart, que em va semblar meravellós. Tinc un bon record de Debussy, en el *Pelléas i Mélisande*, i d'una *Aïda* que vaig veure quan era criatura. Queda encara, potser, una *Carmen*. No, no he sentit la curiositat de veure una representació de Wagner.

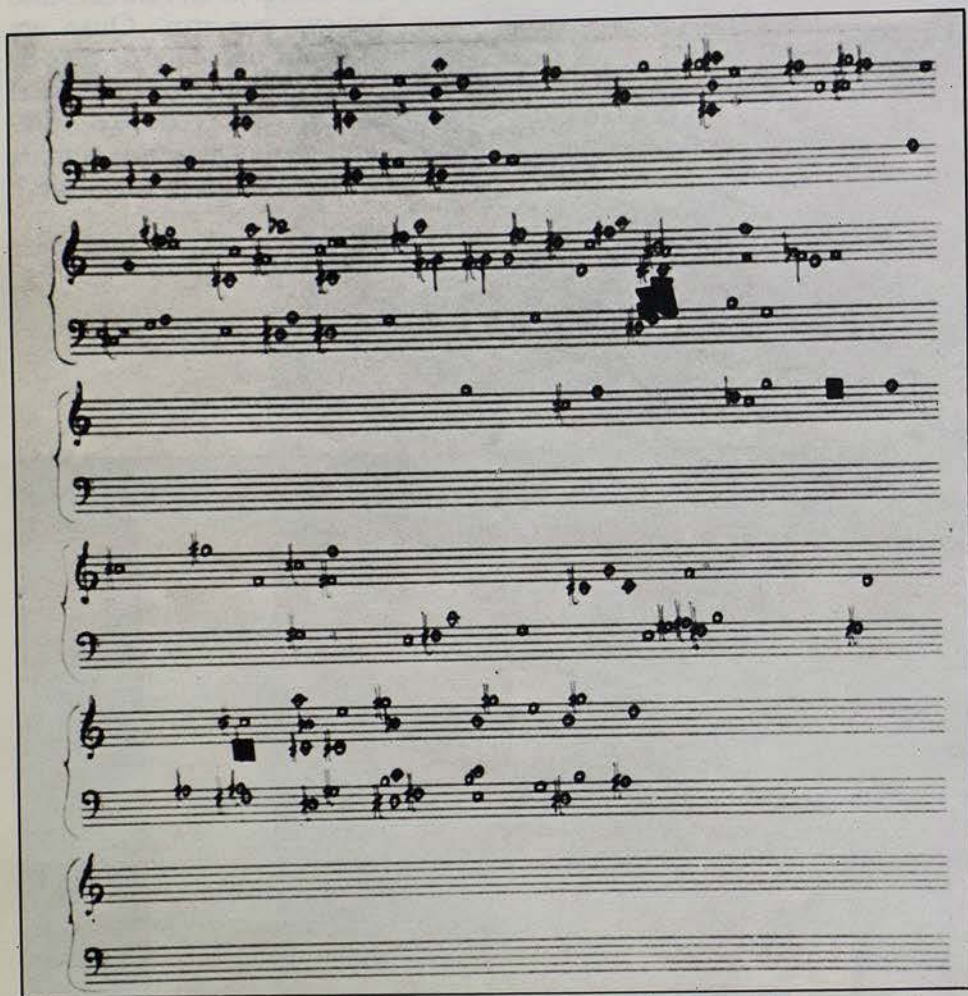
—En la vostra exposició ens mostreu dibuixos i gravats; perquè no hi veiem pintures?

—Els dibuixos es troben a mig camí de les meves partitures. En canvi, no em sento destre per la pintura. Com més gran em faig, més m'agrada tenir altres activitats. En plauen els escacs, la cuina, les embarcacions, escriure, fer poesia. Aquest matí he pogut treballar per cinquena vegada a la *Finnegan Wake*.

La transcripció de *Les escriptures del despertar de Finnegan* és una antiga obsessió de John Cage. Diu que és la traducció fonètica del llibre de James Joyce i hi utilitza els milers de sons mencionats pel novel·lista en el seu llibre.

—A partir d'ara, això em permetrà de musicalitzar qualsevol text. Penso treballar, als Estats Units, amb David Tudor, servint-nos d'amplificadors i música electrònica, buscant nous efectes: sons naturals, fortuïts, inconscients, produïts per accidents o en un atzar sempre misteriós.

Joan-Josep Tharrats



Aquest sons han de controlar-se i capturar-se per a ésser utilitzats, no com a curiosos efectes sonors, sinó directament, com els instruments musicals d'avui dia. Amb quatre fonògrafs filmics es pot compondre un quartet per a motor d'explosió, tramuntana, batecs del cor humà i terratrèmols.

Recordo, en aquest punt, una experiència pròpia. La impressió més forta que vaig tenir de Nova York,

més important de la història de la música europea és la diferència existent entre Beethoven i Erik Satie, per exemple. Beethoven va cap al gran clímax, és progressiu i a la vegada estàtic, d'una monotonia sense misteri. Jo prefereixo de molt les subtils dissimulades de Satie. Ara veig que hom comença a tocar el músic francès: cal acostar-se a Satie.

—He llegit en algun lloc que, en els anys quaranta, havíeu proclamat

L'alta categoria de la *Missa* de Joaquim Homs



Joaquim Homs amb Jordi Casas.

Joaquim Homs s'ha vist obligat a esperar més de quaranta anys per tal de gaudir de l'estrena d'aquesta *Missa* polifònica que va compondre la primavera de 1943. L'autor la va escriure, quan finit el trasllat forçós a València va poder tornar a Barcelona, amb l'esperança d'assolir una fàcil divulgació per alguns dels grups corals que començaven a actuar amb una certa regularitat. Una esperança fallida perquè, fins al cap de quaranta-dos literals anys, això no ha esdevingut una realitat. Aquesta mena d'anècdotes, que comporten una exhumació tardana, solen ser sovint ocasió de desencís, sobretot quan es tracta d'autèntics oblits espontanis davant d'una partitura menor que el pas dels anys ha anat

arraconant. Qualsevol gran compositor pot fornir-ne exemples. Però aquest no és, sortosament, el cas d'Homs amb aquesta nova-vella *Missa*, perquè es tracta d'una producció de la màxima categoria artística. Es difícil de dir com l'escriuria el seu autor en els nostres dies, però no sembla arriscat pensar que n'haurà fet una revisió actual acurada, perquè la seva autoritat tècnica sembla mostrar el domini decisiu d'un magisteri consumat, propi d'una llarga carrera de músic. No es tracta, evidentment, d'una partitura de període serial; però, en canvi, hi ha mostres d'una experiència d'escriptura amb línies sonores sòlides, independents, amb personalitat pròpia. Aquestes intervencions lineals, i

unes harmonies originals i vigents, en fan una obra que resisteix tranquil·lament qualsevol anàlisi temporal. Al cap i a la fi, sempre hauria de ser així; tota música bona ha d'estar disposada a resistir sense minva el curs dels temps.

Per altra banda, el compositor pot considerar-se ben satisfet de la versió que n'ha obtingut la Coral Càrmina, perquè és, segurament, en el seu context, la millor formació amb què podia comptar. Tots els atributs que estan a l'abast del director, Jordi Casas, hi són indispensables: justesa d'afinació, atacs segurs i potents, ductilitat, sopranos implacables, precisió i, naturalment, musicalitat absoluta. Ha estat, per tant, una autèntica efemèride.

Una estimable versió de *La valquíria*

Aquesta nova producció de *La valquíria* s'anuncià, en principi, com una d'aquelles versions massivament estel·lars, pròpies del Patronat Pro Música. Els canvis que, al cap i a la fi, s'hi van produir i els reajustaments de l'elenc no ens van fer, però, cap efecte negatiu —tret de l'anècdota d'escoltar tal o tal altra figura en concret—, sinó que van tenir un resultat tan agradable com interessant. Anàvem segurament a sentir una versió convencionalment esclatant, i ens va restar l'encert magnífic d'un cert regust innovador. Recentment parlàvem del caire expressionista de *Siegfried*, i avui hem de recalcar el gran lirisme de *La valquíria*. Aquest lirisme, en el sentit del color de les veus, sobretot les femenines, és un fet que no sabem dir si fou un descobriment de certs directors —com ho era la famosa versió de Karajan— o ha continuat exercint com a conseqüència de la manca real de grans veus wagnerianes en aquell sentit convencional. En tot cas, n'ha esdevingut un procés de possibilització d'unes actuacions que adés haurien estat rebutjades d'antuvi i ara resulten perfectament plausibles. A *La*

valquíria hi ha la gran cavalcada que imposa la seva llei indiscutible, sigui quin sigui el grau de metall que s'hi posi; però tota la resta dels tres actes és una ininterrompuda expressió lírica de passions i sentiments humans. És una òpera que hem fet servir més d'una vegada per a convèncer a aficionats a la música (plens de prejudicis contra un Wagner de pur terrabastall) sobre la delicada humanitat i el refinament exquisit d'un compositor genial. En aquest aspecte, la versió de Karajan, és clar, ha resultat la més idònia.

I és en aquest mateix sentit que vam gaudir d'un elenc tendent a una visió no precisament èpica de l'assumpte. Jerusalem ens semblà ideal per al primer acte, al qual sacrifica moltes ressonàncies heroiques; en la Sieglinde, Sabine Hass es va apropiat del protagonisme femení, mentre que la Fricka, de Nadine Denize, va tornar a ser el personatge ple de serenitat i autoritat. Quant a Hunding, potser va ser el personatge més reeixit, durant els dos primers actes, per les seves incursions en l'esmentat camp expressionista de la millor llei. Però resten a comentar les altres fa-

cetes de *La valquíria*: la de Wotan i, sobretot, de Brunilda. Quant al primer, Hans Kiemer va resoldre el paper al nivell d'una interpretació de gran teatre internacional, de bon estereotip. Quant a la Brunilda, de Lia Frey-Rabine, és precisament la que va decantar tot el desenllaç de la producció cap al terreny d'aquella humanitat, amb totes les conseqüències: una figura femenina a la qual semblaven fer nosa la cuirassa i l'elm, i que exercia de valquíria per imposició del pare. En aquest sentit, es produeix necessàriament una nova lectura d'aquesta òpera vers la fórmula que ja hem al·ludit.

