



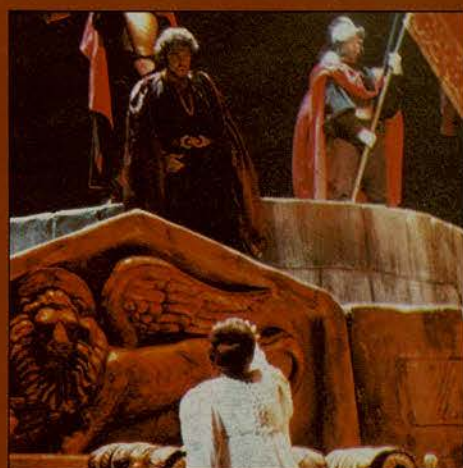
REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu: 300,- pts.

Núm. 12 Octubre 1985



MOSES UND ARON
obre el Liceu



Piero Faggioni,
un gran director
d'escena



L'òpera a la
Barcelona de
la Renaixença

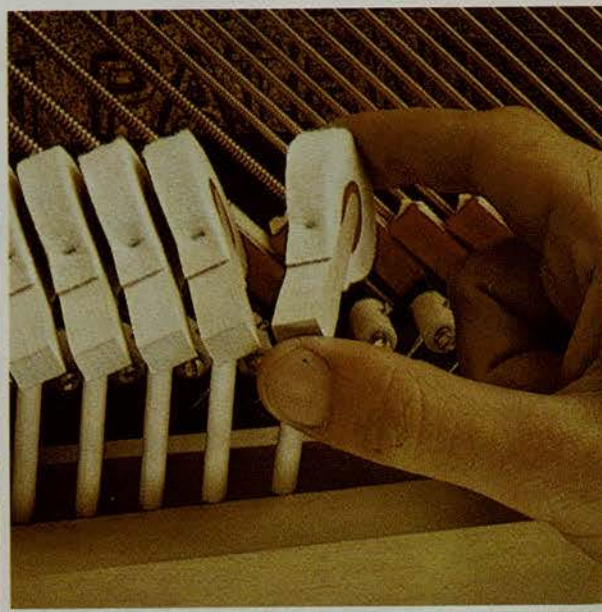
JORQUERA U PIANOS

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

Distribuïdors oficials de:

SCHIMMEL
PLEYEL
GAVEAU
ERARD
KAWAI

SADI^M

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



2a. època

Any II - Núm. 12 - Octubre 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: Roger Alier,
Pere Artís, Benet Casablanques, Josep Casano-
vas, Cesc, Jaume Comellas, Carles Guinovart,
Joaquim Homs, Albert Julià, Miguel Martínez
Miura, Lluís Millet, Lluís Permanyer, Ramon
Pla i Arxé, Àngel Recasens.

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

EDITORIAL



Benvingut *Moses und Aron*

La inauguració de la temporada del Gran Teatre del Liceu amb l'estrena de l'òpera d'Arnold Schönberg, *Moses und Aron*, no pot passar desapercebuda per a tota persona interessada en el fet musical a casa nostra. D'entrada, emergeix de forma clara el fet que es tracta d'un inici atípic. Aquest terme, però, no ha de comportar, necessàriament, cap connotació pejorativa. I no sols això, sinó que creiem que, de fet, el que hauria de comportar és un caràcter indicatiu, una dimensió referencial d'una presa de posició concreta, o l'evidència d'una sensibilitat, en principi satisfactòria.

Dos aspectes destaquen per damunt de tot en la iniciativa que ens ocupa. En primer terme, les característiques formals de l'obra, poc idònies per a ser digerides plàcidament per una generalitat del nostre auditori, les quals contrasten amb el to especialment festiu i eufòric propi d'una manifestació tan individualitzada com és l'obertura de temporada. En segon lloc, el fet significatiu que l'obra va ser composta parcialment a Barcelona la qual cosa fa que el nostre públic la pugui sentir com a quelcom proper.

Són dues dimensions fonamentals d'una enorme transcendència, que s'apleguen en un mateix esdeveniment i que li donen un relleu notable. Per un costat, hom fa front obertament a la rutina, a l'èxit fàcil i a la còmoda continuïtat. Per l'altre, es mostra sensible a la realitat cultural pròpia. Són dos matisos fonamentals, la manca o insuficiència pretèrita dels quals no ha deixat mai de ser observada i feta evident —de forma més o menys manifesta— per l'afecionat atent i pels especialistes.

Insistim en el valor indicatiu de l'estrena de l'òpera de Schönberg, que se situa al bell mig d'una temporada molt prometedora. Valor indicatiu que queda reforçat per altres referències, com ara la propera estrena de l'òpera de Josep Soler, *Èdip i Iocasta*, o l'interès i exigència d'aquesta mateixa temporada que comença ara.

En tot cas, cal tenir present que aquesta línia de sensibilitat que apunta l'esdeveniment contempla un camp molt vast de possibilitats i d'exigències al qual caldria fer front amb tota la mesura, cura i ritme exactes que faci falta. Pensem, així, en la recuperació intel·ligent de títols —nostres i no nostres—; en una explotació molt més exhaustiva del cabal privilegiat de veus que posseïm; en l'afavoriment de l'esclat de nous valors —vocals, de direcció musical i escènica—; en la realització de produccions pròpies...

Són objectius desitjables, l'assoliment dels quals ha d'ajudar a acostar més a l'ideal exacte la funció i raó de ser d'un teatre de les característiques del Liceu. I ha d'afavorir també el reforçament del seu prestigi i de la seva projecció.

Esmentem, finalment, com a fet d'una importància cabdal, que *Moses und Aron* no hauria pogut arribar mai al Liceu en les condicions que ho fa ara, si hom no posseís un element d'estructura artística tan valuós com és el cor titular. Que no és altra cosa que el fruit d'una sensibilitat que ha pres cos de la forma tan remarcable que coneixem.

Saludem, doncs, amb complaença aquesta estrena barcelonina de *Moses und Aron* amb tot el que representa. I que pot representar.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



	Pàgs.
Benvingut, <i>Moses und Aron</i>	3

L'òpera i les societats filharmòniques de Barcelona a l'època de la Renaixença (Roger Aliet)	5
Cursos d'estiu: Girona com a referència (R.R.M.C.)	8
Porta Oberta (Lluís Permanyer, Àngel Recasens)	10
Pere Ros, un violista amb projecció internacional (Albert Julià)	13

L'ESTRENA DE MOSES UND ARON A BARCELONA

Adorno explica Schönberg (Ramon Pla i Arxé)	16
<i>Moses und Aron</i> , notes per a l'anàlisi (Benet Casablanca)	19
L'estada de Schönberg a Barcelona (Carles Guinovart)	24
El repte d'una interpretació compromesa (R.R.M.C.)	30

Liceu: davant una temporada substancial i ecumènica (J. Casanovas) .	33
Scherzando (Cesc)	35
Història d'una estrena tardana (J. Homs)	36
RETRAT: Piero Faggioni: la potència del muntatge escènic a l'òpera (Comellas)	38
Ara, abans d'ahir, demà	43
Concerts, recitals	47
Llibres (P. Artís, J. Turina Gómez, L. Millet, E. Martínez Miura) ...	49
Discos	50

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

L'òpera i les societats filharmòniques de Barcelona a l'època de la Renaixença

Aquest text és un resum de la comunicació presentada al simposi sobre la Renaixença que, organitzat pel departament de Llengua Catalana de la Facultat de Filologia, es va celebrar a la Biblioteca de Catalunya el mes de desembre de 1984.



El Teatre Principal, un dels primers teatres lírics d'Espanya.

En arribar la guerra contra Napoleó, Barcelona era una ciutat musicalment més cosmopolita del que habitualment ens deixen entendre les fonts tradicionals que han parlat de la música a la nostra ciutat..., quan n'han parlat. Les relacions musicals de Barcelona amb Itàlia eren, indubtablement, les preeminentes; i des del 1750 havien arribat al Teatre de Santa Creu (únic l'òbal barceloní destinat a representacions públiques, tant d'òpera com de teatre parlat i ball) els títols més diversos de tota mena de compositors italians.

Cal advertir que, contra allò que creu molta gent, la influència cultural externa a la Barcelona de la segona meitat del XVIII i dels primers anys del XIX no procedia de França —la proximitat de la qual és il·lusòria, a que, de fet, el dirigisme cultural francès s'exercia des de

París, molt lluny i molt mal comunicada amb Catalunya— sinó d'Itàlia, amb la qual hi havia hagut fins ben entrat el segle XVIII una constant relació política, que va continuar esser més tard de tipus únicament cultural, afavorida pels lligams dels reis d'Espanya amb els de Nàpols, i per una llarga tradició de contactes.

És sabut, a més, que, a les èpoques pre-industrials, el mar —en aquest cas la Mediterrània— connecta molt més fàcilment els països que la superfície terrestre. Així, l'afluència de música italiana a Catalunya es mostra constant. El professor Francesc Bonastre em va explicar fins a quin punt és freqüent trobar obres italianes de música religiosa als arxius eclesiàstics catalans; una obra com el *Stabat Mater*, de Pergolesi, que va gaudir d'una popularitat inusitada a la Cata-

lunya dels darrers anys del Set-cents i dels primers del Vuit-cents, ja es troba en forma de còpia manuscrita, a la catedral de Tarragona, el 1750!

Tot això és, a mena de preàmbul, una exposició de la situació musical catalana en entrar el segle XIX, en els moments en què s'estava preparant (invisible encara en molts aspectes) el moviment de la Renaixença.

I cal advertir, també, dins d'aquest preparatiu preliminar, que, en fer les meves recerques sobre la vida operística barcelonina del segle XVIII, vaig trobar-me amb un fenomen ben curiós i simptomàtic: d'enà del 1777 apareixen, en la programació de teatre parlat del Teatre de la Santa Creu, diversos drames basats en fets històrics de la Catalunya medieval: un tema que mai no havia aparegut en els anys anteriors del segle.

Al marge de la influència italiana que, com hem vist, va ésser considerable, hi havia a Barcelona, els darrers anys del segle XVIII, un filó més reduït d'obres musicals que ens relligava amb la cort de Viena. El baró de Maldà, en el seu *Caixa de Sastre* —tan important com a font de noves musicals, a més de les de tota mena que s'hi troben— ens explica com va arribar el *Stabat Mater*, de Haydn, a casa nostra (a través d'Agustí de Lancaster, militar nascut a Barcelona i que va ésser capità general de Catalunya); l'obra hi va arribar pels volts del 1782. També ens explica que, aquells anys, van arribar simfonies de Haydn en nombre no determinat, les *Set Paraules de Crist* (que es van assajar a la pròpia casa del Baró de Maldà, com ell mateix explica) i els oratoris *La Creació*, el 1804 —una cosa ja sabuda— i *Les estacions* el 1805 —cosa que ningú no havia observat fins ara.

Al Teatre de la Santa Creu ja havien

arribat, des dels anys 1760, òperes de Johann Adolf Hasse, de Florian Leopold Gassmann, de Giuseppe Bono i d'altres compositors actius a Viena; i, més tard encara, van arribar-hi obres tan significatives de l'ambient vienès com *Orfeo ed Euridice*, de Gluck, en versió italiana, el 1780, i *Così fan tutte*, de Mozart, l'any 1798.

Però la guerra contra Napoleó va tallar aquesta branca secundària, però important, de la vida musical barcelonina. És cert que els primers anys després d'aquesta guerra hi trobem noves obres simfòniques de Haydn i, fins i tot, el 16 de febrer de 1818, uns «simfonia» de Beethoven (que, pel context del concert on es va interpretar, devia ésser una obertura). Però el cert és que, després de la cruent lluita antinapoleònica, quan les «forces vives» de la ciutat es van reunir per tractar de reconstruir la vida musical de Barcelona sota la presidència del capità general Francisco Javier Castaños,

decideixen de reobrir el Teatre de la Santa Creu, amb cantants que el compositor català Ramon Carnicer haurà d'anar a buscar a Itàlia, i amb Itàlia s'establiran els únics tractes que tindran incidència en la vida musical barcelonina d'aquells primers anys del segle XIX.

La idea del capità general, en reunir aquelles «forces vives», va ésser la de crear una «Societat d'Abonats», que sufragués el cost de cada temporada anual d'òpera. Les aportacions són voluntàries, i el «Diario de Barcelona» del dia 1 de juliol de 1816 comença a publicar la llista de subscriptors a la societat: en quart lloc, i amb una acció de 50 duros, hi trobem el conegut cronista de la ciutat, Josep Coroleu; poc després, el propi capità general, i, seguidament, tot de noms del món del comerç i de la naixent indústria, així com ciutadans destacats en altres camps: els Larrard, Gironella, Bacigalupi i altres cognoms que, més endavant, tindran en la petita història de la ciutat un nom important, no hi manquen pas.