En tot això, hi jugà també un paper destacat no ja la bona versió orquestral de Heinz Fricke, amb excel·lent rendiment de l'Orquestra del Liceu (més aviat, encara, cridanera en alguns instants), sinó la producció escènica. Aquesta, força interessant, s'inscriu en canvi en la fórmula del pont elevat i retardat al fons de l'escenari, tot creant problemes d'acústica i, fins i tot, de moviment de les vuit valquíries.

Josep Casanovas

Spleen de Xavier Benguerel viatja a l'Òpera de Frankfurt.

El proper 27 de setembre tindrà lloc l'estrena, a Alemanya, de l'òpera *Spleen*, de Xavier Benguerel. Es tracta d'un esdeveniment d'una importància indiscutible, que cal situar en el seu context.

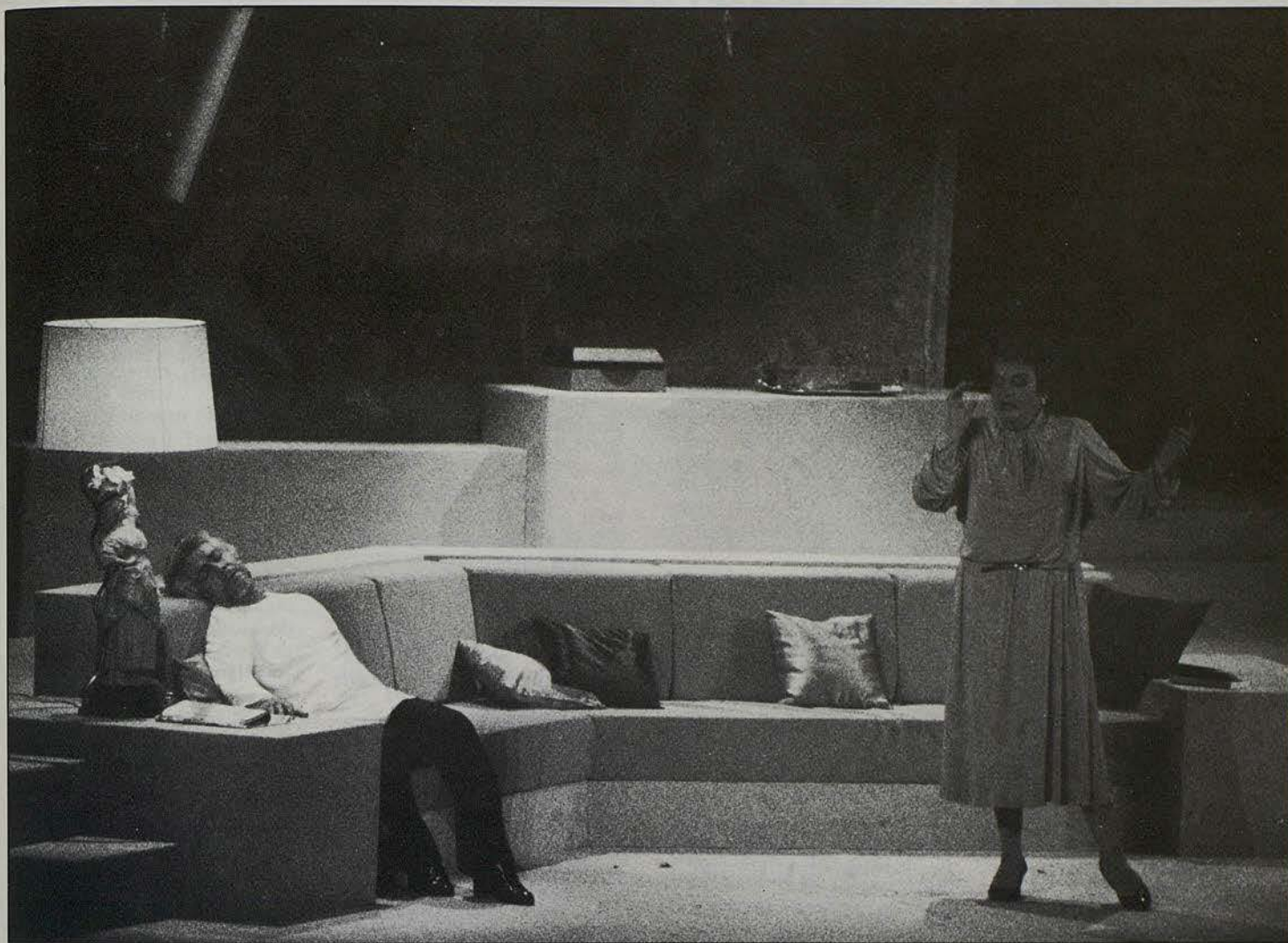
Com és ben sabut, *Spleen* va ser estrenada al Teatre Condal, el passat mes d'octubre, en el marc del Festival de Música de Barcelona, amb la producció d'Òpera de Cambra de

Catalunya. L'actuació decidida d'aquesta entitat féu possible aleshores que es produís l'esdeveniment, comptant amb el suport de l'Ajuntament.

I és també de la mà d'aquesta entitat que l'obra de Benguerel viatjarà a Frankfurt, on s'oferirà, en sessió única, i per invitació expressa, al Teatre d'Òpera d'aquella ciutat.

L'estrena de *Spleen*, a més, donarà

peu a una sèrie de manifestacions culturals, en les quals hom vol fer conèixer aspectes de la cultura catalana. Així, hom hi oferirà una exposició retrospectiva de l'obra del pintor Joan-Josep Tharrats —autor de l'escenografia de *Spleen*—, projecció dels audiovisuals *Catalunya, un país per a viure-hi* i *El modernisme*, així com una festa catalana, amb la participació de la Coblà



Enriqueta Tarrés i Josep Ruiz a *Spleen*.

Montgrins, i una mostra de gastronomia típica catalana i de vins, a cura d'INCAVI. Aquestes jornades, que capitaneja l'Òpera de Cambra de Catalunya, compten amb la col·laboració decisiva del conegut catalanòfil, Till Stegmann, i tenen el patrocini de: Teatre de l'Òpera de Frankfurt, Generalitat de Catalunya, Diputacions de Barcelona, Girona i Tarragona, Ajuntament de Barcelona i la firma Hoeschst Ibèrica.

Dirigirà Edmon Colomer

La producció que s'hi presentarà serà la mateixa que s'oferí a l'estrena, i amb el mateix equip. Tanmateix hi haurà un canvi important: serà el del director. A l'estrena barcelonina, fou Joan Guinjoan qui dirigí el conjunt instrumental Diabolus in Musica i, en definitiva, la representació. A Frankfurt, serà Edmon Colomer qui assumeixi aquesta responsabilitat. El

conjunt instrumental —l'Orquestra de Cambra de Barcelona—, viatjarà junt amb els solistes vocals i ballarins. No s'ha cregut convenient d'emprar l'orquestra de l'Òpera de Frankfurt ja que, per una sola representació, no compensava el treball de preparació.

Els intèrprets seran, per tant, els mateixos que van estrenar l'obra a Barcelona: la soprano Enriqueta Tarrés, la mezzo-soprano Rosa Maria Ysàs, el baríton Enric Serra i el tenor Josep Ruiz. La coreografia és obra de Guillermina Coll, i els ballarins són Mathilde Meekendonh i Tony Gómez. L'escenografia, un dels grans atractius de la producció, és obra, tal com s'ha dit, de Joan-Josep Tharrats; i la direcció escènica és de Josep Maria Espada, de qui és ajudant Montserrat Julió.

Spleen és una òpera amb llibret de Lluís Permanyer. L'acció se situa en el domicili d'un pintor informal de prestigi, que viu un moment de crisi creativa i també de relació afectiva.

La referència a la droga com a possible revulsiu descabdella una tensió dramàtica, que porta el protagonista de l'obra —paper que incorpora Josep Ruiz— a una situació límit. Obra de concepció formal moderna, constitueix una referència fonamental en l'opus de Xavier Benguerel, un músic nostre amb un considerable prestigi a Alemanya.

En aquests moments hi ha contactes per tal de representar *Spleen* a Munic i a Viena. Per la seva part, Òpera de Cambra de Catalunya, que acaba d'organitzar un cicle de conferències sobre Gluck, Mozart i Weber a cura de Roger Aliet (cicle acompanyat de recitals), té en projecte de realització els muntatges de *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa, amb patrocini de la Generalitat, i de *Il barbiere di Siviglia*, de Paisiello, amb patrocini de l'Ajuntament, que es representarien probablement al nou espai del Mercat de les Flors.

R. R. M. C.

AQUI

Èxit de l'Escolania de Montserrat al Festival d'Israel

L'Escolania de Montserrat ha tornat d'Israel on va interpretar sis concerts amb un remarcable èxit. Els tres primers van tenir lloc al Teatre Sheroover, de Jerusalem, i a l'Abadia de la Dormició, dins el marc del "Festival d'Israel 1985", que se celebra a Jerusalem. Al Festival d'enguany hi han participat 118 intèrprets, en un total de 115 actuacions i amb 83 programes diferents: òpera, teatre musical, concerts simfònics i de cambra, recitals, concerts corals, jazz, ballet i teatre han estat els diversos aspectes de la programació que, durant tres setmanes, ha tingut lloc a 12 escenaris diferents, de gran bellesa i atractiu, de la ciutat de Jerusalem.

L'Escolania de Montserrat, dirigida per Ireneu Segarra, rebé una acollida entusiasta i espectacular en cadascuna de les seves actuacions, la primera de les quals fou retransmesa en directe per Ràdio Israel. La Televisió israeliana emeté igualment una

part d'aquest concert. L'escolania va intervenir, especialment, en un film dedicat al Festival d'Israel.