L'òpera italiana arriba, doncs, d'una manera dominant —cal tenir en compte, però, que això era general a tot Europa, en un moment en què l'òpera alemanya tot just era un embrió—, i dins del gènere italià apareix un autor que en pocs anys ho acapara gairebé tot: Rossini, amb els seus títols còmics, encara avui ben coneguts, i els seriosos, basats en aquelles mateixes obres d'autors que els literàriament avançats veien comentar poc després a les pàgines de «El Europeo»: novel·les de sir Walter Scott, obres adaptades de Shakespeare i peces amb temes històrics medievals de procedència diversa.

Apareix ara, per primer cop, la crítica musical: primerament, a les pàgines avui esgrogueïdes del «Diario de Barcelona», el 1819; després, al ja esmentat «El Europeo»; i, ja entrada l'època liberal, als principals diaris del moment, entre els quals sobresurt precisament «El Vapor», on exercia aquesta funció crítica l'escriptor Pau Piferrer.

En tots aquests anys, la crítica incipient trobava perfectament raonable el grau màxim d'importància que s'atorgava a l'òpera com a espectacle (i la seva necessària italianitat); ho revelen les mateixes crítiques d'aquests autors de primera època, que mai no discuteixen aquest punt.

Certament, Barcelona i Catalunya es van perdre l'opció —que potser tampoc no hauria prosperat— de continuar el contacte amb el món centreeuropeu que, potser, hauria fet penetrar el simfonisme germànic a Catalunya, en lloc de quedar-hi virtualment exclòs.

Quan, el 1845, Liszt va passar per València i per Barcelona, els concerts que va oferir, amb un èxit aclaparador, es van basar majoritàriament en els seus

TEATRO DE LA CRUZ.

Gran Funcion Extraordinaria
para el **Sábado 20 de Enero de 1858.** á las
seis y media de la noche,

A BENEFICIO DE

DOÑA EUGENIA
D'ALBERTI,
PRIMA DONNA
de la **Compañía Lírica.**

Se pondrá en escena la **ÓPERA NUEVA**, en dos actos, titulada

IPERMESTRA,
música del maestro **D. Baltasar Saldoni.**

La interesada, deseosa de manifestar su reconocimiento al ilustrado público que tantos favores la dispensa continuamente, de acuerdo con la Empresa que procura estimular cuanto le es posible á los buenos Ingenios españoles dedicados á los diferentes ramos, objeto de la Administración teatral, ha determinado preferir á cualquier otro espectáculo, para su beneficio, una obra nueva de maestro español.

La particion que se anuncia, precedida ya de recomendacion ventajosa entre los conocedores, será esornada en decoraciones, trajes y acompañamientos con toda la pompa y magnificencia que su asunto exige; estrenándose CUATRO vistas ejecutadas por el profesor **D. Francisco Lucini.**

Los Señores Abonados actuales tendrán reservados los billetes de sus respectivas localidades hasta las doce de la mañana, el día de la funcion, en la Contaduría del Teatro de la Cruz.

Domicilio de la interesada — Calle de la Visitacion, núm. 8, cuarto segundo.



Ramon Carnicer.

aleshores famosos arranjaments per a piano de temes coneguts d'òpera, tal com era costum entre els pianistes d'aquells dies.

Les primeres institucions

La creació de la Societat del Gran Teatre del Liceu, que tingué lloc el 1837 amb un nom més modest, s'inscriu, malgrat el seu caràcter una mica diferent, dins del continuïsmen d'aquest vincle amb Itàlia; aquella fundació —prou coneguda perquè m'entretengui a detallar-la— comportà sobretot la creació d'un conservatori, el primer que existí a Catalunya. Obert el 1838, fou posat sota la direcció de Marià Obiols, compositor que tenia un immens prestigi derivat del fet que havia estrenat una òpera ni més ni menys que a la Scala de Milà (s'intitulava *Odio ed amore*, i va restar aviat oblidada). Obiols ha estat l'únic compositor espanyol que hagi assolit mai aquesta distinció.

Poc després es va fundar la Societat Filomàtica de Barcelona, la qual va considerar, de moment, que calia crear unes sessions musicals fixes, de concerts, encara que cal tenir present que el concepte de concert d'aquell moment continuava essent, en essència, el de sessió de fragments d'òpera o, com a màxim, el de recitals de virtuoses d'algun instrument,

utilitzat amb més atenció a la brillantor que no pas a la profunditat, i sovint amb acompanyament d'orquestra.

Finalment, el 1847, es fundà la primera Societat Filharmònica de Barcelona, el reglament de la qual recollia l'aspiració de crear una veritable institució dedicada a la celebració de concerts, encara que fossin de la mena abans indicada. Probablement, aquesta iniciativa —que va sobreviure pocs anys— és la que va dur el Gran Teatre del Liceu a celebrar, d'ençà del 1850, unes tandes de concerts, gairebé sempre els diumenges al matí, que, encara que van ésser sessions discontinues i heterogènies, van anar creant lentament un hàbit d'assistència a audicions musicals no plenament operístiques.

No fou fins l'any 1866 que es va fundar la Societat de Concerts Clàssics, dirigida per Joan Casamitjana i Alsina, la qual va posar sobre la taula les primeres audicions d'una certa entitat musical, encara que, atès com funcionava el món de la música a la fi del segle —com ha exposat en aquest Simposi i en la seva tesi recentment publicada el professor Xosé Aviñoa—, no ens sorprendrà de trobar en els seus programes obres de molt discutible vàlua musical, i plenament vigent el sistema de fragments i peces decoratives, més general que no pas el de la programació de peces, verita-

blement sòlides, del repertori internacional.

En aquests anys, en canvi, l'òpera guanya una nova embranzida amb la creació (1847) del Gran Teatre del Liceu; i la rivalitat que això suposà respecte de l'antic Teatre de la Santa Creu, ara anomenat principal, no es va limitar a les anecdòtiques batalles de «liceistes i cruzados», sinó que es va exercir també amb la munició de teatres que van començar a aparèixer a banda i banda del Passeig de Gràcia quan la ciutat va poder trencar, finalment, els anys 1850, el cinturó de pedra de les muralles.

El Liceu i el Principal, en aquesta competició, va rivalitzar algunes vegades, però, portant títols de procedència nova, com el *Don Giovanni*, de Mozart, que fracassà al Teatre Principal (1849) (i que serví per palesar la ignorància de la crítica barcelonina d'aquell moment), i com *Der Freischütz*, programat al Liceu un any abans.

I, com a signe extern del fet que la Renaixença també operava en aquest camp, cal esmentar l'aparició d'òperes en italià, però de tema català (com l'*Arnaldo di Erill*, de Nicolau Guanyabens, el 1859, i el *Gualtiero di Monsonís*, del menorquí Nicolau Manent, el 1857), així com de les primeres sarsueles catalanes, de Pujadas, Clavé, etc. A part d'això, durant la darrera etapa del període que contemplem, la veritable evolució del món de l'òpera va consistir simplement a deixar pas a les òperes franceses que anaven enriquint el repertori italià: òperes de Meyerbeer, en primer lloc, i després de Gounod, Auber, Halevy i altres autors més lleugers, com Boïeldieu, Victor Massé, etc.

Finalment, cal esmentar la presència de concerts de tipus popular a les sessions estiuenques dels Jardins d'Euterpe, creats per Josep Anselm Clavé. A més de les actuacions dels llavors famosos Cors de Clavé, una orquestra solia interpretar-hi fragments escollits d'òperes del repertori conegut, de forma que s'exercia en aquestes interpretacions un efecte sobre el públic equivalent a la tasca de divulgació que més tard va fer a Barcelona la Banda Municipal.

Fou en un d'aquests concerts que s'interpretaren per darrer cop les melodies més populars de *La Fatucchiera*, del compositor Vicenç Cuyàs, al principi dels anys 1860 —un fet que revela la popularitat de l'obra, que sembla mentida que no s'hagi encara intentat de representar modernament—, i també és d'aquestes sessions l'aparició anecdòtica, però fet i fet significativa, de la interpretació, per primer cop a Barcelona, d'una peça de Wagner: la «Marxa» de l'entrada dels cantaires, del *Tannhäuser*. La Barcelona de la Renaixença s'anava preparant per a un futur musical més brillant que el dels cinquanta anys anteriors.

Roger Aliet

Cursos d'estiu: Girona com a referència

L'estiu ofereix, a casa nostra, un ventall de cursos d'indole variada, al voltant dels quals una munió de joves instrumentistes del país, i també de fora, conviuen uns quants dies amb professors de prestigi i en un marc diferent de l'habitual. D'una manera semblant a allò que passa amb els festivals, de ràpida proliferació en els últims temps, també s'està produint un increment d'aquests cursos, les conseqüències dels quals de moment es fa difícil d'extrapol·lar.

El gran pianista i pedagog brasiler Luiz de Moura ha estat un dels protagonistes destacats d'un d'aquests cursos. La seva categoria artística i intel·lectual, la seva experiència pedagògica a diversos països, i d'una forma especial als EUA, i el fet que conegui bé el nostre ambient —ha professat diversos cursets al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona— afavoreixen un diàleg amb ell; un diàleg que situarà aquest món tan particular dels cursos o cursets estivals. Cap de la Secció de Piano del Curs de Girona, comença assenyalant:

— Enguany ha estat el segon curs. L'apartat més important ha estat el de piano, el qual ha tingut un desenvolupament al nivell dels cursos internacionals més importants pel que fa a la qualitat dels alumnes. Fins a tal punt ha estat així, que em vaig veure obligat a concedir dos premis per encoratjar així altres tants alumnes. Quan vaig fer la primera audició als inscrits vaig veure'm obligat a ampliar el nombre d'alumnes que havia previst, atesa la seva qualitat. Així, en vaig acollir dinou, quan el meu desig hauria estat de tenir-ne dotze. També en unes altres branques —especialment guitarra— hi ha hagut una gran quantitat d'alumnes de categoria.

Carles Guinovart, que és el director del curs, intervé per explicitar la procedència dels alumnes de piano. N'hi havia de la Unió Soviètica, Argentina, Cuba, Suïssa, Estats Units de Nord-amèrica i de tot l'estat espanyol. En total, dinou alumnes actius i vint-i-cinc oients.

La pregunta elemental que es planteja és saber perquè serveixen aquests tipus de cursos.

— La clau és que, en els Conservatoris, no hi ha la possibilitat de realitzar cursos amb la intensitat de treball d'aquests. Les jornades són de sis hores dià-

ries. Això dona a l'alumne una vivència musical enorme. Viu molt intensament la música, en aquests dies. Pensa que, a més, cada dissabte s'han celebrat concerts, dos dels quals han estat amb caràcter de marató, d'unes cinc hores de durada. També s'han celebrat masterclasses per a tots els cursos, en les quals es tractaven temes genèrics i també d'especialitats que, al mateix temps, interessaven els alumnes d'altres especialitats. Allò important és el clima de treball tan intens, i veure com actuen els professors. Tot resulta molt estimul·lant. De vegades s'arriba a moments d'un clima delirant

d'entusiasme. Tot això, enmig d'un ambient informal diferent, tothom en pantaló curt...

Carles Guinovart hi afegeix:

— De cursos, n'hi ha de dues menes. Els que vénen a ser unes vacances camuflades i aquells on es treballa molt. En el de Girona, a més, hi havia treballs conjunts: es formà una orquestra, es va muntar una òpera, els pianistes col·laboraven amb els altres grups. Pel que fa al lloc, el curs de Girona ha recuperat enguany una nau d'una església estupenda, amb molt bona acústica. I ara es pensa dedicar aquesta nau a auditori de forma



El Call de Girona.

definitiva. Ha estat la seu principal dels concerts i de les classes. S'ha pogut aprofitar el Col·legi Universitari, que compta amb espai suficient. I com a marc d'interès artístic, la Fontana d'Or, un edifici que data dels segles XII al XIV, molt ben instal·lat.

Els elogis a les instal·lacions s'amplia a l'entorn de tota la ciutat de Girona, considerada per Guinovart i per Luiz de Moura, com a molt acollidora.

— Hi havia alguns locals de trobada natural i espontània de tots els cursetistes, com és el cas d'Isaac el Cec. Mira —observa també Guinovart— a casa nostra se celebren cursos importants de música a Compostela, que és seu de la Cristiandat, a Granada, amb les seves referències islàmiques, i a Girona, pal·ladina del judaïsme. Tot fa que tingui un clima particular.

Luiz de Moura remarca l'alta qualitat dels participants catalans en aquest curs. Amb un alumnat en fase de formació avançada, pel fet d'haver-n'hi tants de categoria, han quedat al marge altres que també mereixien haver-hi participat.

— De tots els participants —diu Luiz de Moura—, el setanta per cent dels millors eren catalans. Potser hi influïa el fet que, aquí, jo ja era conegut pels cursos que he impartit al Conservatori de Barcelona, i ha vingut gent que sabia qui era i com treballava. Això és una demostració de confiança per part d'ells que m'afalaga. Molts d'ells van venir a escoltar-me en un concert que vaig oferir aquells dies a Vilanova.

Per al pianista i pedagog brasiler, sembla clar que està sorgint una nova generació de pianistes:

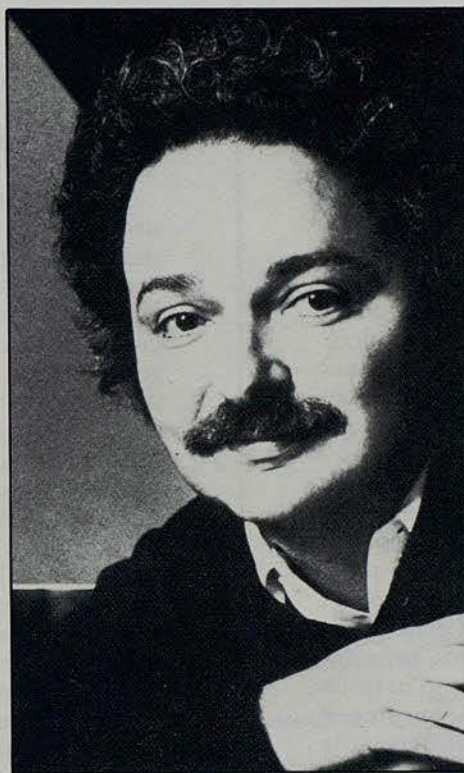
— Se n'està preparant una generació important. El problema, però, és el pas cap a la professionalització. En el cas dels pianistes catalans, la diferència que hi ha respecte dels de fora és que toquen molt bé, però el seu repertori és molt limitat. I hi ha una cosa que em sembla molt important: els falta possibilitats de tocar amb orquestra. Això em sembla quasi criminal. I demano excuses per si l'expressió pot sonar a massa forta. Tocar amb orquestra és l'oportunitat que tots hem tingut i que, aquí, no veig que es produeixi. A fora se celebren proves on se seleccionen els qui poden actuar amb orquestra. No pot ser arribar als 25-26 anys sense haver tocat mai amb orquestra. Una orquestra és com un servei públic i una de les seves funcions ha de ser aquesta, també: ajudar els artistes joves. Jo recordo que, per a mi, resultà molt estimulante que, quan tenia uns setze o disset anys, ja havia tocat amb orquestra una dotzena de vegades. I això em va servir molt per a la meua carrera.

Luiz de Moura assenyala altres aspectes que configuren el pas cap a la professionalització:

— Hi altres tasques a realitzar que no són les de solista i que cal tenir en compte. Cal que els futurs solistes no

quedin limitats a la perspectiva del seu instrument. Jo recordo que, a quinze anys, ja formava part d'un trio. És important abordar aquesta versatilitat, perquè, en definitiva, el camp del gran concertisme internacional és reduït. Jo crec que la paraula clau és, justament, versatilitat; i que, per tant, cal anar a la creació del músic complet. Ens trobem en una situació molt delicada. Els conservatoris tenen tendència a dur a terme una formació rígida. Hi ha més obsessió per a complir un programa que no per a formar un alumne. I un alumne no el forma un programa, sinó que es forma ell mateix. I uns cursos com els d'estiu tenen el valor de fer veure on se situa el llistó propi. Veure si un hom és cap de rata o cua de lló.

Canviem de tema. Faig observar a Luiz de Moura que, últimament, apareixen alguns pianistes d'un cert nivell que



Luiz de Moura Castro.

ofereixen interpretacions que trenquen de forma visible l'ortodòxia i que deixen un marge per al desconcert o la confusió entre el públic. Sense arribar als límits —quasi de paroxisme— d'un Ivo Pogorelich, d'altres pianistes, en edats que cal situar entre els trenta i els quaranta anys, causen la sensació de cercar unes formes d'actuació personals i que, potser, no assoleixen de trobar la seva via. O que, si l'han trobada, definitivament, aquesta colpeix uns auditoris poc avesats.

— Estic d'acord amb això que dius. Jo mateix em trobo en aquest cas. Algunes coses que faig desconcerten el públic. Estem vivint uns moments en què hi ha

una reacció contra l'estandardització. Crec que això passa sempre que es fa el traspàs d'un cert clima elitista a un altre de masses. Durant molts anys, s'ha tocat el piano d'una forma molt definida, molt estàndard. Això arrenca ja de cap als anys seixanta. Ara sembla que es vol tornar a una forma d'interpretació més lliure, com passava abans de la guerra. Però això no es pot pas entendre com un retorn a les formes romàntiques, sinó com un diàleg més lliure amb l'obra. No es tracta d'enllaçar amb unes tradicions acumulades per vici. No és allò dels estereotips de Chopin malencòlic o del Mozart només alegre. No es tracta d'enllaçar amb aquests clíxés, però sí d'anar a un diàleg més personal amb l'obra. Al mateix temps, cada dia se'n fa una anàlisi més desenvolupada, i fins i tot hom arriba a conclusions extremes, com és el cas de Glen Gould: unes conclusions que es poden discutir, però no negar; i s'arriba a certs descobriments, que donen la imatge de l'obra vista per uns ulls diferents. Es va més cap a la concepció que cap a la idea d'execució. Es posa més atenció al concepte de la substància de l'obra que no pas la seva execució. Hi ha un procés d'interiorització (via anàlisi), jugant amb elements més concrets. Hi ha més informació, també. Abans, potser s'havia arribat a valorar més els acrobates de la interpretació que no pas els pianistes autèntics.

Tornem al tema del curs gironí. Apareixen les dades. Cent seixanta-nou inscrits van donar vida a l'esmentada manifestació. Una quarta part dels mateixos eren estrangers, i hi hagué una participació molt elevada de catalans. Un professorat d'una alta qualitat garantí el rigor del curs. Luiz de Moura vol subratllar dues participacions catalanes, que considera d'una gran categoria. La de l'organista, Montserrat Torrent, i la del pianista, Miquel Farré, en els seus concerts.

— Per als professors —corroborà— la tasca ha estat estimulante; mentre que els alumnes s'acomiadaven, satisfets, amb un: "Fins l'any vinent!"

Guinovart, per la seva banda, diu que hom voldria accentuar-hi la participació de la música catalana, a través de concerts: d'una mostra de música contemporània, i la presència de compositors nostres en master-classe. També s'hi pretén de col·laborar perquè la música nostra s'incorpori als repertoris de músics estrangers i que, en definitiva, el curs pugui constituir una plataforma de projecció de la nostra música.

Esmentem, finalment, que Adolf Pla, un català, fou el destinatari d'un dels dos premis atorgats per Luiz de Moura per la seva interpretació de música catalana. Oferí una obra de Granados. L'altre premi fou per a l'argentin Gerardo Vila, per la interpretació d'una Sonata, de Liszt.

R. R. M. C.

PORTA OBERTA

La música contemporània, maleïda

¿Però, quina és la secreta maledicció que té condemnada la música contemporània? Perquè, és inqüestionable que, en el segle de les avantguardes, totes les arts, malgrat les recerques més agosarades, han trobat una acceptació més o menys majoritària, un ressò efectiu, que no pot ser menyspreat sentenciant que l'esnobisme és un client tan fidel com rendible. Si, sociològicament, ha estat demostrat que, en cada període de la història, la societat del moment ha gaudit de la classe de música que havia de menester, potser caldria preguntar-se si la que correspon als nostres dies és, potser, només el jazz i el pop.

Crec que no, i n'estic convençut. El que succeeix, si més no, és que la música contemporània planteja uns problemes un xic originals, i també pateix d'uns problemes ben específics. ¿Quantes vegades rellegirem un llibre o reveurem una pel·lícula o una peça teatral? No gaires. En canvi, a mesura que anem escoltant una partitura n'augmentem el gaudiment, que arriba al màxim quan arribem a saber-la fins i tot de memòria. Això vol dir que la novetat, en aquesta branca creativa, acostuma a no ser càlidament rebuda, la qual cosa explica que nombroses obres mestres obtinguessin, el dia de l'estrena, el rebuig sorollós d'un públic indignat.

A més, hi ha l'exigència tradicional, inexplicable, que la música ha de produir una sensació instantània de plaidesa. Però encara s'hi afegeix l'inconvenient greu que, a les obres d'avantguarda, en deixar de banda totes les estructures clàssiques de composició, l'oient no hi troba melodia i, per tant, no les pot recordar; i, així, cau pres en l'avoriment. Si a tots aquests inconvenients afegim que la música és l'art més abstracte i menys ensenyat a les escoles, no és estrany que l'assistència en un concert de música contemporània sigui un acte gairebé de fe i, per tant, minoritari. Això fa que els compositors d'ara i les seves obres siguin els grans "coneguts" que buiden els auditoris i que, per tant, els empresaris no vulguin arriscar-se i continuïn vivint dels mestres d'ahir.

Si no s'escolten, doncs, les composicions dels músics del nostre temps, la gent no en tindrà mai l'habitud. Un greu cercle viciós que només han aconseguit de trencar, per ara, els polonesos: els concerts d'avantguarda gaudeixen a Polònia d'una audiència massiva, ja que constitueixen un exercici d'antisovietisme —com ací fou de protesta la Nova Cançó, i sobretot els recitals de Raimon i de Lluís Llach— poc perillós i tolerat, tot i l'exigència (encara, a l'Est) de conrear el realisme imposat per Stalin. No veig cap altre camí, per a trencar l'aïllament i la solitud a què es veu injustament condemnada la música contemporània, que el d'una acció generosa i decidida a les escoles.

Perquè l'home no neix: es fa.

Lluís Permanyer

L'ensenyament musical; un projecte de futur

No es tracta, aquí, de valorar cap tipus d'alternativa inviable; al contrari, la situació actual de l'ensenyament musical requereix una total reconsideració dels plantejaments pedagògics, una planificació conscient i a l'abast de les nostres possibilitats reals, i fugir d'una certa complicació a l'hora d'aplicar uns principis d'ensenyament que recerquin la simplicitat de conceptes i sobretot d'objectius.

Moltes vegades, i d'una forma reiterada, ens manifestem tots plegats partidaris d'una renovació total en l'ensenyament musical de casa nostra; la inclusió dels estudis musicals a la Universitat o, almenys, el reconeixement dels mateixos equiparant-los als universitaris, la creació de Centres d'EGB especialitzats en música, o bé d'Instituts d'ensenyament mitjà amb les mateixes característiques, etc. Malgrat tot, aquestes realitzacions ideals no arriben, i el problema es va fent gros dia a dia: els Conservatoris continuen massificant-se, amb detriment de la qualitat d'ensenyament; el rendiment, quant a la formació de professionals, continua essent dels més baixos d'Europa; les escoles privades tenen grans dificultats a ser reconegudes; la formació de noves orquestres és gairebé impossible per la manca de bons professionals. Són realitats que tots coneixem i que configuren un panorama molt pessimista.

Davant d'aquesta situació, em limitaré a fer algunes consideracions molt generalitzades i sempre basades en la nostra experiència en el Conservatori de Vila-seca i Salou. Crec que, davant la manca d'una planificació renovadora que faci canviar radicalment el panorama, cal que lluitem perquè aquesta realitat no ens parilitzi, i que tractem de pal·liar de la millor manera possible les deficiències que el mateix sistema presenta. Aleshores, cal pensar en els objectius prioritaris que cada escola o Conservatori ha d'aplicar per omplir de contingut el seu ideari:

- a) formació de futurs professionals?
- b) formació de complement per forjar grans afeccionats?

Si ens atenem al primer, ¿ja tenim en compte les possibilitats professionals futures dels nostres alumnes? ¿En quina mesura són informats de les possibilitats del seu instrument, tant com a futurs concertistes com a futurs pedagogs?

Totes aquestes preguntes i moltes altres configuren una situació que necessita una estratègia que resulta sempre difícil d'aplicar. En haver d'escollir un dels dos objectius —és una qüestió elemental— fa canviar substancialment tant els programes com la forma d'aplicar-los; i, lògicament, els resultats són totalment diferents. Per tant, cal que tinguem molt clara la línia que volem seguir.

Nosaltres hem optat per crear una infraestructura —la mínima necessària— per poder formar uns futurs professionals. Els programes, els plans d'examen i la limitació de places van dirigits a aconseguir aquest objectiu. L'anàlisi de la situació arreu de casa nostra ens fa creure que això és una necessitat, i també creiem que l'altra opció, en el marc actual, encara és un luxe. Això no vol dir que, si més endavant disposem de més mitjans, no puguem crear una secció d'ensenyament no professional.

En arribar en aquest punt, hem d'estructurar —almenys a nivell d'idea— les funcions de les assignatures o matèries més importants dins l'ensenyament musical, com són l'instrument, per una banda, i les (a vegades mal anomenades) "complementàries" per l'altra. Creiem que la formació d'un músic professional requereix que sigui completa, activa i molt dinàmica. La importància de la formació musical en aquest sentit ha de ser assumida per qualsevol Conservatori.