«La tradició musical de l'Escolania de Montserrat» —va escriure Eli Karev, crític del Jerusalem Post— «s'ha manifestat públicament a través de cadascun dels nois cantors, sota la reposada direcció del pare Ireneu Segarra. Els cantants actuen amb un to remarcable, ric i vibrant, amb un impecable equilibri de les obres i una precisió rítmica absolutament admirable i sense la mínima rigidesa».

Els altres tres concerts van tenir al Mann Auditorium, la gran sala de Tel-Aviv, seu de l'Orquestra Filharmònica d'Israel, i a l'Auditorium de Haifa, on, a la mitja part del concert, es guardà un minut de silenci en homenatge als vint-i-un nois morts en accident aquell mateix dia, a la mateixa ruta que havia fet l'Escolania de Montserrat.



Del 3 al 15 d'agost tindrà lloc, a Cervera, el IV Curs Internacional de Música, promogut per la Càtedra de Música Emili Pujol, en les especialitats de guitarra, música antiga, violí, violoncel i flauta travessera. Josep Maria Alpiste és el director del curs, i en són professors: Alberto Ponce, Ricard Chic i Armando Marrosu —guitarra—; Javier Hinojosa —música antiga—; Josep Maria Alpiste i Joan Olivé —violí—; Richard Talkowsky —violoncel—; Sal-

vador Gratacòs i Elisabet Ribera —flauta travessera.

Aquest curs s'articula en els nivells elemental, superior i de música antiga. Per al primer, s'exigeix un nivell solfístic de segon curs i, almenys, un curs d'instrument. Per al segon s'exigeix haver fet el grau elemental d'instrument. Els preus de les matricules oscil·len entre les 7.000 i les 12.000 ptes.; la pensió completa és de 22.000 pessetes i de 16.000 la mitja pensió.

Cicle de Concerts Phonos a la Fundació Miró

El passat dia 27 de juny es clausurà el Cicle de Concerts Phonos a la Fundació Miró que, durant tot aquest mes, va oferir obres (gairebé estrenes, totes elles) de compositors actuals com Jep Nuix, Jorge Rozenblum, Lluís Callejo, Raoul de Smet, C. Zulian, Joan Josep Ordinas, etc., i acabà amb un monogràfic de Gabriel Brnčić, promotor d'aguestes trobades que ja fa quatre anys es duen a terme.

El resultat d'aquest 5è cicle ha estat molt favorable, tant pel que fa a l'assistència de públic com a la qualitat musical, la qual cosa deixa clara l'acceptació progressiva que té entre nosaltres la música per a sintetitzadors i les seves moltes aplicacions amb els instruments dits «clàssics» i la veu.

El Cicle comença el dijous, dia 13, amb *a Sound Year Suite*, *Phoenix* i *Da Niente* de Moller Pedersen, sobre música de Pere Vallibera, Satie, Rodríguez de Llauder, Mompou, Schumann, Bach, Prokofiev, Joplin, Scarlatti, Schubert, etc. La sessió constituï un èxit remarcable.

El dia 18 s'interpretà: *Tell me*, de D. Rios, *Trip-tic* (guitarra i cinta), de J. J. Ordinas; *Metanoia* d'Oriol Graus; *Uno*, de R. García; *Juegos* (2 guitarres i cinta), de Lewin Richter; i *Scènes des Voyages d'Ulysse*, de F. Barrière. El dijous, 20: *H O d'I*, Saez; *Duet per a violoncel i contrabaix*, de J. Russinyol; *Nocturno i Sberzo*, de F. Kröll; *Serenata Nocturna* de Jep Nuix; *Tres monòlegs per a flauta*, de J. Rozenblum; i *Tèxtils*, de Ll. Callejo. El dimarts, dia 25: *The End*, d'A. Martínez; *Polifonia de colores* (2 clarinets i cinta), de J. A. Moreno; *El ponent excessiu* (guitarra i cinta), de J. M. Berenguer; *Le Vierge, le vivace et le bel d'aujourd'hui*, de Cl. Zulian; i *Primer artífici* (violí, violoncel, contrabaix i guitarra elèctrica), de Mercè Capdevila. I, per acabar, el dijous, dia 27, tot un programa de Gabriel Brnčić, amb les obres: *Butaca*, *Quodlibet IV* (veus i cinta), *Aria i pasacalle* (viola, flauta, guitarra i cinta) i *Variacions II*.

Música i gastronomia

Un dels més prestigiosos establiments culinaris del nostre país, Can Borrell, de Meranges (regit amb mà sàvia i experta per Jaume Guillén i M.^a Dolores Pi-

joan, amb exquisida humanitat), vetlla els més petits detalls del seu servei, amb exigent sentit artístic. Darrerament, hi ha incorporat l'apartat musical, amb una escollida selecció de fragments significatius del més acurat repertori, que —com a part integrant d'un tot— s'involucra en el clima especial de Can Borrell, on l'art musical i l'art gastronòmic s'uneixen idòniament en l'art, tot simplement.

Festival del «Studio Isadora» de Ballet

El passat dia 7 de juny tingué lloc, al Palau de la Música Catalana, el festival de cloenda del curs 1984-1985 del «Studio Isadora», de ballet. Sota la direcció de Berta Vallibera, i comptant amb la col·laboració de la pianista Pilar Domènech, van actuar els diversos grups d'alumnes que van interpretar diferents coreografies, obra de la mateixa directora, sobre música de Pere Vallibera, Satie, Rodríguez de Llauder, Mompou, Schumann, Bach, Prokofiev, Joplin, Scarlatti, Schubert, etc. La sessió constituï un èxit remarcable.

Gira sud-americana de Liliana Maffiotte

La pianista barcelonina Liliana Maffiotte acaba de realitzar una important gira a diversos països sud-americans. Aquesta gira ha estat patrocinada pel Ministeri d'Afers Estrangers, i, en ella, la pianista ha actuat a Lima, La Paz, Buenos Aires, Còrdova, Porto Alegre i Rio de Janeiro. També a l'Havana, on impartí una classe magistral, sobre música espanyola, a la Facultat de Música de l'Institut Superior d'Art. A conseqüència d'aquestes actuacions, Liliana Maffiotte ha estat invitada a actuar la pròxima temporada a diversos d'aquests països, acompanyada per orquestra. Cal destacar que, en els seus programes, ha inclòs diversos compositors catalans, alguns d'ells dels nostres dies, com és el cas de Guinjoan, Guinovart, Balada Sardà i Soler, així com de Nin-Culmell, Albéniz i Granados. Les crítiques van ser-li molt entusiastes, cosa que no ha fet sinó confirmar l'èxit de les actuacions de la nostra pianista.

Lliurement dels Premis del Concurs de Joves Compositors de Joventuts Musicals

El passat dia 12 de juny tingué lloc, a la seu de Joventuts Musicals de Barcelona, l'acte de lliurament dels premis de la cinquena edició del Concurs de Joves Compositors, que promou l'esmentada entitat. L'acte fou presidit pel Director General de Música, Cinema i Teatre de la Generalitat catalana, senyor Jordi Maluquer, qui lliurà el guardó al guanyador del primer premi, Albert García Demestres. El títol de l'obra guanyadora és *Dammerungen ohne Dich*, i és per a tres percussionistes. El segon premi fou per a Jordi Codina, per la seva obra *Fantasia lúdica*, per a quatre percussionistes.

En el seu parlament, el senyor Maluquer es congratulà pel fet que cada vegada s'intensifiquen les relacions entre el Departament que ell dirigeix i l'entitat convocadora d'aquests premis, fruit dels quals van ser, de primer, el cicle de misses polifòniques, que enguany ha viscut la seva segona edició a la parròquia de Santa Maria de Jesús, de Gràcia, i el cicle «Diu-música» que ha estat posat en marxa, amb considerable èxit, la

darrera temporada. Féu vots perquè la pròxima col·laboració permeti a l'entitat gaudir d'un local adjunt a un auditori, que li permetés de desenvolupar de forma més adient la seva tasca.

Per la seva part, el president de l'entitat, Joan Millà, es congratulà per la possibilitat apuntada pel Director General de Música, Cinema i Teatre, i al mateix temps anuncià les estrenes inminents de les obres guanyadores del Concurs de Joves Compositors, corresponents a les edicions quarta i cinquena. Aquestes estrenes tindran lloc a la imminent edició de les Sereñates d'Estiu. També anuncià que els premis de l'esmentat concurs veurien augmentada la dotació a partir de la pròxima convocatòria. Això s'ha fet així, atenent el suggeriment del jurat, format per Montserrat Albet, Benet Casablanca, Xavier Joaquín i Albert Sardà, i Berta Jardí com a secretària.

Obri aquest acte un recital a cura de la soprano Maria Rosa Tamarit, amb Josep Maria Saurer, al piano, els quals van interpretar obres de Lotti, Schubert i Mompou.

composició per a orgue, d'una durada mínima de set minuts, que haurà d'atendre's en tant que sigui possible a les característiques d'un dels dos orgues de la Catedral de Granada. El premi consistirà en 300.000 pessetes en metàl·lic, medalló commemoratiu de la Reial Acadèmia, estrena absoluta de l'obra premiada a la Catedral de Granada, i publicació de l'obra en edició facsimil. Les obres hauran de ser trameses per triplicat a la seu de l'esmentada Acadèmia, Palácio de la Madraza (Oficios, 14. 18001-Granada), abans del 15 de setembre. El premi no podrà ser dividit, però sí que pot quedar desert.