Hi ha assignatures, com el solfeig, que moltes vegades no es sap perquè serveixen ni quina funció tenen. Nosaltres donem molta importància al solfeig, perquè creiem que és un vehicle òptim de formació musical; no pas

perquè ajudi a tocar millor un instrument (que això és molt discutible) sinó perquè té una funció molt estimulante per a l'alumne —quan s'aplica amb intenció—: en primer lloc, perquè empra el seu propi instrument, la veu; i en segon lloc perquè, per ensenyar amb correcció el llenguatge musical, són necessàries una sèrie de tècniques que ajuden a sensibilitzar l'alumne en un cent per cent, com poden ser les de respiració, tècnica vocal, expressió corporal, afinació, fonomímia, ritme, audicions, etc.

En l'instrument es requereix una precisió absoluta en aplicar els programes d'estudi i d'exàmens —per a nosaltres són els mateixos— per tal que l'alumne sàpiga exactament què ha de fer en tot moment. Nosaltres assenyallem el programa de l'any ja en el mes de juny, perquè l'alumne passa per tres exàmens trimestrals i dues audicions, i li cal conèixer exactament el repertori que haurà d'interpretar, seguint les normes del nostre Conservatori: amb musicalitat, amb totes les possibilitats tècniques al seu abast i de memòria.

Amb tot això, vull assenyalar que la música necessita idees, imaginació i il·lusió, però també li calen bons mestres, una gran planificació i una infraestructura adient. De les primeres coses, crec que ens en sobren o, almenys, que n'hi ha prou o força; quant a les altres, cal l'esforç de tots per aconseguir-les.

Àngel Recasens
 Director del Conservatori Municipal
 Professional de Música de Vila-seca i Salou

II MOSTRA DE MÚSICA CONTEMPORÀNIA

Palau de la Música Catalana
 Dissabte 26 d'octubre, a les 19 h.
 Orquestra de la Ciutat de Barcelona
 Joan Guinjoan, director
 Evelio Tíeles, violi

J. M. Mestres Quadreny Antíodes
 J. Cervelló Fantasia per a violi i orquestra
 S. Pueyo Simfonia barroca
 J. Guinjoan Trama
 J. Soler Pietat i enterrament (obra
 encàrrec de la Mostra)
 (estrena)

Centre Cultural (Fundació Caixa de Pensions).
 Passeig de Sant Joan 108
 Dilluns 4 de novembre a les 21 h.
 Espectacle Carles Santos (estrena)
 (encàrrec de la Mostra) "Rafael·la"

Centre Cultural (Caixa Pensions)
 Dimarts 5 de novembre a les 21 h.
 Liliana Maffiotte, piano

J. L. Guzmán Cinc peces per a piano
 (estrena)
 A. García Demestres "Escenas tristes"
 A. Olaf Sabater "Blues Olaf"
 J. J. Olives Tres peces per a piano
 (estrena)
 X. Montsalvatge Tres Divertiments
 J. Nuix Tres Bagatel·les
 J. Pich Santasusana Preludi 78
 C. Zulián "Sexo y Política" (estrena)
 A. Besses "Vliegers" (Estels)

Centre Cultural (Caixa Pensions)
 Dimecres 6 de novembre a les 21 h.
 Concert Phonos (Música electroacústica amb instruments)

L. Callejo Textils
 O. Graus Laberint Mutant II (estrena)
 E. Polonio Cuenca (estrena)
 J. M. Berenguer El Ponent excessiu
 J. Russinyol Objectes tan dispers trobats a
 la platja (estrena)
 A. Pasacalle

Centre Cultural (Caixa Pensions)
 Dijous 7 de novembre a les 21 h.
 Coral Càrmina
 Antoni Besses, piano
 Jordi Casas, direcció

J. Homs Missa per a cor, a capella
 M. Blancafort Tripticum Sacrum
 V. Acuña Aquest Nadal prop del mar
 Casa pagesa
 M. Valls Poemes de Patricia
 N. Bonet Sa Ximbomba
 F. Mompou La Vaca Cega (estrena)

Centre Cultural (Caixa Pensions)
 Divendres 8 de novembre a les 21h.
 "Solars Vortices", grup instrumental
 Jean Pierre Dupuy, direcció

S. Brotons Èmfasi
 J. L. Moraleda Música per a quintet de vent
 A. Cerdà Esplai (estrena)
 L. Balsach Gran Copa especial

C. Guinovart Discantus
 A. Sardà L'Ombra (estrena)

Centre Cultural (Caixa Pensions)
 Dissabte 9 de novembre a les 18 h.
 "Grup Joves Compositors", conjunt instrumental
 Ernest Martínez Izquierdo, direcció

M. I. Garvia Petita fantasia en tres
 moviments (estrena)
 A. Llanas "BXR 5"
 E. Martínez Izquierdo Dues peces per a conjunt
 instrumental
 (estrena)
 J. A. Moreno Duet per a clarinet i piano
 A. Muñoz Sis realitats a l'espai

Centre Cultural (Caixa Pensions)
 Dissabte 9 de novembre a les 21,30 h.
 "Solars Vortices", grup instrumental
 Jean Pierre Dupuy, direcció

B. Casablancas Moviment per a trio de violi,
 violoncel i piano
 J. Benguerel Joc
 L. Balada Cuatris
 J. Rodríguez-Picó Sephiroth
 M. Capdevila De la Randa (estrena)
 T. Pelegrí "Cuateto para Música XXI"
 (estrena)
 A. Lewin-Richter Solars Vortices
 (obra encàrrec de la Mostra)
 (estrena)

1^{er} CICLE CANT CORAL

Patrocinat per



CAIXA DE CATALUNYA

NOVEMBRE 1985

7. DIJOUS 19 h.
CORS DE CLAVÉ
Drs.: Ignasi Vilajoana,
Antoni Planas.
SOCIETAT CORAL
"LA BADALONENSE"
Drs.: Joan D'Escalada,
Andrea D'Escalada.
Obres de Clavé, Morera, Vives,
Millet, Bach...

14. DIJOUS 19 h.
ORFEO DE SANTS
Dir.: Montserrat Tous.
Polifonia religiosa catalana,
Polifonia profana italiana, an-
glesa, francesa.

21. DIJOUS 19 h.
ORFEO LAUDATE
Dir.: Àngel Colomer.
Obres de Nicolau, Krumscheid,
Brotons, Millet, Ma-
nén...

DESEMBRE

12. DIJOUS 19 h.
ORFEO BADALONÍ
Dir.: Esther Martells.
Polifonia religiosa i profana, Can-
çons d'arreu, Cançons catalanes.

19. DIJOUS 19 h.
CORAL CANTIGA
I ORQUESTRA DE CAMBRA
Drs.: Josep Prats,
J. J. Olives.
Obres de Haydn, Mozart,
Schoenberg.

GENER 1986

2. DIJOUS 19 h.
CORAL JOVENTUT SAR-
DANISTA DE PUIG-REIG
Dir.: Ramon Noguera.
Madrigals, Nades, Obres
romàntiques i contempo-
ràries.

9. DIJOUS 19 h.
CORAL AMICS DEL CANT
DE LA MÚNIA DE
CASTELLVÍ DE LA MARCA
Dir.: Josep Anton Casas.
Polifonia d'autors catalans.

23. DIJOUS 19 h.
Grups Intermedis de Catalunya
CORAL SAMBUCA
Drs.: Lluís Cano,
Mercè Tort.
CORAL SHALOM
Dir.: Carme Valls.
CORAL XALESTA
Dir.: Antònia Enrich.
"Música de tots els temps"

30. DIJOUS 19 h.
CORAL CANIGÓ DE VIC
Dir.: Enriqueta Anglada.
Madrigals Italians, Cançons popu-
lars catalanes, obres de R. Lamote
de Grignon, R. Subirachs.

FEBRER

6. DIJOUS 19 h.
CORAL BELLES ARTS
DE SABADELL
Dir.: Josep Pons.
Polifonia anglesa, obres de Men-
delssohn, Bruckner, Brahms.

20. DIJOUS 21 h.
CORAL SANT JORDI
Dir.: Oriol Martorell.
Obres de Brudieu, M. Valls, Ol-
tra, Brotons, Alcaraz,
Pérez-Moya, P. Casals,
Toldrà, R. Ferrer,
Badal.

27. DIJOUS 19 h.
Corals Infants
CORAL CORS ALEGRES
Dir.: Josep Solà.
CORAL DIAULA
Dir.: M.^a Àngels Arnaus.
CORAL L'ESCLAT
Dir.: Roser Dea.
Cançons populars i catalanes.

MARÇ

13. DIJOUS 21 h.
ORFEO LLEIDATÀ
Dir.: Lluís Virgili.
Cançons populars del Pirineu i de
la Vall d'Aran, Cançons populars
catalanes. Negro-Spirituals.

ABRIL

3. DIJOUS 19 h.
COR SANT ESTEVE DE
VILA-SECA I SALOU
Dir.: Àngel Recasens.
Obres de Brahms, Schumann, Ko-
dály, Moyzer, Civil,
Bonastre...

17. DIJOUS 20 h.
ORFEO GRACIENC
Dir.: Antoni Pérez i Simó.
Obres populars i originals.

25. DIVENDRES 21 h.
CORAL CÀRMINA
Dir.: Jordi Casas.
Música romàntica per a cor i
piano, Mendelssohn, Schubert,
Brahms.

MAIG

1. DIJOUS 19 h.
COR MONTSERRAT
DE TERRASSA
Dir.: Joan Casals i Clotet.
Música coral del s. XX, harmo-
nitzacions de cançons tradicio-
nals europees.

8. DIJOUS 19 h.
CORAL ARS NOVA
DE MARTORELL
Dir.: Joan Asín i Prades.
"Passeig per la Cançó popular",

15. DIJOUS 19 h.
COR CELÍSTIA
Dir.: Conxita Garcia.
Polifonia religiosa i profana,
Cançons populars d'arreu del
món, Brudieu, Guerrero, Men-
delssohn, Brahms...

29. DIJOUS 19 h.
ORFEO CATALÀ
Dir.: Simon Johnson.
Obres representatives dels com-
positors i estils dels segles XVI al
XX: Gabrielli, Monteverdi,
Bruckner, Duruflé, Messiaen,
Barber, Tippett.

Retransmissió per Catalunya Ràdio.

Organització: Consorci del Palau de la Música Catalana i Orfeó Català.

Amb la col·laboració de la Federació Catalana d'Entitats Corals.

(Informació: Palau de la Música Catalana. Tel: 301 11 04)

Entrada única: 150 ptes.

Palau de la Música Catalana

Pere Ros: un violista amb projecció internacional

Amb motiu del seu recital, acompanyat al clavicèmbal per Andreas Schröder, a la Stephansaal de Karlsruhe, en el qual havien programat les *Sonates per a viola da gamba*, de J. S. Bach, Pere Ros va concedir-nos la següent entrevista:

— Pere, encara et recordem a Barcelona, amb el teu contrabaix; actualment ets professor de viola de gamba a Hamburg. És lògica, aquesta evolució?

— Sí que n'és! Diferents col·legues han fet el mateix camí. El contrabaix és un instrument que pertany a l'escola de corda, una escola que jo vaig començar amb el violoncel. Mentre estudiava contrabaix amb el mestre Ferran Sala, em van cridar d'*Ars Musicae* per tocar la viola da gamba. Vaig prendre contacte amb el repertori antic, l'instrument m'interessà i —per una colla de coincidències— em va ser possible d'anar a estudiar a Basilea i d'entrar a la Schola Cantorum d'aquella ciutat.

— Quin és el treball que fa la Schola Cantorum?

— La Schola Cantorum és una entitat pedagògica que ofereix una formació àmplia sobre la música composta des de l'Edat Mitjana fins al segle XVIII. S'hi poden estudiar pràcticament tots els instruments antics. I així va ser com jo hi vaig estudiar viola da gamba amb Jordi Savall.

— Has tingut d'altres mestres?

— Sí: Kurt Widmer, de cant; Christopher Schmidt, de gregoriana, i Wulf Arlt, d'harmonia, contrapunt, fuga i teoria, en general... entre altres.

— La Schola Cantorum, és l'única institució d'aquest tipus?

— No és l'única, però és la més arrelada, la de més tradició.

— Quan temps va durar aquest estudi?

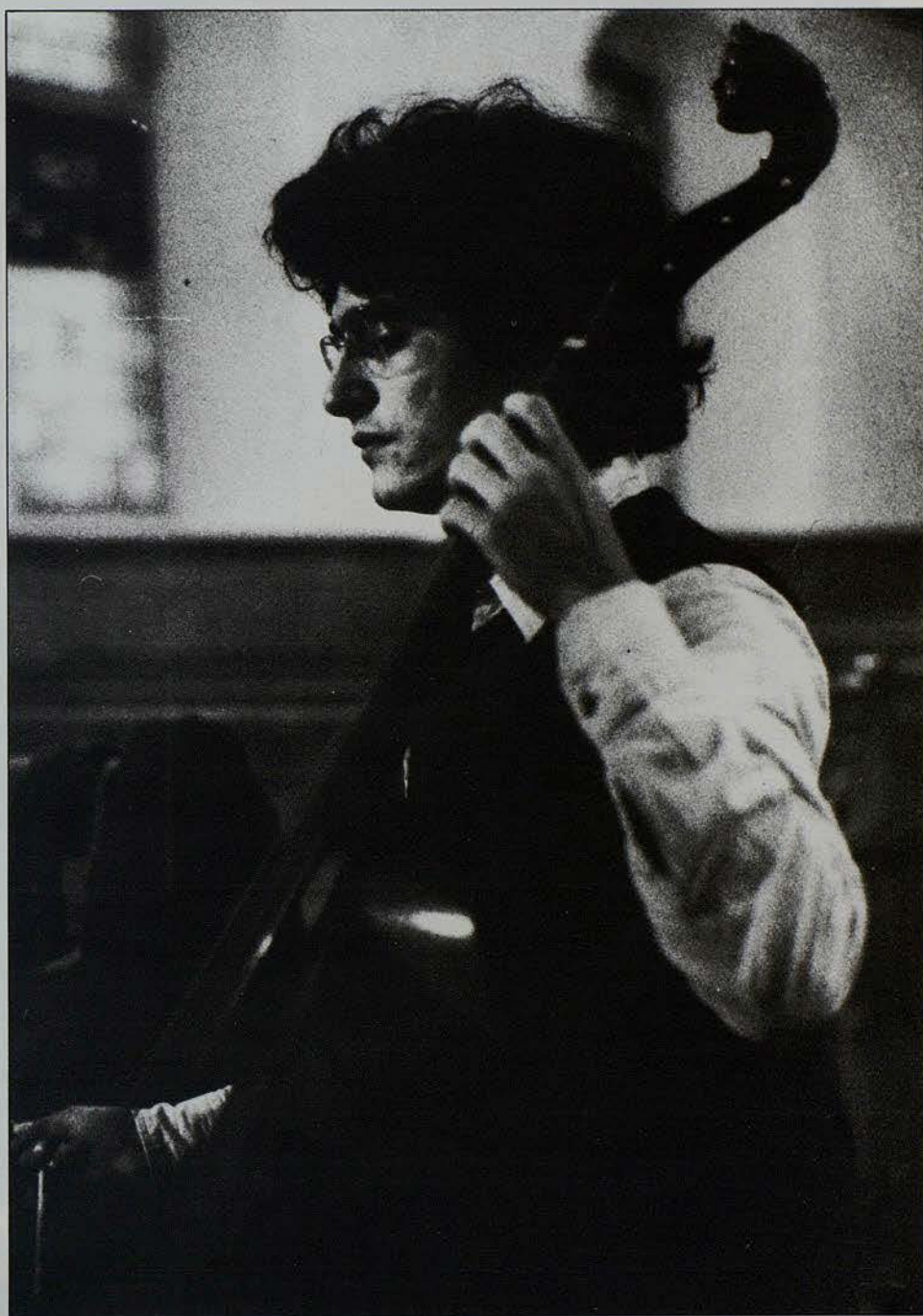
— El vaig començar l'any 1974 i vaig obtenir el diploma l'any vuitanta, amb moltes pauses entremig.

— Com va ser, el pas de l'estudi a la professionalitat?

— Aquest pas no el vaig fer, perquè des de l'inici vaig tenir bastantes feines com a músic. Amb aquestes feines i amb una beca de la Fundació March, vaig poder tirar endavant.

— Després d'aquesta primera etapa Barcelona - Basilea, què vas fer?

— Em van oferir una plaça de professor a l'Hamburger Conservatorium; hi vaig anar, i encara hi sóc.



— La teva activitat musical compagina la pedagogia i els concerts. Aquest fet, comporta incompatibilitats d'alguna mena?

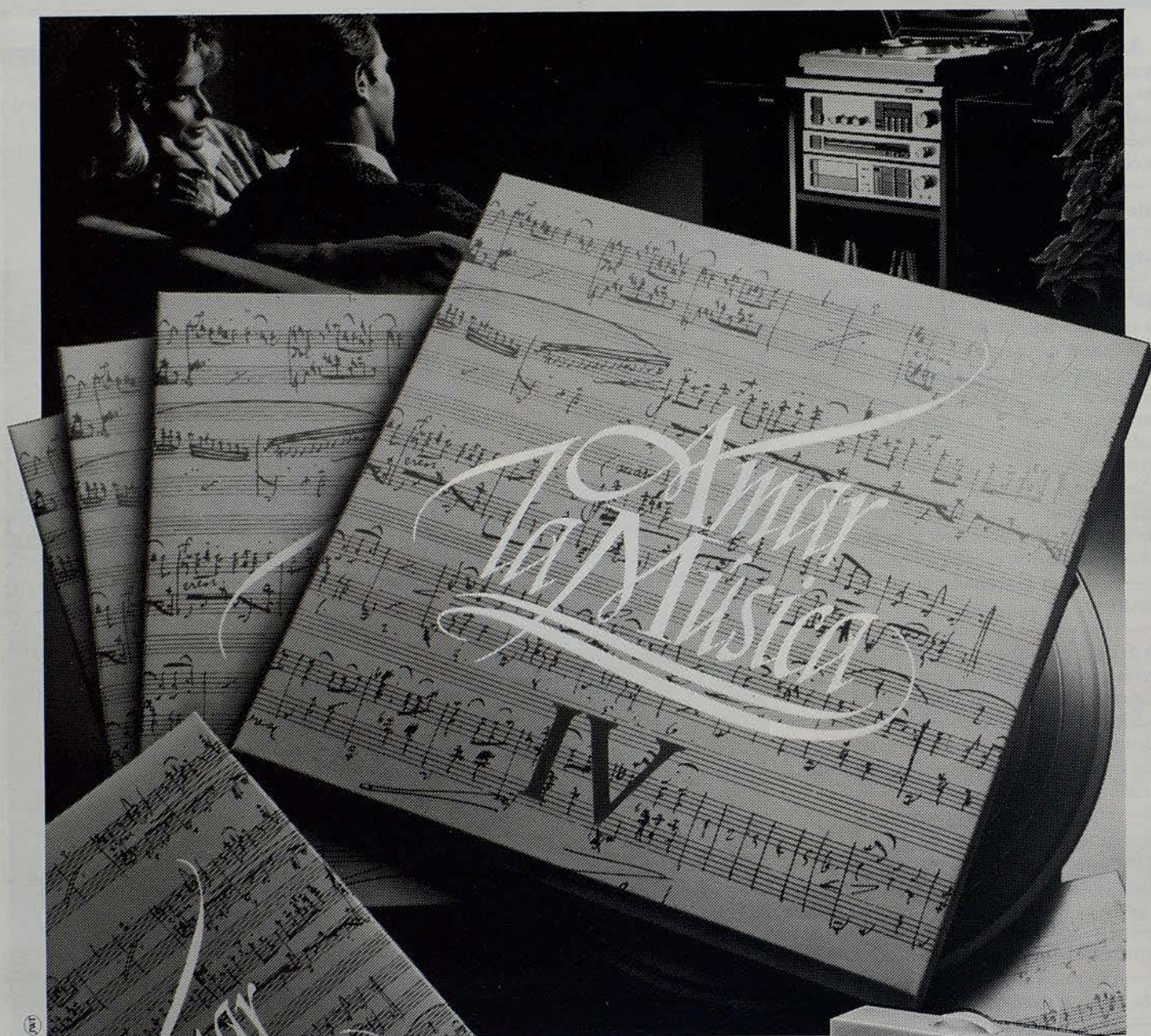
— Cap ni una. Si —per assaigs, concerts, gravacions, etc.— perdo algunes hores de classe, les puc recuperar en altres períodes.

— El públic de música antiga, és minoritari?

— Primer de tot, la música antiga no existeix. Aquesta música és tot un repertori que ha quedat bandejat de la vida concertística i ha estat cultivat en cercles propers a la Jugendbewegung¹ de començaments de segle i a la Kirchenmusik². En segon lloc, el públic simfònic és ja per ell mateix minoritari, si tenim en compte el consum actual de música de tota mena; les necessitats acústiques dels

CAIXA DE PENSIONS

"la Caixa" li presenta l'estalvi "allegro."



"Allegro", "piano" o al teu ritme. Perquè ara tens l'oportunitat d'obtenir la completíssima col·lecció de música clàssica "Amar la Música" amb els millors autors i les millors obres de tots els temps, a canvi d'una senzilla operació d'estalvi a termini, cancel·lable només al seu venciment.

La col·lecció "Amar la Música" és una visió global de la Música Clàssica, des del barroc fins al nostre segle, que ha estat pensada tant per als qui s'hi volen iniciar com per satisfer el melòman més exigent, ja que conté obres de col·leccionista seleccionades per musicòlegs experts.

"Amar la Música" consta de 55 discos o cassettes acompanyats d'un llibret explicatiu i presentats dins una maleta molt pràctica. Ara, amb una imposició de 125.000 Pts., a dos anys, la col·lecció "Amar la Música" pot ser teva.



"la Caixa"
CAIXA DE PENSIONS

instruments històrics condicionen les característiques de les sales i no tothom se sent atret per a compositors com Jenkins, Dowland, Marais, Abel o Ortiz.

— Creus que l'avanç tecnològic del segle XX ha perjudicat la sensibilitat envers aquest tipus de música?

— Per un cantó, l'avanç tecnològic ha produït unes necessitats de decibels que se sacien amb obres per a gran orquestra i amb espectacles pop, rock, etc.; però, per altra banda, avui ens és possible de treballar amb microfilms, amb fitxers, amb radiografies (per a reproduir instruments antics), amb discs, etc.; tot això són mitjans que han ajudat la recerca musicològica de les darreres dècades.

— Fins on es complementen el treball musicològic i l'activitat artística?

molt diferents dels que ha escollit i ho farà partint d'uns mitjans tècnics (arc, nombre de cordes, elecció de piano —amb totes les possibilitats dinàmiques que això comporta—) totalment diferents i d'una altra tradició. Malgrat tot, l'execució pot ser tant o més viva (lliure) que la feta amb una viola da gamba.

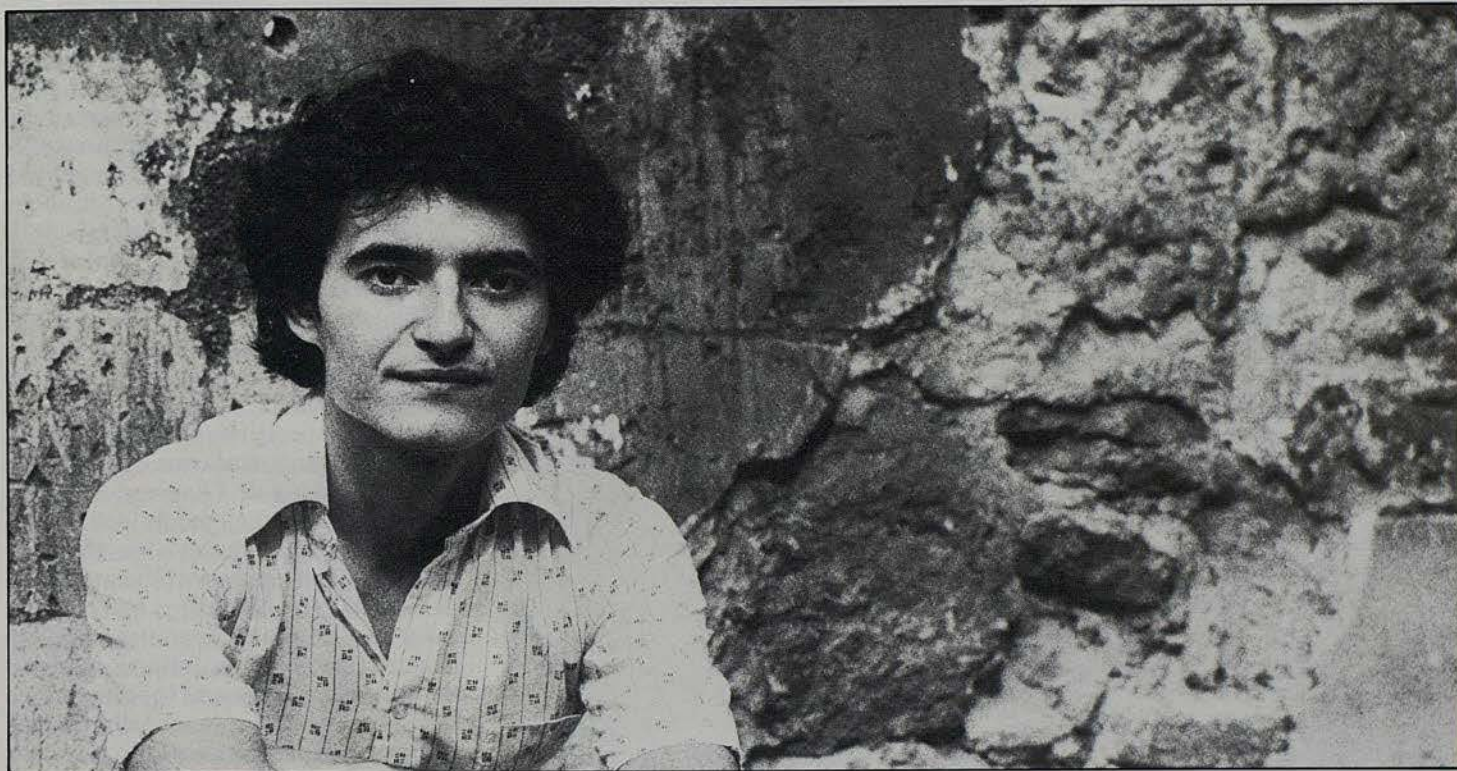
— Si et sembla, podem parlar de la reproducció tècnica. Com jutges aquest fet, partint de la teva pròpia experiència?