Perilla el futur de López Cobos com a director de la Nacional

El director zamorà Jesús López Cobos acaba de signar un contracte per dirigir la Simfònica de Cincinatti a partir de 1987. Al mateix temps, ha fet saber que probablement no renovaria el contracte que l'uneix a la Nacional fins el 31 de desembre del 1986. Els problemes del director amb l'orquestra oficial espanyola semblen agreujar-se, pel fet que no són atesos els seus criteris respecte a les retribucions als membres de la formació simfònica. En unes

declaracions realitzades mitjançant un vídeo gravat a Berlín i difoses per la televisió nord-americana, ha manifestat que, per tal de cobrir algunes de les 27 places que queden lliures a l'ONE, ha contactat amb músics estrangers, però que hom resta a l'espera que se'ls puguin oferir sous dignes. Al mateix temps remarca que l'ONE ha perdut un primer violoncel i un primer trombó perquè altres orquestres espanyoles els pagaven millor. «Si ni tan sols puc retenir músics a Espanya, la situació és insostenible», ha subratllat López Cobos.

Si renovés amb la Nacional, a partir del 1987 López Cobos dirigiria tres orquestres: la de l'Òpera de Berlín (amb la que té signat contracte fins el 1990), la Nacional i la Simfònica de Cincinatti (amb la que començarà a treballar tres setmanes l'any vinent, i hi incrementarà el ritme de treball fins arribar a tres mesos no continus el 1991). Per al director, arribar a dirigir tres orquestres no anirà en detriment del rendiment ja que si ho veïés així, es concentraria en el treball amb elles i deixaria d'efectuar concerts com a invitats.

López Cobos es queixa que la Nacional només ofereix entre 80 i 90 concerts anuals, i acusa aquesta escassetat de manca d'activitats a la manca de pressupost.

PELL DE BRAU

El Teatro Real serà d'òpera el 1990

Una inversió prevista de 1.185 milions de pessetes convertirà el Teatro Real, en teatre d'òpera, el 1990, segons manifestà el director del recentment creat Institut Nacional de las Artes Escénicas i de la Música, José Manuel Garrido.

La reconversió de l'esmentat teatre s'ha iniciat ja enguany, amb el condicionament de la seu del Ballet Nacional d'Espanya: l, per al 1988, es preveu que s'hi iniciï l'última fase.

José Manuel Garrido assenyalà que, per a temporades futures, hom pensa emprar el sistema de co-produccions amb altres teatres, com el Liceu o sales de l'estranger, així com aprofitar els muntatges dels títols presentats en altres tempo-

rades al Teatro de la Zarzuela. Com és sabut, José Antonio Campos Borrego ha estat nomenat Comissari de l'indicat Teatro de la Zarzuela. I, segons ha transcendit, la seva missió serà preparar, des d'aquest càrrec, la gestió del Teatro Real quan definitivament passi a ser teatre d'òpera.

De moment, per a la temporada 1986-1987 és previst que el Real aculli sessions d'iniciació a la lírica, amb muntatges per a joves de 17 a 19 anys d'edat, perquè s'afecionin a l'òpera.

Premi de composició per a orgue, de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Granada

La Reial Acadèmia de Belles Arts «Nuestra Señora de las Angustias», convoca un concurs internacional per premiar una

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Ampliació dels cors d'adults i intermedis

L'Orfeó Català, decidit des de fa uns anys a millorar la seva qualitat artística, i eixamplar el seu repertori, fa cíclicament proves als seus cantaires. Aquestes proves són extensives als qui, creient que hi tenen aptituds, vulguin entrar a formar part del Cor.

El repertori actual de l'Orfeó Català és molt variat: va de la música tradicional catalana a les grans obres simfònico-corals. De cara al proper curs 1985/86 l'Orfeó Català té previstos diversos concerts dintre i fora de Catalunya, i la seva participació amb l'Orquestra Simfònica de Moscou.

Les persones interessades a entrar a formar part del Cor, poden sol·licitar a la Secretaria

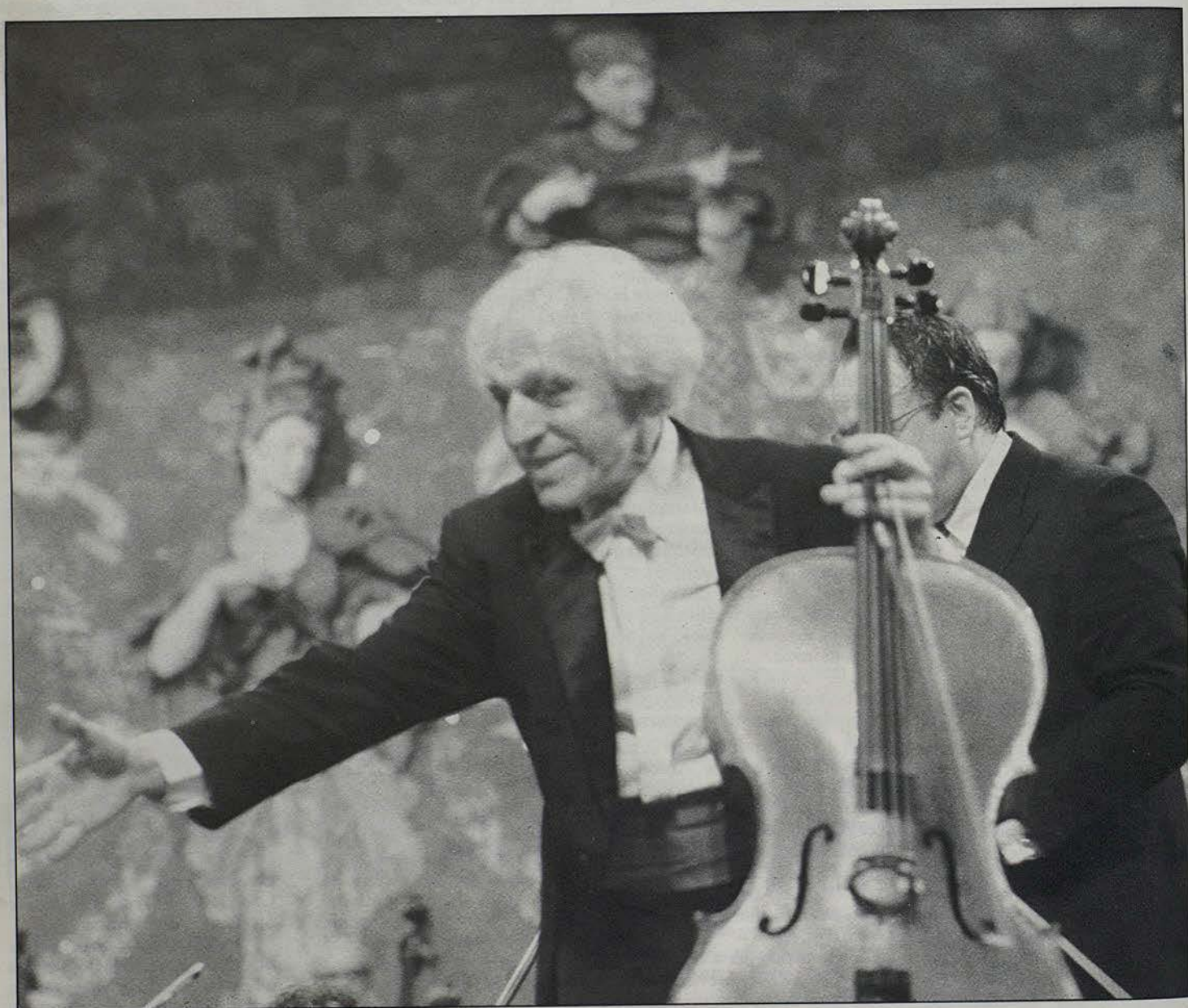
de l'Entitat (301.11.04) dia i hora per fer una prova. La incorporació dels admesos serà immediata per treballar amb *La Creació*, de Haydn, i *Pelléas et Mélisande*, de Debussy.

A més, l'Orfeó Català prepara la formació de dos cors infantils i un cor intermedi. L'ensenyament dels nens i joves cantaires correrà a càrrec de l'Orfeó. L'aprenentatge i els assaigs seran supervisats pel mestre. Simon Johnson director de l'Orfeó Català.

El proper mes de setembre es farà una crida i proves de veu per a tots els infants que hi estiguin interessats. Les edats per a formar-hi part són les compreses entre els 8 i els 18 anys, separats en tres grups.

RETRAT

La música higiènica de Paul Tortelier



— Avui dia es toca de forma molt higiènica, molt quadrada, com la del món racional i mecànic en què vivim. Els homes estan impressionats per la

màquina. Com l'arquitectura que es fa, que és molt racional, molt americana. S'escolten massa els discos. Els discos són molt higiènics. També ho

són els hospitals d'higiènics, però no es pot pas dir que s'hi estigui bé. I es construeixen els conservatoris com hospitals; llisos, freds.

Grabar amb escassa satisfacció

ball massa fred. Estàs parlant amb un micròfon... no és l'orella humana, la que t'escolta. El músic s'ha de dirigir a orelles que estiguin lligades a la sensibilitat. El públic ha d'interpretar; ajuda a interpretar. La presència i la vista, tots són en contacte. S'arriba a una integració comuna entre l'artista i el públic. El micròfon és una barrera. Sí, sí; la música és també un espectacle visual. Fins i tot si es tanquen els ulls, l'artista és allí. La música ho es tot: és pintura, és literatura...

— ¿Quin és el misteri de la relació entre so i imatge?

— Això només es pot explicar parcialment. Bach té fórmules per a explicar determinats sentiments. Hi ha un llenguatge, com el dels mots. Però és quelcom molt lliure i subjectiu. Una mateixa música pot ser interpretada de forma alegre o trista. No hi ha l'interpretador creador, sinó el recreador. El tempo és molt important. Bach empra aires populars per a fer música religiosa. Això vol dir fins a quin punt la cosa és subjectiva. Si hi ha una priori religiós, l'aire esdevé seriós.

Paul Tortelier comença a acusar una certa fatiga que l'amabilitat exquisida no assoleix de dissimular.



vital, autèntic i ple de «coses a dir». Retenim com a colofó aquestes paraules.

Hom s'adona que aquest interlocutor és una persona aparentment d'un altre temps, l'enèsima encarnació de «l'últim romàntic», tanmateix viu,

— La pintura figurativa torna, ja que, l'abstracta, ha fatigat: és molt limitada; és decorativa, si hom vol, però no res més. Jo espero que la música tornarà a ser humana.

Comellas

REVISTA MUSICAL CATALANA

Consorcis 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

BARCELONÈS
BARCELONA

Agost 1985

13, dimarts, 22 h.

Jardins de l'Hospital. Franz Schubert Quartet. Obres de Mozart, Berg, Schubert. (Serenates d'Estiu. Grec 85).

15, dijous, 22 h.

Jardins de l'Hospital. M. Planas, (piano); J. Camell, (piano); M. Roma, (piano). Obres de Brahms, Mendelssohn, Rachmaninov, Schumann. (Serenates d'Estiu. Grec 85).

20, dimarts, 22 h.

Jardins de l'Hospital. Tstomu Masuko, (baríton); M. García Morante, (piano). Obres de Haydn, Wolf, Strauss, Fauré i autors japonesos. (Serenates d'Estiu. Grec 85).

22, dijous, 22 h.

Jardins de l'Hospital. Grup de Percussió del Conservatori. Obres de Bach, Molénhoff, Stout, García Demestres, Codina. (Serenates d'Estiu. Grec 85).

MARESME

Agost 1985

3, dissabte, 22,15 h.

Església Parroquial. Xavier Joaquim, (percussió). Draft, Hummel, Bach, Brouwer, Houllif, Schumann,... (V Cicle de Concerts d'Estiu). Arenys de Mar.

20, dissabte, 22,15 h.

Església Parroquial. Claudi Arimany, (flauta); Jindrich Bardon, (violí); Miquel Serrahima, (viola); Mark Friedhoff, (violoncel). Obres de Mozart (V Cicle de Concerts d'Estiu). Arenys de Mar.

17, dissabte, 22,15 h.

Església Parroquial. Gerard Claret, (violí); Lluís Claret, (violoncel). Obres de Ravel i Kodály. (V Cicle de Concerts d'Estiu). Arenys de Mar.



Lluís Claret.

VALLÈS OCCIDENTAL

Agost 1985

29, dijous, 22 h.

Església Parroquial. Josep Lluís Puig, (violí); Lara Ratndöttir, (piano). Obres de Händel, Bach, Isolfsson, Beethoven. (Festival de Música de Matadepera).

30, divendres, 22,30 h.

Església de Santa Maria. Jordi Colomer, (flauta de bec); Joan Furió, (llaüt i guitarra). Obres de Bach, Händel, Villa-Lobos, Codina, Albéniz, Falla. (Nits Musicals a Sta. Maria de Palau Solità).

31, dissabte, 22,30 h.

Església de Santa Maria. Montserrat Costa, (soprano); Francesca Roig, (soprano); Antonio Bernal, (tenor); Jesus Castillón, (baríton); Eduard Soto, (baix); Jordi Giró, (mestre concertador). «L'Elisir d'amore» de Donizetti. (Nits Musicals a Sta. Maria de Palau Solità).

Setembre 1985

5, dijous, 22 h.

Església Parroquial. Miquel Farré, (piano). Obres de Brahms. (Festival de Música de Matadepera).

5, divendres, 22,30 h.

Església de Santa Maria. Núria Casas, (piano). Obres de P. Soler, Beethoven, Scarlatti, Liszt, Debussy... (Nits Musicals a Sta. Maria de Palau Solità).

BAIX EMPORDÀ

Agost 1985

10, dissabte, 22,30 h.

Església de Sant Genís. Gonçal Comellas, (violí); Josep M. Colom, (piano). Obres de Mozart, Schubert, Saint-Saëns, Cervelló i Ravel (5è Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).

13, dimarts, 22 h.

Església de Sant Genís. Chantal Botanch, (soprano); Angels Civit, (mezzosoprano); Joan Sadurní, (piano). Obres de Purcell, Marcello, Lotti, Pasiello, Mozart, Brahms, Rossini. (1er. Festival de Joves Intèrprets de Torroella de Montgrí).

14, dimecres, 22 h.

Calonge. Narciso Yepes, (guitarra). (Festival de Música de Calonge).

14, dimecres, 22 h.

Església Parroquial. The Guitar of Canada. Obres de Bach, Falla, Joplin, Ravel. (Festival Internacional de Música de Palamós).

16, divendres, 22,30 h.

Església de Sant Genís. Orquestra de Cambra Hacquart d'Amsterdam. H. Roelofsen, (contrabaix); R. Senn, (contrabaix). Obres de Bach, Bottesini i Britten. (5è. Festival de Música de Torroella de Montgrí).

17, dissabte, 22 h.

Església Monestir. Quartet de Flautes Travesseres. (Festival Internacional de Música de Porta Ferrada). Sant Feliu de Guíxols.

20, dimarts, 22 h.

Església de Sant Genís. Jordi Vilaprinçó, (piano). Obres de Bach, Mendelssohn, Chopin, Massià i Montsalvatge. (1er. Festival Internacional de Música de Joves Intèrprets de Torroella de Montgrí).

23, divendres, 22,30 h.

Església de Sant Genís. Gonçal Comellas, (violí); Dino Ascioiella, (viola); Radu Aldulescu, (violoncel); Franco Petracchi, (contrabaix); Julian Jacobson, (piano). Obres de Händel, Brahms, Rossini, Schubert (5è. Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).

24, dissabte, 22 h.

Església Monestir. Josep Colom - Carmen Deleito, (pianos). Obres de Ravel, Brahms, Debussy. (Festival Internacional de Música de Porta Ferrada). Sant Feliu de Guíxols.

24, dissabte, 22 h.

Església de Santa Rosa, Llafranc. Chantal Botanch, (soprano); Jordi Sadurní, (piano). Obres de Soler, Schubert, Brahms, Mozart, García Morante. (Concerts d'Estiu a Palafrugell).

24, dissabte, 22 h.

Església Parroquial. Victòria dels Àngels, (soprano). Obres de Mompou, Vives i Schumann. (Festival Internacional de música de Palamós).

29, dijous, 22 h.

Església Sant Genís. Concert amb una selecció d'alumnes del «Campus Musical» (especialitat piano). Professora: Maria Curcio (1er. Festival Internacional de Joves Intèrprets de Torroella de Montgrí).

31, dissabte, 22 h.

Església de Sant Genís. Concert d'alumnes del «Campus Musical». (Especialitat violí, viola, violoncel i música de Cambra). Professors: G. Comellas, F. Andreievsky, D. Ascioiella, R. Aldulescu, F. Petracchi, J. Jacobson. (1er. Festival Internacional de Joves Intèrprets de Torroella de Montgrí).

Setembre 1985

7, dissabte, 22 h.

Ermita de Sant Sebastià. Eulàlia Solé, (piano). Obres de Schubert, Chopin, Schumann. (Concerts d'Estiu a Palafrugell).

7, dissabte, 22 h.

Arbreda. Paco de Lucia, (guitarra). (Festival Internacional de Música de Palamós).

ALT EMPORDÀ

Agost 1985

9, divendres, 22,30 h.

Església Parroquial. Duo Crommelynck, (piano). Obres de Mozart, Schubert, Brahms. (XIV Festival Internacional de Música de Cadaqués).

10, dissabte, 22 h.

Església Parroquial. Mauro Wrona, (tenor); Shari Roads, (piano). Händel, Beethoven, Schubert, Txaicowski. (Nits Musicals a Rupia).

13, dimarts, 22,30 h.

Casino de Peralada. Ballet Gran Teatre de Ginebra. Oscar Araix. (Estiu Musical a Peralada).

14, dimecres, 22,30 h.

Lloc a determinar. Carlos Santos «Recopila la memòria i dispara... PAM!». (XIV Festival Internacional de Música de Cadaqués).

16, divendres, 22,30 h.

Església Parroquial. Elisabeth Leonskaya, (piano). Obres de Schubert, Brahms, Mussorgski. (XIV Festival Internacional de Música de Cadaqués).

17, dissabte, 22 h.

Església Parroquial. Antonio Dominguez Buitragó, (guitarra). Bach, Giuliani, Ponce, Granados, Albéniz. (Nits Musicals a Rupia).

20, dimarts, 20 h.

Església Parroquial. Carles Riera, (flauta i clarinet); Jordi Reguant, (clave). Obres de Händel. (XIV Festival Internacional de Música de Cadaqués).

20, dimarts, 20 h.

Casino de Peralada. Narciso Yepes amb l'Orquestra de Cambra de la Simfònica Hongaresa. Obres de Händel, Vivaldi, Concert d'Aranjuez. (Estiu Musical de Peralada).

21, dimecres, 22,30 h.

Casino de Peralada. Ballet Nacional de Cuba amb Alicia Alonso. (Estiu Musical Peralada).

22, dijous, 22,30 h.

Casino de Peralada. Iva Zanicchi. (Estiu Musical a Peralada).

23, divendres, 22,30 h.

Església de Santa Maria. Orquestra de Cambra de la Filharmònica Txeca. Claudi Arimany, (flauta). Dir.: Petr Skvor. Händel, Bach, Martinu, Janacek. (V Festival Internacional de Música de l'Empordà. Vilabertran).

24, dissabte, 22 h.

Església Parroquial. Quartet Quattro: Dolors Serra, (flauta); Philippe Vallet, (oboè); Bernat Baillé, (clavecí); Aurora Gasull, (violoncel). Obres de Zelenka, Vivaldi, Bach, Balbastre. (Nits Musicals a Rupia).

30, divendres, 22,30 h.

Església de Santa Maria. Yves Henry, (piano). Programa Liszt (Festival de Música a l'Empordà. Vilabertran).

Setembre 1985

2, dilluns, 22,30 h.

Academy of Saint Martin in the Fields. Lluís Claret, (violoncel). Dir.: Kenneth Silliffo. (Festival de Música a l'Empordà. Vilabertran).

4, dimecres, 22,30 h.