— He fet bastants enregistraments de discs i per a la ràdio i, avui és una forma com una altra de guanyar-se la vida; però no hi crec gaire, quant a fet artístic. Actualment, la reproducció del so és perfecta, i la persona que escolta un disc a casa seva s'hauria de preguntar si no seria millor de convidar els executants a

grans magatzems, bancs, trens, despatxos, etc.

— Tornant al teu camp d'actuació, quin és el repertori més habitual per als instruments que utilitzes?

— En aquest moment estic ensenat amb música francesa (Forqueray i d'altres) i aviat em tornaré a dedicar als anglesos del segle XVIII. La major part dels concerts que faig actualment són amb acompanyament de clavicèmbal o bé de llaüt; sovint, també sóc jo l'acompanyant de flautistes, oboïstes, cantants... Faig poca feina de conjunt, però ja tornarà. Utilitzo un parell de violes alemanyes, del segle XVIII, i també, segons les necessitats, còpies modernes d'un instrument francès —de 7 cordes— i d'un altre italià —de 6 cordes.



— El treball artístic, tal com es presenta en el concert, hauria de ser el resultat de molts processos convergents. Entre d'altres, l'estudi tècnic instrumental i/o vocal, el treball de conjunt (música de cambra), l'aprofundiment de les fonts i la consciència històrica. L'aportació de la Musicologia hauria de ser prèvia i s'hauria de concentrar en els dos darrers punts.

— Aquest profund coneixement històric, musicològic, etc., condiciona l'espontaneïtat a l'hora de la interpretació?

— Sí; la condiciona molt, però no l'ofega. Cada intèrpret ha de conèixer els marges de la pròpia espontaneïtat. Un violoncel·lista, per exemple, realitzarà les tres sonates per a viola da gamba i clavicèmbal amb fraseigs, so, «tempi»,

prendre cafè i, en acabat, tocar les obres que ell desitgi. Per a mi, la música és un art temporal que neix, es desenvolupa i mor dins d'un cicle. Tota conservació artificial d'aquest cicle és un falsejament. L'única música que té el seu lloc en l'enregistrament és la música electrònica i la que —com la de molts grups «pop»— ha estat concebuda a partir d'enregistraments precedents.

— Creus que el disc és vàlid, com a font d'informació?

— Sí; perquè permet a la persona interessada de prendre contacte amb una colla d'obres i d'interpretacions amb les quals, pel camí directe, no seria possible fer-ho en molts casos. Tot el que no sigui informació pot caure en el mer consum passiu de música, com es fa amb la «música funcional» que se'n aboca des dels

— Abans has dit que la música antiga no existeix. És aquest tipus de música que ací anomenen Alte Musik. Com l'hem d'anomenar, doncs?

— No cal treure una etiqueta grossa per a posar-n'hi moltes de petites en lloc d'ella. Allò que se'n diu música antiga és una amalgama de molts estils diferents que van des de l'escola de Notre-Dame, del segle XII, fins a Beethoven. I, cada cop, aquests límits s'eixamplen més en les dues direccions. Quan es diu «música antiga», tant es poden referir als trobadors provençals com als clavecinistes de la cort de Lluís XIV. Hauriem de parlar més aviat de «música no-moderna»; la qual, de fet, comença ahir mateix i s'acaba in illo tempore.

Albert Julià

L'estrena de Moses und Aron a Barcelona

Adorno explica Schönberg

A l'art, sovint el segueix un discurs intel·lectual, la funció del qual no és de generar o orientar la percepció artística, sinó explicar-la. És justament a partir de l'obvietat de la complaença de l'home en la contemplació dels objectes artístics que el filòsof es qüestiona el perquè, i articula una argumentació que en doni raó. I això per dos motius: primer, perquè el mecanisme de la percepció artís-

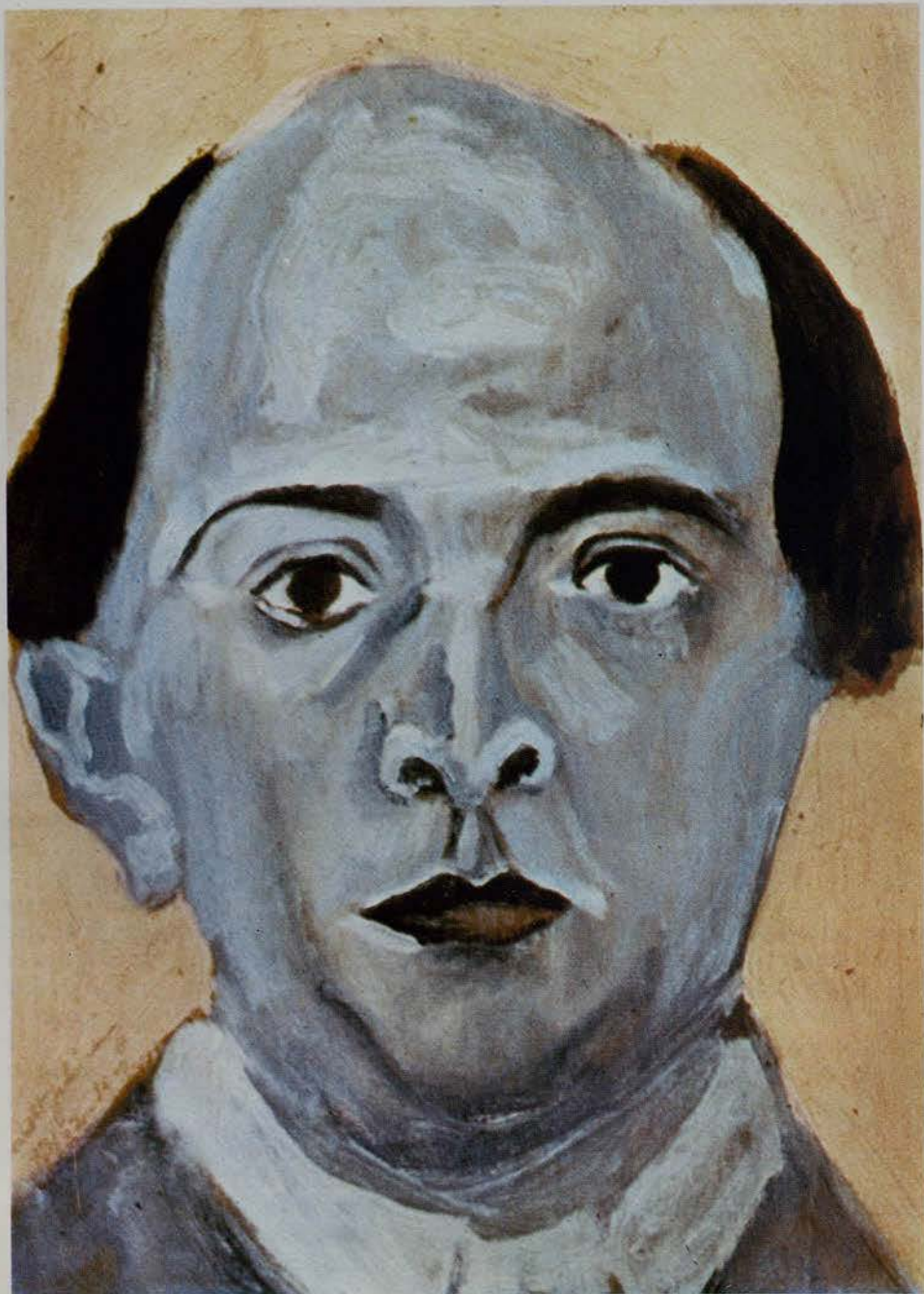
tica és intuïtiu i, per tant, genera una informació immediata molt complexa; però sense que la consciència racional pugui controlar perfectament les causes i el procés que hi mena; i en segon lloc, perquè tot l'atractiu de l'art s'adreça a uns objectes que no afecten les nostres vides, és a dir, que no incideixen en el procés de causes i efectes que determinen la felicitat o la dissort humanes.

Tant si ho expliquen per l'instint humà d'imitar les coses —com ho fa Aristòtil—, com si busquen una explicació transcendent en afirmar que les coses participen de la bellesa divina del Creador —com ho fa Tomàs d'Aquino—, de fet, la racionalitat conceptual del discurs estètic intenta, en darrer terme, de compensar aquest inquietant i inexplicat fenomen de la complaença gratuïta dels homes en els objectes artístics.

A partir del concepte que Adorno anomena "la dècada heroica", és a dir, des dels anys de la Primera Guerra mundial, el plantejament estètic pretén de donar raó d'unes creacions artístiques que es defineixen, en part, per produir-se al marge i gairebé en contra de la complaença dels públics, i per crear un interès estètic a partir d'uns estímuls absolutament independents de tota complaença sensorial, de tota amable contemplació. Així ho entén Adorno, com ho veurem, i això dona al seu discurs un interès especialíssim i nou.

L'art d'avantguarda que es produeix a Europa a partir de l'Expressionisme es defineix, en efecte, per la progressiva dissolució de la figuració (en Plàstica), de l'argument realista (en Literatura) i de la tonalitat (en Música) o bé, com diu Adorno: "...aquest apartar-se de l'objectivitat propi de la pintura moderna que comporta la mateixa ruptura que, en la música moderna, la atonalitat". És a dir, per la supressió dels estímuls d'una contemplació delectada en la mimesi i en la sensorialitat que encarava, però, el perceptor molt més directament —"molt més immediatament", dirà Adorno— amb la funció específica de l'art.

En qualsevol cas, aquest és, en general, el material sobre el qual Adorno basa el seu discurs estètic. Més específicament, s'interessa per la música, amb especial predilecció per la de Schönberg, amb una sòlida preparació tècnica iniciada de la mà d'Alban Berg, de qui fou deixeble de composició musical a Viena (1925). El text bàsic d'Adorno sobre Schönberg es troba a la *Filosofia en la nova música* (*Philosophie der neuen Musik*, 1949) un dels sis grans assaigs de l'autor sobre el fenomen musical. Es tracta d'un estudi estètic sobre la música d'entreguerres —"trenta anys d'un abast no prou ben considerat, encara"— que ell considera com a una realització



Autoretrat de Schönberg.

substantivament valuosa, negant-se així a reduir-la a un caràcter de ferment estimulant del progrés artístic. L'obra té només dos capítols, molt llargs i densos, dedicats a Schönberg (el primer) i a Stravinsky (l'altre), els dos pols a través dels quals analitza el conjunt de la música contemporània.

Schönberg i Stravinsky són, per a Adorno, els representants de dues estètiques antitètiques, veraç la de Schönberg i fal·laç la de Stravinsky —a qui, per cert, atribueix un art amb tots els símptomes de l'esquizofrènia—, que expliquen perfectament el debat estètic que és en joc; perquè, com Schönberg explicà en el "Prefaci" de les *Sàtires per a Cor*: "... el camí del mig és l'únic que no porta mai a Roma". Aquesta desqualificació de gran part de la música contemporània —Berg, Britten i Shostakovitx, entre d'altres— crea una certa perplexitat, com a mínim. No és en aquests judicis de valor on es mostra, precisament, el talent perceptiu d'Adorno, d'una severíssima congruència, d'altra banda. Nosaltres ens reduïrem, però, a l'anàlisi que fa de la música de l'il·lustre músic vienès, objecte substancial de l'assaig i, aquest sí, d'un alt interès crític. I ho farem atenent a la descripció que fa Adorno de la música de Schönberg i de la interpretació sobre la qual basa el seu judici de valor.