Església de Santa Maria. Música de Cambra amb instruments de Còbra. Obres de Händel, Clérise, Donizetti, Leon... (Festival de Música a l'Empordà. Vilabertran).

10, dilluns, 22,30 h.

Orquestra de Cambra Solistes de Catalunya. Dir.: Xavier Guell. (Festival de Música a l'Empordà. Vilabertran).

13, divendres, 22,30 h.

Quartel Tarragó. (Festival de Música a l'Empordà. Vilabertran).

20, divendres, 22,30 h.

Stephen Preston, (flauta traversera barroca); Paul Nicholson, (clave). (Festival de Música a l'Empordà. Vilabertran).

27, divendres, 22,30 h.

Victòria dels Àngels, (soprà). (Festival de Música a l'Empordà. Vilabertran).

LA SEGARRA

Agost 1985

11, diumenge, 22 h.

Auditori Municipal. Elisabet Ribera, (flauta travessera); Salvador Gratacòs, (flauta travessera); Carme Flexas, (piano). Obres de Mozart i Telemann. (V Festival d'Estiu a Cervera).

26, dilluns, 22 h.

Auditori Municipal. Orquestra de Cambra de Brno. Obres de Telemann, Vivaldi, Beethoven, Britten. (V Festival d'Estiu a Cervera).

SEGRIÀ

Agost 1985

16, divendres, 22 h.

Església Parroquial Bell-Lloc. Salvador Gratacòs, (flauta) i Jaume Torrent, (guitarra). Loeillet, Sanmartini, Telemann, Giuliani. (Festival de les terres de Lleida).

21, dimecres, 21 h.

Teatre de la Passió, Cervera. Orquestra Simfònica del Curs Internacional de Música de Cervera. (Orquestra de Cambra de Brno i alumnes del Curs). Dir.: Francesc Llongueres. Obres de Mendelssohn, Stamitz, Arriaga.

23, divendres, 22 h.

Seu d'Urgell. Lleida. Orquestra Simfònica i Cor del Curs Internacional de Música de Cervera. Directors: Francesc Llongueres i Erwin List. Mendelssohn, Bach. (Festival de les Terres de Lleida).

30, divendres, 22 h.

Sala Teatre l'Amistat. Mollerusa. Orquestra de Cambra de Brno. Obres de Telemann, Vivaldi, Beethoven, Britten. (Festival de les Terres de Lleida).

PALLARS SOBIRÀ

Agost 1985

17, dissabte, 22 h.

Monestir de Santa Maria. Orquestra de Cambra de Brno. Telemann, Vivaldi, Beethoven, Britten. (Festival Internacional de Música de Gerri de Sal).

22, dijous, 20 h.

Monestir de Sta. Maria. Còbra Principal de Barcelona. Obres de Martínez Valls, Pep Ventura, Cohí Grau, Morera. (Festival Internacional de Música de Gerri de Sal).

25, diumenge, 18 h.

Monestir de Santa Maria. Orquestra d'Acordions. Obres d'Albinoni, Gluck, Beethoven, Sibelius, Morera, Albéniz. (Festival Internacional de Música de Gerri de Sal).

Setembre 1985

1, diumenge, 18 h.

Monestir de Santa Maria. Orquestra Amics dels Classics. Obres de Vivaldi, Bach, Mozart, Händel. (Festival Internacional de Música de Gerri de Sal).

8, diumenge, 18 h.

Monestir de Sta. Maria. Orquestra Simfònica Estela. Obres de Beethoven, Mozart, Schubert, Brahms, Albéniz, Pujol, Nicolau... (Festival Internacional de Música de Gerri de Sal).

BAIX PENEDÈS

Agost 1985

10, dissabte, 22 h.

El Vendrell. Orquestra Pro Arte i Cor Bach de Darmstadt. (Festival de Música del Vendrell).

10, dissabte, 22 h.

Parc de Sant Jordi. Orquestra de Cambra de Txecoslovàquia. (Festival de Música del Vendrell).

13, diumenge, 22 h.

Església, Jordi Figueras, (orgue). (Els orgues de Catalunya).



Acadèmia de Saint-Martin-in-the-Fields.



Radu Adulescu.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

14, dimecres, 22 h.

El Vendrell. Orquestra de Cambra Hacquart d'Amsterdam; Miquel Farré, (clave). (Festival de Música del Vendrell).

20, dimarts, 22,30 h.

Parc de Sant Jordi. Companyia Núria Espert. «Salomé» d'Oscar Wilde.

30, dissabte, 22,30 h.

Parc de Sant Jordi. Lluís Llach.

ALT CAMP

Agost 1985

10, dissabte, 22 h.

Santes Creus. Orquestra de Cambra Txecoslovaca. (Festival de Música de Santes Creus).

14, dimecres, 22 h.

Santes Creus. Orquestra, Cor i Solistes de Budapest. (Festival de Música de Santes Creus).

24, dissabte, 22 h.

Santes Creus. Orquestra Filarmònica Txeca. (Festival de Música de Santes Creus).

15, dijous, 22 h.

Llívia. Cor Madrigal de Budapest. Orquestra de Cambra de la Simfònica Hongaresa i solistes vocals. Dir.: F. Szekeres. Obres de Haydn i Bach. (Festival de Música de Llívia).

17, dissabte, 22 h.

Llívia. Orquestra de Cambra Simfònica. Narciso Yepes, (guitarra). Dir.: G. Bohus. Obres de Händel, Vivaldi, Rodrigo, Haydn. (Festival de Música de Llívia).

28, dissabte, 22 h.

Llívia. Wiener Bach Ensemble. Obres de Bach, Boccherini, Marcello. (Festival de Música de Llívia).



Quartet Tarragó.

17, dissabte, 22 h.

El Vendrell. Radu Aldulescu, (violoncel); Horst Gehann, (clave). (Festival de Música del Vendrell).

24, dissabte, 22 h.

El Vendrell. Gabrielli Brass Ensemble de Londres. (Festival de música del Vendrell).

BAIXA Cerdanya

Agost 1985

10, dissabte, 22 h.

Llívia. Montserrat Caballé, (soprano); Miguel Zanetti, (piano). (Festival de Música de Llívia).

- Els lectors i subscriptors de la Revista Musical Catalana, saben valorar l'art.
- Us oferim la nostra llar i la nostra cuina —i també descans— convertides en art.
- Cursets de cuina catalana (estiu i tardor).
- Convencions comercials d'alta direcció.

Molt afectuosament,
Jaume i Lola



CAN BORRELL

MAS CATALÀ

MERANGES

Telèfon 972/88 00 33
(LA CERDANYA)

RESTAURANT
I ALLOTJAMENTS

CUINA CATALANA
DISTINGIDA
AMB PREMIS
NACIONALS
I INTERNACIONALS



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



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

Compongué música simfònica, òperes, oratoris i, com ho mostra molt bé el disc de què parlem, sonates. Unes sonates sense excessiva transcendència, que palesen l'ofici i un punt de gràcia que descobreix aquelles influències mozartianes i haydnianes a què ens hem referit. Obres molt ben escrites i formalment rodones, per tant; la manca d'autèntic nervi creatiu no els lleva pas un encant indiscutible.

Ens trobem, doncs, davant d'una obra que «calia» que es fes conèixer. I la fortuna ha estat que, a més, s'ha fet conèixer amb dignitat i adequació als objectius propis d'una producció d'aquest tipus. Per una part, hi ha una acurada tria i posada a punt de les *Sonates*, a cura de Maria Ester Sala —estudiosa de la vida i obra de Baguer—; i per l'altra, una interpretació sensible, «identificada», de Jordi Vilapinyó. El pianista serveix (i no, «se'n serveix») un aplec d'obres que reben així un tractament respectuós, ple de rigor, defugidor d'exhibicionismes i de gratuïtat. Tot conflueix en un afany de fer del disc un instrument amb una matisada funcionalitat —diríem «pedagògica», especialment apta per aquells que cerquen en un enregistrament una dimensió no sols hedonista o passiva, sinó una inquietud i un anar més enllà de la pura recepció directa o immediata.

J. C.



ALBÉNIZ: *Concert per a piano i orquestra*.

FALLA: *Noches en los jardines de España*.

Aldo Ciccolini, piano. Royal Philharmonic Orchestra de Londres. Enrique Bátiz, director: EMI- *La voz de su amo*, 067-1653881. Digital.

Les dues úniques obres per a piano i orquestra degudes als dos grans nacionalistes peninsulars responen a una distinta significació en el conjunt de la

producció dels seus autors. Si les *Noches* palesen un estadi de maduresa, inserit —al marge de connotacions andalusistes— en una estètica impressionista, al contrari, el *Concierto Fantástico* —estrenat a Madrid el 1887— deriva d'una darrera tradició romàntica i decorativa —també, remotament— del piano de Liszt, i és encara aliè a la transcendència instrumental i musical de *Ibèria*.

Malgrat la condició d'obra primerenca, sotmesa a la servitud de múltiples condicionants, en la moderada ingenuïtat del seu entramat temàtic, en el seu caràcter declamatori i el mateix primari tremp expressiu, l'exhumació del concert per a piano d'Albéniz és ara oportuna i ens permet de reviure, amb una particular actitud de simpatia més que benevolent, uns plantejaments musicals tòpics i típics d'una època i d'unes circumstàncies determinades, sense comptar amb el propi fet de la signatura de l'il·lustre compositor de Camprodon, de qui ens plauria també la represa d'alguna producció teatral.

En aquest cas, una altra nota positiva rau en la qualitat dels intèrprets, amb el gran nivell estàndard de la Royal Philharmonic, de Londres, aquí dirigida per Enrique Bátiz, i en la realització tècnica de l'enregistrament.

L'obligada menció final a la figura estel·lar absoluta d'Aldo Ciccolini ens fa assenyalar l'eloqüència contundent de la seva lectura d'Albéniz, i, en Falla, la seva exemplar integració a l'element instrumental, en una versió més clàssica i aristocràtica que no pas superficialment pintoresca.

L. M.



BRAHMS: *Sonates per a violí i piano, números 1-3*.

FRANCK: *Sonata en La per a violí i piano*.

Anne Sophie Mutter i Alexis Weissenberg. EMI- *La voz de su amo*, 163 14 3443-3. Digital.

Una part substancial de la literatura romàntica per a violí i piano, és la respectivament representativa de les àrees germànica i francesa, d'una banda amb el cicle complet de les sonates brahmsianes —exponents de l'estil del compositor en la seva típica fisonomia expressiva i la seva peculiaritat constructiva—, i de l'altra amb l'únic exponent del gènere violinístic degut a la inspiració de César Franck, el qual fou la pedra de toc de l'antiga escola violinística franco-belga d'Eugène Ysaÿ i constituï la més radical culminació de l'estètica cíclica d'un cert romanticisme epigònic, encara avui d'un interès innegable per a calibrar la dimensió tècnica i musical d'un intèrpret.

En aquest cas, en la versió que comentem, el tàndem Mutter-Weissenberg hi complementa una evident intenció de rigor d'Anne-Sophie Mutter —una figura jove i ascendent, a bastament promocionada que, en algun moment, encara ens fa una moderada impressió d'academicisme, malgrat una expressa voluntat de calidesa—, amb l'absoluta maduresa, a tots els nivells, de l'art consumat de Weissenberg, que confereix al conjunt una dimensió transcendent, «simfònica», la qual deriva també, quan s'escau, cap a l'exemplar fluïdesa o a la subtilitat quasi deliquescents. Tot això en una imatge sonora, en la gravació, d'una total claredat, amplitud i fidelitat.

L. M.



BAGUER: *Sonates*, per Jordi Vilapinyó del Perúgia

Editat sota el segell ETNOS i produït per Gabriel Moralejo, acaba d'aparèixer al mercat aquest disc, sobre el contingut del qual convé una atenció especial.

L'interès es centra, sobretot, en el fet que, gràcies a ell, hom entra en contacte amb l'obra d'un músic català de finals del XVIII i principis del XIX, poc valorat i escassament conegut. Carles Baguer nasqué a Barcelona, l'any 1768, i hi morí, l'any 1808. La seva trajectòria professional, la féu a la catedral barcelonina, en qualitat d'organista, lloc en el qual succeí al seu oncle, Francesc Mariner, l'any 1786.

Músic de producció prolífica, acusa influències de la música del seu temps, i destaca, sobretot, per la seva capacitat d'assumpció dels corrents imperants a l'Europa del moment: des de Haydn i Mozart, per una banda, als operistes italians, per l'altra.

Un d'aquests, Antonio Tozzi, que tingué un destacat protagonisme a la vida musical —operística— de Barcelona de les darreries del XVIII, constitueix una referència molt clara per entendre la producció del músic que ens ocupa. Baguer fou un «incorporador», o una mena de politxa de transmissió respecte de la música europea, més que no pas un creador original o l'autor d'una obra personal i definitiva.



El «West Side Story» de Bernstein i Carreras

La personalitat tan aparentment contradictòria del gran director i compositor nord-americà Leonard Bernstein, acaba de fer-se palesa novament en aquesta producció discogràfica que ara es troba en fase de llançament progressiu. De moment s'ha fet conèixer a Europa i Japó, mentre que —al revés del que hom podria suposar— a Estats Units no es presentarà fins la tardor vinent.

Amb aquest enregistrament, Bernstein ha situat al mercat un producte decididament *épatant*: una d'aquelles realitzacions destinades a tenir un gran èxit i una projecció espectacular. Els ingredients perquè això sigui així hi són tots: una obra que ha esdevingut clàssica dins del gènere; un director-compositor a qui el pas dels anys ha servit per incrementar la seva aurèola mítica; el fet que aquest mateix músic s'hagi decidit a dirigir per primera vegada la seva obra, etc. I, finalment, però no en últim terme sinó en un lloc preferencial, la utilització d'un estol de cantants lírics de primera categoria, encapçalats pel nostre Josep Maria Carreras, a qui acompanyen nogensmenys que Kiri Te Kanawa, la gran soprano neozelandesa —per cert, encara no coneguda a casa nostra—, Tatiana Troyanos, Marilyn Horne i Kurt Ollman.

La resultant no podria ser sinó la que en definitiva és: un disc important, un disc-èxit, una obra de referència. Estem d'acord, en aquest sentit, amb Josep Maria Carreras quan, a l'acte de presentació de l'enregistrament ací, a Barcelona apuntà que, dins de 25 anys, aquesta obra assolirà un gran valor per la conjunció d'elements excepcionals que integra.

A l'hora de la consideració més estrictament musical, és obligat deslligar-se de les connotacions comercials o de la parafernàlia que, volgutament o no, acompanya sempre la tasca

de Leonard Bernstein. I, en aquest sentit, cal fer constar d'antuvi, que la partitura de *West Side Story*, quasi trenta anys després de la seva estrena, conserva tota la força i la validesa. Es podria parlar molt bé d'una mostra de la música «clàssica» de la segona meitat de l'actual centúria. El seu «americanisme» intrínsec constitueix un dels valors més autèntics que ofereix. El mestratge del compositor, en crear uns climes emocionals i sobretot ambientals, és obvi. Hi ha molta música, dins d'aquesta obra, i també molt ofici; entès, aquest, com la capacitat d'assolir amb exactitud uns objectius pre-fixats.

Una versió matisadament lírica

Riquesa melòdica, instrumentació brillant i efectiva, varietat i color, són components indestruïbles en aquesta obra definitiva, rodona, qualitativament no excepcional, però que resisteix el pas del temps de forma admirable. La versió que en fa Bernstein és matisadament més lírica que no pas la clàssica, coneguda a través de la banda sonora del film del mateix títol.

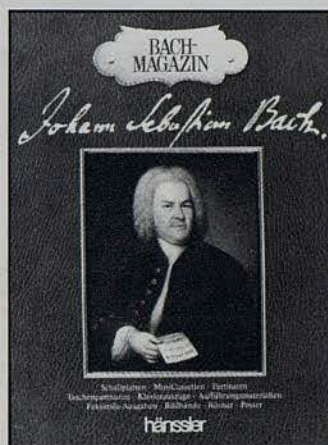
La riquesa rítmica de la partitura té l'inevitable protagonisme que li correspon; però, en general, hi ha una deliberada intencionalitat «suavitadora», una dimensió alleugeridora dels contrastos coloristes, més evidents a la versió, o les versions, conegudes fins ara.

En aquest sentit, se'n fa més difícil imaginar la sordidesa ambiental de la història a la qual serveix la partitura. I, en parlar d'això, sorgeix inevitablement el tema de l'elecció de cantants poc habituats a tipus de partitures com aquesta, cosa que pot haver condicionat el treball de Bernstein. O bé, ben altrament, la seva intenció era d'arribar justament a aquest resultat, i per això ha escollit Carreras, Te Kanawa, etc. Carreras manifestà que ell havia volgut oblidar-se que era un cantant d'òpera. La qüestió rau a saber fins a quin punt ho aconseguí o fins a quin punt aquesta era l'autèntica voluntat de Bernstein. Des de la perspectiva formal, hom hi acusa una híbridesa, un ni blanc ni negre —hi insistim: probablement volguts— que, en tot cas, no resten gens de brillantor al producte, sinó que, tot el contrari, n'hi forneixen a bastament. El tema «Somewhere», cantat per Marilyn Horne, constitueix una mostra ben clara de com una

cantant d'òpera és, sobretot, una cantant d'òpera, cantí allò que cantí. I això no és ni un retret ni un elogi: és una evidència.

La veu fresca, rodona i poderosa, de Carreras és capaç de crear un Tony pletòric, hiper-romàntic, ple de força i d'un lirisme abassegador. El seu personatge permet un tractament així. El problema rau en l'exactitud o en la possibilitat de caure en excessos, en el factor de matís. I, en aquest sentit, creiem que, malgrat esforços —que no podem negar—, la versió és endolcida, distanciada del seu context més autèntic. Tanmateix, és un disc important com a referència i pel fet intrínsec que, una obra que reuneix els al·licients d'aquesta, no pot deixar de ser mai una obra decididament gran.

J. C.



La Nova Edició Bach d'ARCHIV.: Cantates I, II i III.

Cantates profanes (413000-1.0, 413013-1.4, 413026-1.8, 413039-1.2). *Passions. Gran Missa. Magnificat* (41351-1.4). *Oratori de Nadal. Quatre Misses. Motets. Lieder* (413062-1.0). *Concerts* (413076-1.6). *Música de cambra* (413084-1.2). *Obres per a instruments solistes* (413094-1.9). *Obres per a clavecí I i II* (413103-1.6, 413114-1.2). *Obres per a orgue* (413125-1.8).

En el camp de l'edició fonogràfica, en algunes ocasions es produeixen fets d'extraordinari poder de ressonància cultural. Una empresa de la magnitud d'aquesta nova Edició Bach de la casa ARCHIV és un d'aquests casos, no tan freqüents com es podria pensar. Amb motiu del tricentenari del genial compositor, surten al mercat 130 discs repartits en 12 àlbums. Som, doncs, davant la publicació quantitativament més important que la indústria del disc ha dedicat a un sol compositor. Els cicles centrats en Beethoven, Haydn o Mozart es mantenen

considerablement per sota, si els apliquem aquest barem. A pesar de tot, no s'escau parlar d'aquest llançament com essent el de l'obra completa de Johann Sebastian Bach. Encara s'està lluny d'aconseguir una fita com aquesta. L'ofertament d'ARCHIV és una antologia de grans dimensions que, per descomptat, proporciona una visió panoràmica d'allò que és fonamental en el catàleg de creacions del cantor de Leipzig. En parcel·les concretes, la selecció resta molt a prop de ser exhaustiva. Hi ha aquest fenomen, sobretot, en les àrees de la música instrumental i de teclat.