Allò més atractiu del talent d'Adorno, em sembla, es revela en el primer d'aquests aspectes —el de la descripció—, perquè el lector té la sensació d'encarar-se a un Schönberg real i no al maquillat per arrencar-se competitivament amb la música romàntica o impressionista. Així, com veurem, Adorno no defuig d'atribuir a la música de Schönberg una incapacitat de connectar amb el gran públic (i no pensa pas que sigui qüestió d'acostumar-s'hi); no pretén d'excusar-la per un sentit positivista del progrés evolutiu de les arts, ja que no creu que el progrés per ell mateix faci



Stravinsky dibuixat per Paul Klee.

millor les obres ni determini altra cosa que els materials artístics (vegi's *Reaktion und Fortschritt*); caracteritza la seva música per un efecte d'insatisfacció que impedeix una contemplació plaent, completa; i no pretén d'atribuir a la música de Schönberg totes les gammes de l'experiència humana, sinó que, més aviat, creu que només li són pròpies les més aspres: "... la nova música ha pres sobre si totes les tenebres i les culpes del món. Tota la seva felicitat consisteix a reconèixer la infelicitat; tota la bellesa, a sostreure's d'aquesta apariència de bellesa. Ningú no hi vol tenir res a veure: ni els individus, ni els col·lectius. Resona sense que ningú l'escolti, sense cap mena de ressò". El lector es troba amb una descripció sense edulcoracions, i té la sensació que Adorno i ell han sentit el mateix Schönberg. Potser és l'hora, doncs, d'atendre el seu discurs estètic, el correlat intel·lectual d'una experiència estètica compartida.

Els dos components més notòriament definitoris de la música de Schönberg —la atonalitat i la tècnica dodecatònica— tenen un tractament i una valoració diferents. La atonalitat és, per a Adorno, l'opció clau. El seu valor estètic prové d'allò que comporta de refús de les fórmules retoritzades de la música anterior, en l'arrel mateixa d'aquelles: l'harmonia de la tonalitat. El valor de la ruptura no prové d'un sentit vague i optimista de la renovació i del progrés de les arts, sinó d'una raó interna del llenguatge de l'ex-

pressió artística. Per a Adorno, tot material expressiu —del més simple dels acords a les més complexes fórmules constructives— ha adquirit, pel seu ús en anteriors contextos expressius, unes connotacions —tot i que ell no es val d'aquesta terminologia— que ja li són inherents: que són també la seva substància significativa. Usar-los, no es fa impunement. Evoquen i signifiquen, per al perceptor, el sentit adquirit en aquells contextos històrics. Perquè, per a Adorno, tot material artístic és una "sedimentació de l'esperit": és a dir, revela l'essència del procés social i històric de cada època. (Hegel plana, demiúrgic, sobre el raonament.) I, així, aquelles harmonies esdevenen en l'actual context social una pura alienació, una fuga letal i enganyadora: una fal·làcia artística. No es tracta, és clar, d'una música documental, sinó que: "...les obres d'art, com tots els sediments de l'esperit objectiu, són la cosa mateixa: són la recòndita essència social evocada en la seva manifestació exterior". I per això, també: "...si un contemporani treballa només i exclusivament amb harmonies tonals, com per exemple Sibelius, aquestes sonen falses, com si fossin unes falques en l'esfera atonal".

Es per això, perquè en el material artístic hi ha l'esperit del moment històric, que la dissonància adquireix tot el seu sentit com a l'única expressió possible (i, en aquest sentit, l'autor no és, segons Adorno, plenament lliure) d'un món in-

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

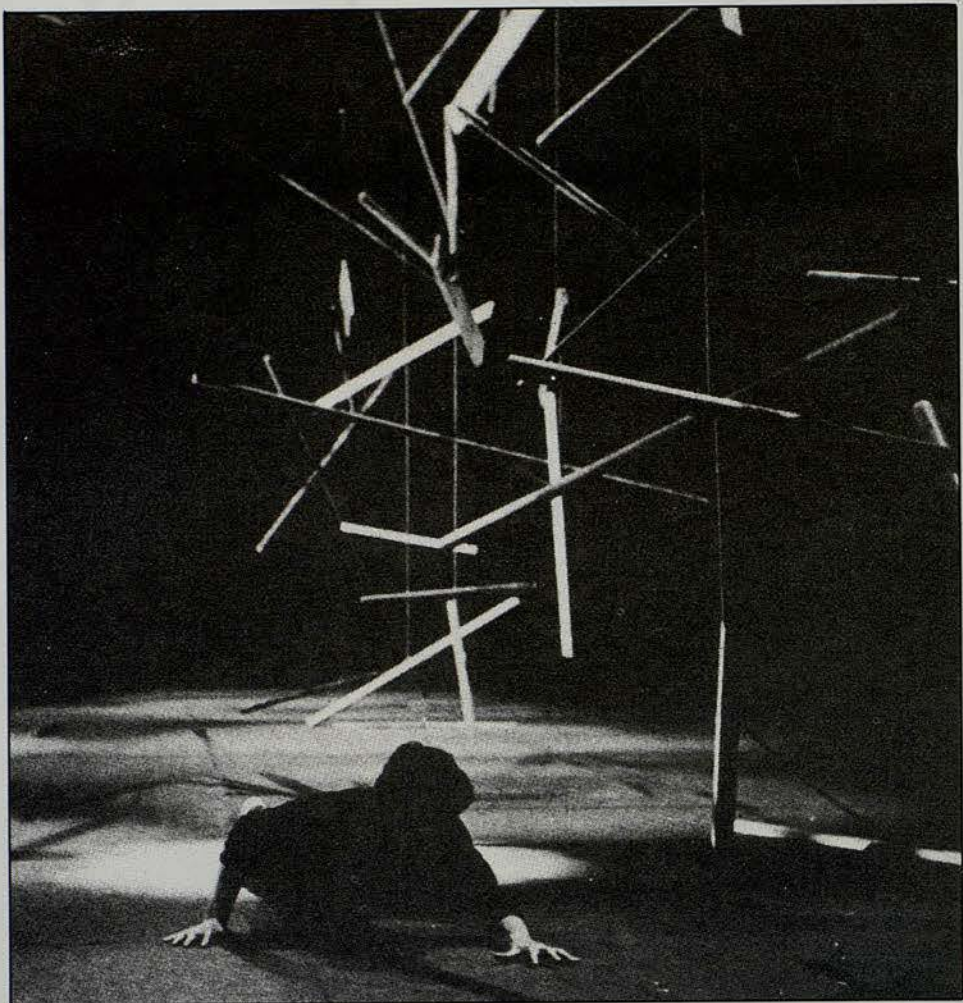
just i anguixat, absolutament insatisfactori: "...la nova música acull en la seva consciència i en la seva imatge la contradicció en què es troba respecte a la realitat, i en aquesta actitud s'aguditzà fins a convertir-se en coneixement". I no només per contrast amb la tonalitat: "...continuen *dissonant*, no respecte de les consonàncies eliminades, sinó en elles mateixes. Les dissonàncies sorgiren com a expressió de tensió, de contradicció i de dolor. S'han sedimentat i s'han convertit en *material*. Ja no són mitjans d'expressió subjectiva; però, en això, no reneguen del seu origen i es converteixen en caràcters de la protesta objectiva".

Adorno sap que la dissonància té, en el perceptor, un efecte de refús que impedeix tota complaença perceptiva. I justament és en això on troba la perfecta sintonia amb un món que no pot ser satisfactòriament contemplat. Per això, en una clara al·lusió al *Wozzeck* d'Alban Berg, adverteix dels efectes òrfics de la perfecció formal: "La seguretat de la forma és un mitjà d'absorbir el *schok*. Les sofrances del soldat, impotent en el mecanisme de la injustícia, es calmen en convertir-se en estil. Es tranquil·litzen i s'omplen de dolçor. La desbordant anguixa es fa apta per a la forma del drama musical, i la música que reflecteix l'anguixa s'adapta, resignada, a l'esquema de la transfiguració". Tota complaença és hipnòtica i alienadora: una màscara, en darrer terme. Aquest és el sentit del caràcter inacabat —feliçment inacabat, per a Adorno— de moltes obres de Schönberg —com el *Moses und Aron*—, una imperfecció que és recurrent a l'efecte estètic del conjunt.

La música de Schönberg és, en aquest sentit, immediata. Això vol dir que no és escrita en codis de tradició cultural. Que no remet a l'horror; que és horror. I, també, que no es val de fórmules que signifiquen, sinó que simplement és: "...no es tracta ja de passions que se simulen, sinó més aviat de moviments corporis de l'inconscient, de xocs, de traumes que queden enregistrats en el medi de la música".

Com es pot veure, Adorno atribueix a l'art un sentit de coàgul de la història, d'objectivació de l'esperit, en el sentit històric i hegel·lià del terme. Hom pot dissentir d'aquest plantejament, i —si se'm permet— aquest és el meu cas. Però, sobre aquesta base, la seva congruència és rigorosa, inapel·lable.

La tècnica dodecatònica, d'altra banda, suscita en el discurs estètic d'Adorno un ingredient essencial del problema de la creació artística. Adorno, en aquest punt, rebutja asprament el mecanisme en la construcció de l'obra que el dodecatonisme com a tècnica comporta sovint, i adverteix —lúcidament,



Muntatge escènic de *Musique de film* de Schönberg.

des del meu punt de vista— que, sense la llibertat creativa que s'expressa en l'alteració de les fórmules, les obres d'art neixen mortes. Que no hi ha una retòrica, per avantguardista que sigui, amb butlla d'immortalitat. "El compositor té necessitat" —diu— "d'una desobediència total, de la major independència i espontaneïtat possibles". Aquesta és la causa de la seva crítica contra un sistema que tendeix a l'esclerosi constructiva: "L'exactitud de la música dodecatònica no es pot percebre per l'oïda; aquesta és la definició més senzilla d'aquest element d'absurditat que conté. L'única cosa que és possible de percebre és l'obligatorietat del sistema".

No debades Adorno ha orientat tota la seva reflexió a una anàlisi intrínseca que defugia valorar, per la pura adequació a una categoria o a una fórmula externa a l'obra mateixa: "La veritat o la falta de veritat de Schönberg o Stravinsky no es pot establir en la mera discussió de categories com *atonalitat*, *tècnica dodecatònica*, *neoclassicisme*, sinó, només, cristal·litzant concretament aquestes categories en l'estructura de la música en si". És un reconeixement, humil i absolutament exacte —em sembla—, de la peculiar gènesi del sentit artístic: una recurrència de significa-

cions parcials que s'estructuren i s'integren en una complexitat singularíssima i no quantificable; la qual certament es dona en la dissonància. Però també en l'harmonia, amb perdó sigui dit d'Adorno, si en algun moment hom se sent feliç i harmònic amb el seu món. Potser a algun perceptor també li passa, per molt individualista i petit burgès que sigui el fenomen. No se sap mai...

Ramon Pla i Arxé

Instruments Musicals Antics

COMPRA I VENDA

PIANOS, VIOLINS, VIOLONCELS
I INSTRUMENTS DE COL·LECCIÓ

C/. Aribau, 127 (Rosselló)
08036 BARCELONA
(93) 250 53 92

Moses und Aron: Notes per a l'anàlisi



Muntatge de Moses und Aron a l'Òpera de París el 1973.

— **Moses:** "O Wort, du Wort, dass mir fehlt!".

— D'allò que no es pot parlar, cal guardar-ne silenci (Ludwig Wittgenstein)

Dos anys després de l'estrena —sota la direcció de Furtwängler, l'any 1930— de l'obra que hom esmenta de vegades com *L'art de la fuga* del dodecatonisme schönberguà, les *Variacions per a orquestra*, op. 31, el nostre autor inicià la tasca de composició de la seva gran realització dramàtica, que no podria veure completada i que venia a afegir-se a d'altres obres igualment remarcables dins d'aquest gènere —entre les quals caldria destacar molt especialment, per llur significació dins el període atonal de Schönberg, el monodrama *Erwartung*, de 1909—, unes obres que palesen a bas-

tament el seu interès continuat vers el gènere de referència.

Moses und Aron manifesta el mestratge de Schönberg en els distints procediments compositius serials. Al mateix temps, la gran ambició organitzadora del material pròpia de l'autor es tradueix —bo i cercant la màxima economia expressiva— en l'adopció d'una única sèrie de dotze tons com a font primera generadora del discurs musical en les seves diverses derivacions. Schönberg hauria pogut, així, admirar-se d'haver assolit aquell anhel més elevat al qual s'havia referit amb les paraules "faci's la unitat!", relatives a la coherència orgànica de l'obra musical, i que amb la seva habitual penetració ell descobria en la immensa aportació wagneriana a la música dramàtica de la segona meitat del segle XIX.

Des d'un primer instant, i abans de centrar-nos en la vessant específicament

musical que motiva aquestes línies, cal establir el fet —no per obvi menys urgent— que qualsevol aproximació analítica a una obra de proporcions i significació tan determinants com la que ens ocupa (que constitueix, al costat de *Wozzeck* i *Lulu*, un dels monuments més impressionants de l'art del nostre segle, en un gènere, l'òpera, en el qual es manifesta amb tota la seva grandesa el llegat crucial de l'Escola de Viena) no pot deixar de constatar, tant en el més petit detall com en les seves línies mestres, la més estreta connexió essencial entre els diferents registres confluents en la seva realitat última i globalitzadora com a obra d'art, des del propi llenguatge musical i el contingut dramàtic fins a la mateixa escenografia. (En aquest punt, cal recordar, un cop més, el Schönberg-artista-plàstic, qui deixà instruccions molt precises al respecte en diversos indrets de l'obra.)