El nucli central de la present publicació es l'Edició Bach amb la qual ARCHIV commemora, el 1975, els 225 anys de la mort del compositor. Entre una i altra, hi ha punts de contacte i també divergències. En general, els aspectes més nous de l'edició del tricentenari permeten afirmar que estem davant quelcom més que un augment en el nombre dels enregistraments —L'Edició Bach era de 99 discs, distribuïts en 11 àlbums— i la correcció d'alguns plantejaments. L'antiga publicació era ferriament unitària; i això que, en principi, podia ser una virtut, era també el seu punt més dèbil. La proposta oferia una concepció de la interpretació bachiana que, el 1975, ja s'havia superat. En aquest sentit, mitjançant el disc es «congelava» un moment de la comprensió interpretativa de la música de Bach: l'etapa de finals dels cinquanta i la dècada dels seixanta, període el qual pertanyen la major part de les gravacions. La base d'ARCHIV es xifrava, sobretot, en la massiva participació de Karl Richter. La Nova Edició Bach, al contrari, ha obert les seves portes a uns corrents més actuals. No tan sols s'ha obtingut un ventall més ampli d'enfocaments conceptuals, sinó que s'ha obert el pas a opcions acusadament rigoroses en l'elecció dels mitjans sonors i a la ideologia estilística.

Les *Cantates* de tema religiós s'agrupen sota grans apartats litúrgics. S'han enregistrat 27 partitures d'Advent, 24 d'Ascensió, Pentecosta o Trinitat, i finalment, 24 més, compostes per als diumenges posteriors a la Trinitat. En total, 75 *Cantates*, cosa que significa quedar per sota de la meitat de les que ens han arribat. Aquesta secció de la Nova Edició Bach es veu clarament sobrepassada per la integral que prepara TELEFUNKEN. La visió neo-romàntica de Karl Richter, al davant de l'orquestra i el Cor Bach de Munich, responsable de les versions, ha envellit notablement si

la relacionem amb les de Harnoncourt i Leonhardt. El quart volum, que conté *Cantates* profanes, sí que constitueix una de les fites, quant a novetat, de tot el conjunt. Tampoc no s'hi recullen totes les obres d'aquest gènere escrites per Bach, però la selecció hi és prou representativa. La gran majoria d'aquestes pàgines apareixen per primer cop a Espanya. Es justifica plenament una valoració positiva d'aquests 11 discs. Peter Schreier és molt eficaç en la seva faceta de director, amb l'Orquestra de Cambra de Berlín. Hi ha uns magnífics cantants, cosa que és una constant de tota l'edició.

Un Bach lluny de les concepcions de Richter

Les grans obres simfònico-corals son presentades mitjançant dues tendències contraposades. Karl Richter hi perd l'antic monopoli. El suposat caràcter modèlic de les seves versions s'ha evaporat amb el temps. Ja no es comprèn Bach d'aquella manera tan dramàtica i concentrada. El mateix segell discogràfic per al qual treballava ha comprès aquest fet. Ara hi ha les interpretacions més fresques i juvenils, de Hanns-Martin Schneidt i del Collegium St. Emmeram, de la *Passió segons sant Joan* i de l'*Oratori de Nadal*. De Richter, s'hi conserven la *Passió segons sant Mateu* (darrera gravació de l'obra, que no aportava res de radicalment nou, respecte a la de 1958) i les seves lectures de la *Missa en si* i del *Magnificat*. Extremadament acadèmiques les *Misses luteranes* en la versió de la Filarmònica de Desden, dirigides per Martin Flämig.

El setè dels volums de l'edició és un dels concerts més grans. Agrupa els *Concerts per a clavecí* i per a violí, les *Suites per a orquestra* i els *Concerts de Brandenburg*. L'apartament de les gravacions de Richter era quasi una necessitat. Les versions del director alemany de les *Suites* o dels *Concerts de Brandenburg* van ser, possiblement, les equivocacions més greus de la seva carrera. El conjunt britànic The English Concert, que dirigeix Trevor Pinnock, aconsegueix realitzacions connectades amb el pensament bachian més recent. El nivell global és molt acceptable, però Pinnock no té en compte totes les direccions possibles de les partitures. Es mostra, potser, massa brillant i lúdic en alguns moments. Es poden recordar versions pro-

totípiques diverses de les col·leccions: *Concerts per a clavecí*, Leonhardt, Leonhart Consort (TELEFUNKEN SCA 25022-1.5); *Concerts de Brandenburg*, Leonhardt, solistes (RCA RL 30 400); *Suites per a orquestra*, Harnoncourt, Concentus Musicus (Telefunken 6.35046-1.2).

Música Antiqua de Colònia

Conservant el magnífic nivell de l'àlbum dels *Concerts*, i àdhuc superant-lo, el volum dedicat a la *Música de cambra* és probablement el més encertat de tota la sèrie. El grup Musica Antiqua, de Colònia, és un dels conjunts d'especialistes més qualificats en aquests moments. Compta amb instrumentistes de la categoria del flautista Wilbert Hazelzet, del violinista Reinhard Goebel i del clavecinista Henk Bouman. Hi sobresurt la versió de l'*Ofrena Musical*, potser la millor que hom pugui escoltar en disc. La resta de les interpretacions manté un interès molt semblant, però es traben amb la competència d'altres fites discogràfiques. És el cas de les *Sonates per a violí i clavecí*, degudes a Sigiswald Kuijken i Gustav Leonhardt (HARMONIA MUNDI 65 53 620/1955-0) que encara són una lliçó magistral difícilment igualable. Això mateix es pot dir de la lectura d'Harnoncourt i Tachezi de les *Sonates per a viola de gamba i clavecí* (TELEFUNKEN SCE 639/42). A destacar, les intervencions de Wilbert Hazelzet en l'àlbum d'ARCHIV. Aquest component de Música Antiqua, de Colònia, demostra un cop més que és un dels tres primers flautistes barrocs de l'instant actual.

Al vuitè volum, s'hi presenten les *Obres per a instruments sols*. Novament, s'han aconseguit millores respecte les gravacions precedents. Així, és més autèntica l'*Obra per a llaüt* en el recent enregistrament de Göran Söllscher que en el de Narciso Yepes. La sèrie capital de *Sonates i Partites per a violí sol* les recull en la interpretació de Nathan Milstein, en substitució de Henrik Szeryng. Ambdós músics pertanyen, en realitat, al mateix tronc neoromànic, però la "mística" recreació de Milstein porta fins a les conseqüències finals els pressupòsits de partida. Una gran versió, per descomptat, però que, quant a rigurositat estilística no pot competir amb la gravació —que només la prudència ens impideix de qualificar com a definitiva— de Sigiswald Kuij-

ken (HARMONIA MUNDI 1C 3LP 157 1999603) que data del 1983 i que encara no és trobable en el nostre mercat. La versió de Pierre Fournier de les *Suites per a violoncel sol* no aconsegueix donar més que una pàl·lida imatge de les obres. És, aquest, un dels moments en què la Nova Edició Bach es ressenteix per una manca d'actualització. El lirisme i la musicalitat innegables del violoncel·lista francès no són prou per a mantenir fermes aquestes interpretacions davant les d'Harnoncourt (HARMONIA MUNDI HM 381-83) i, sobretot, la sorprenent "fixació" d'Anner Bijlsma (RCA RL 30369).

L'*Obra per a clavecí*, que ocupa els dos següents volums, es reparteix entre quatre clavicembal·listes, amb desiguals resultats. El més destacat *El clavecí ben temperat*, per Kenneth Gilbert, i les *Toccaties i Variacions Goldberg*, per Trevor Pinnock, que substitueixen, amb encert, les variacions una mica obsoletes de Walcha, Kirpatrick i Richter, respectivament. A la zona més negativa, no pas només d'aquesta secció sinó de tota l'edició hi ha el bloc tocat per Ralph Kirkpatrick, musicòleg de gran vàlua i clavicembal·lista molt mediocre; molt millor és la participació d'Huguette Dreyfus en les *Suites angleses* i *Suites franceses*. No hi ha dubte, amb tot, que el model interpretatiu de les obres clavicembal·lístiques de Bach es continua trobant en Gustav Leonhardt, el més gran clavicembal·lista dels temps moderns.

Unir tradició amb modernitat

El volum final presenta l'*Obra per a orgue*, en la ja clàssica gravació de Helmut Walcha. La seva fonda compenetració amb la música de Bach és un dels valors de l'apropament que hi té. Hi ha òptiques més actuals, per descomptat, però les versions de Walcha es mantenen en vigor, com un poderós exemple de la potència estètica d'una certa tradició bachiana.

Resumint en poques paraules això que he dit fins ara, la Nova Edició Bach mereix un doble balanç: interpretacions "històriques" —no pas per l'antiguitat de la gravació— al costat de versions molt més compromeses amb els fruits de la investigació dels darrers vint-i-cinc anys. La valoració total, feta aquesta salvetat, ha de ser molt alta. Però interessa fer ressaltar l'enorme importància que té el sol fet de

l'existència d'aquests 130 discs. Per separat, els àlbums de superior interès són els dedicats a les *Cantates profanes*, als *Concerts* i a la *Música de cambra*. Per al comprador espanyol, la condició d'"importats" dels discs el perjudica econòmicament, de la mateixa forma que la presentació literària li arriba únicament en alemany. Aspectes que, paradoxalment, no hi concorrien en l'edició de 1975.

Enrique Martínez Miura

cs.
oe-
les
rts
al
di-
el
la
ta-
ent
pa-
en
ra

Impressionant



Vidosa els convida a conèixer una
increïble combinació de música clàssica
i so del futur, en "versions originals."

Val la pena d'escoltar-ho.

Val la pena de tenir l'experiència d'escoltar el més gran
descobriment de la història de la discografia des de la
invenció del gramòfon.

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

I val la pena que el Compact Disc sigui en versió del seu
propi autor, del seu propi inventor, de Philips.

Una increïble combinació de la millor música clàssica
i la tecnologia més avançada, el Compact Disc, el so del
futur.

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





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