I aquesta observació resultarà especialment rellevant pel que fa a la significació d'una obra que, en la seva mateixa configuració dramàtica, més enllà de la dimensió estrictament musical (i també pel que fa referència a les circumstàncies que poden explicar el fet de la seva no-conclusió) ha estat objecte de lectures diverses, de signe ben distint, dins d'una temàtica de ressonàncies teològiques i filosòfiques tan àmplies que dificulten l'exegesi que no vulgui restar limitada per la comoditat de l'esguard atent sols a uns determinats dogmes confessionals particulars, tema aquest sobre el qual no podem ara estendre'ns. Només esmentarem les interpretacions que contemplen el nus de l'obra com a una al·legoria relativa a la naturalesa del treball de l'artista (que necessita realitzar la seva "idea" en el si de la matèria, per a inserir posteriorment el producte resultant en el cos social en què aquella sorgeix), lectures de naturalesa directament política (i pensem en l'època que veié la seva gènesi, sensible i premonitòria respecte al fenomen dels totalitarismes), d'altres de signe més esotèric (hom ha suggerit, en aquest sentit, possibles interpretacions d'arrels cabalístiques), o les observacions no menys suggerents que ens descobreixen paral·lismes entre el fons de la trama argumental i la situació personal del mateix Schönberg: desconfiança de l'autor respecte de les possibilitats d'acceptació social de la seva nova "lleï" de composició; l'intima tensió sota la qual el compositor podria contemplar el propi mètode en la perspectiva dialèctica de l'acte creatiu (i pensem ací en l'actitud crítica de Thomas Mann, qui considerarà el caràcter problemàtic de l'esmentat mètode, la qual cosa —en reflectir-se en el text del *Faustus*— originà una espinosa i, d'altra banda, lamentable controvèrsia personal entre ambdós autors). Atenent a aquests paral·lismes, podríem postular ulteriors explicacions per al fet que el tercer acte de l'òpera ens hagi arribat únicament en la forma de llibret —tret d'alguns esborranys de la música—, al llarg del qual s'hauria d'haver segellat tràgicament en una determinada direcció l'antítesi establerta i mantinguda en els dos primers actes: la mort d'Aron. Però les manifestacions del propi compositor semblen desautoritzar aquestes interpretacions, quan afirma, en comunicació epistolar, que "...el material i la seva elaboració són purament religiós-filosòfics." Encara que, ací, cal recordar un cop més el caràcter no unívoc de l'obra artística, al marge fins i tot de la voluntat del propi autor, la qual cosa li confereix tota la virtualitat i el poder de penetrar i ultrapassar els silencis del temps, i també que en l'essencial a-semanticitat del discurs musical troba el seu paradigma més revelador.

a) (I, 1)

(Aron) (I, 2)

a) (I, 4. cp. 818)

(II. cps. 43)

b) (L'anunci) (I, cps. 11-12)

c) (El teu Poble és l'elegit) etc.

d) (És Aron el servidor de Moïse?) (I, 4)

Materials bàsics de Moses und Aron.

Davant la impossibilitat de desenvolupar un estudi detingut —per les limitacions pròpies d'aquestes línies— de l'obra que ens ocupa i que es desplega al llarg de dos actes (subdividits en quatre escenes i un interludi, el primer, i en cinc escenes, el segon), nosaltres voldríem centrar el nostre esguard en alguns aspectes que ens semblen especialment importants per a la comprensió de les característiques tècniques que en una major mesura configuren el llenguatge musical emprat, des del seu element primordial —que ja hem vist constituït per una sola sèrie— fins al tractament dels diferents paràmetres compositiu; i, ja en un nivell superior, les grans formes que canalitzaran aquell equilibri fràgil i subtil entre emoció i ordre al llarg del temps musical, així com alguna de les cristallitzacions constructives que gaudeixen d'un major pes específic en el conjunt de l'obra, en particular la denominada "Dansa al voltant del Vedell d'Or", que correspon a la tercera escena del segon acte.

L'estructura de la sèrie (que, en la seva forma lineal bàsica, no és presentada completa fins a la primera intervenció d'Aron —qui detenta la paraula— a la segona escena del primer acte) constitueix, en la seva limitació referent als elements intervàlics (segones menor i major, tritò i tercera menor) i en les seves correspondències simètriques originades per les seves diverses segmentacions per grups de dos, tres, quatre i sis notes, un bon exemple del que dèiem abans en relació a l'economia expressiva, en la línia del millor classicisme vienès i d'algunes obres de J. S. Bach (vegeu, al respecte, d'aquest darrer, la *Fuga núm. 16, en sol menor*, del primer llibre del *Clavecí ben temperat*. És construïda enterament sobre dues concises cèl·lules intervàliques (la segona i la sexta menors). El mateix material "pre-compositiu" que, enllaçant determinades transposicions, assoleix una disposició circular que abraça totes les diferents formes bàsiques serials —Original, Inversió, Retrogradació i Inversió de l'anterior—, es troba (en re-

lació al procés de la seva encarnació concreta en el posterior desplegament del material musical) estretament connectat al rerafons conceptual de l'aporia present en la tesi argumental del text —que transcendeix aquest seu caràcter de tesi per a esdevenir un veritable conflicte dramàtic—, i dona naixença a certs motius principals (alguns dels quals hem transcrit al costat d'aquestes línies) que seran represos i variats al llarg de tota l'obra, actuant-hi alguns d'ells com veritables fils conductors. La combinació hexacordal de sèries complementàries escollides a efecte de la correspondència respectiva d'un determinat grup de sis notes comunes però sotmeses a distinta ordinació, l'exposició diferida per les repeticions internes de notes del contingut dels dos hexacords, la permutació de dues notes contigües de la sèrie —no sempre com a resultat de l'aplicació dels mecanismes de manipulació propis de l'ortodòxia serial— i la de segments sencers de la mateixa, juntament amb ocasionals aproximacions a la concepció dels trops hauerians, i una constant utilització de la “interversió” —si se'n permet recollir el terme introduït per Reti a *The Thematic Process in Music*— són alguns dels procediments tècnics més utilitzats, en una direcció de progressiva incorporació de llicències a mesura que avança l'obra i que coneixem millor, per tant, el material bàsic, la qual cosa comporta la incorporació de relacions intervàl·liques més àmplies i, per això mateix, un nivell més elevat de tensió expositiva.

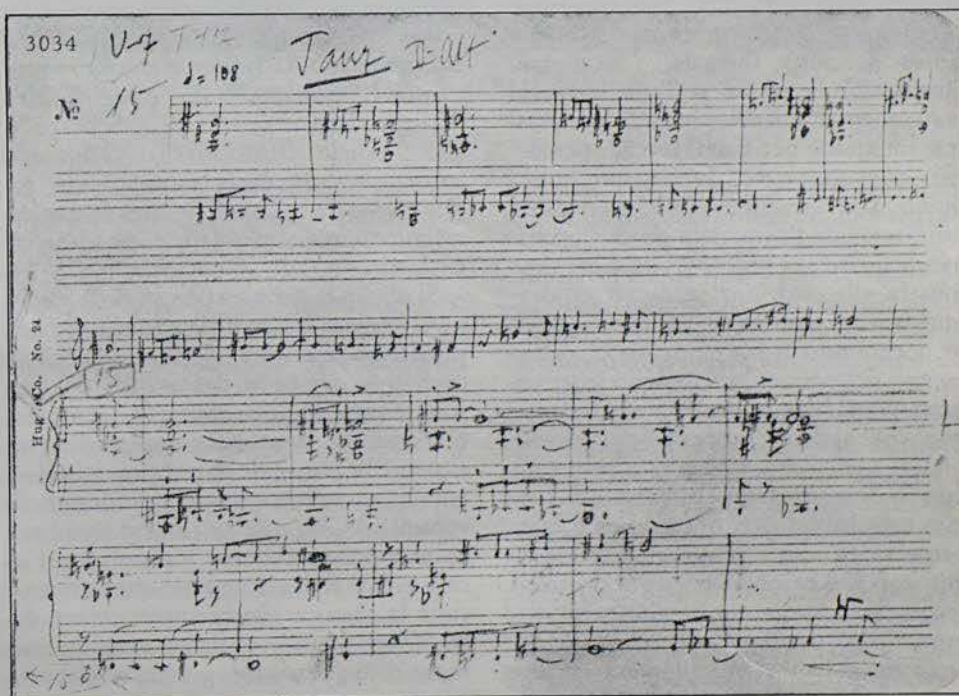
D'aquesta forma, s'assoleix aquella correspondència extraordinària entre el rigor estructural i la necessària flexibilitat del mètode que assegurí l'àmbit de la invenció creativa personal, presidida per l'exigència de la comunicació. Per a dir-ho novament amb paraules de l'autor: “Quan componc, intento oblidar totes les teories i segueixo component sols després d'haver alliberat la meua ment de totes elles. Em sembla inexcusable prevenir els meus amics contra l'ortodòxia. La composició amb dotze tons no és, en absolut, un mètode tan rigorós i exclusiu com es creu popularment. És, primàriament, un mètode que demana ordre lògic i organització, dels quals cal que la comprensibilitat sigui el principal resultat.”

El desenvolupament de *Moses und Aron* (que no defuig la qualificació de “gran òpera”, o bé la de “quasi-oratorio”, en opinió d'Adorno) és emmarcat per un triangle integrat per Moses, Aron i el Poble, i és de la relació entre aquests elements d'on brolla la saba que impulsa els esdeveniments vers les seves darreres i inevitables conseqüències, sota la presència intangible, però sempre intimidant, de la Divinitat, l'Invisible, l'Únic, Principi i Fi de totes

les coses, que Moses només pot aspirar a fer conèixer al Poble amb el concurs del seu germà Aron, en recerca del poder de comunicació, amb el risc de traïció que tota imatge de l'Etern necessàriament comporta i que fatalment condueix a la crisi oberta amb què clou el segon acte, després de l'exuberant expansió que suposa la “Dansa del Vedell d'Or”, constituïda en el punt de màxima plenitud sonora, encara que potser no de tensió dramàtica i musical pròpiament dites. El tractament vocal dels dos protagonistes és una de les troballes més brillants de l'òpera, i esdevé el mateix centre neuràlgic del simbolisme que l'obra proposa. (Podem recordar ací que Stravinsky escriurà la part de Déu per a dos baixos a *The Flood*, de 1962, amb un resultat igualment remarcable.) L'enfrontament de Moses —qui sempre utilitza la *Sprechstimme* (tret d'un passatge molt precís: “Purifica el teu pensament”, II, 2)— amb Aron —registre de tenor, part cantada que sovint assoleix una gran volada lírica—, en diferents diàlegs que constitueixen una prova de la seva mateixa dificultat (I, 2), i que aboquen a l'enorme crispació de la darrera escena del segon acte, és elevat per aquest sol fet, i des del primer moment, a una cota del màxim efecte dramàtic. Però, com bé observa David Lewin, tant Moses com Aron són necessaris als designis divins; i, de fet, la mateixa superposició d'ambdós modes d'expressió —parlada i cantada—, omnipresent, els vincula tant a la veu de Déu com a la sempre renovada i múltiple expressió del Poble i, finalment, a ells dos.

Efectivament, el Poble constitueix segurament el veritable eix central de l'obra. I, en aquest sentit, *Moses und Aron*

s'insereix en la tradició d'una obra tan extraordinària com és *Borís Godunov*, recordant-nos igualment, en la tensió insuportable de determinats passatges, l'atmosfera pesant de *Götterdämmerung* (“Hagen, was thu'st du?”). En el seu tractament trobem la varietat de procediments d'escriptura al·ludits (que tornarem a trobar a la darrera realització acabada de l'autor: el salm *De profundis*, de 1950), des de l'expressió recitada, el *Sprechgesang* i el cant, fins i tot el crit; i la textura —en la diversificació de la qual intervé igualment l'orquestra, a la qual ens referirem tot seguit— assoleix sovint la màxima subdivisió interna, fins a sis, vuit i dotze parts (I, 3), d'una gran riquesa polifònica, emprant diverses tècniques contrapuntístiques: canó, fuga (i, ací, destacariem la doble fuga per moviment contrari i amb dos contrasubjectes, nova superposició de cant i *Sprechgesang*, respectivament, de l'Interludi, que es desenvolupa sota una dinàmica constant en *pp*, quasi *sotto voce*, gaudint d'una exquisida irració tímbrica de l'orquestra, tot subratllant la confusió de la qual és víctima el Poble), utilització de diversos *canti firmi*, i tractament proper al del Preludi Coral, introduint igualment certs procediments antics com l'*hoquetus* en moments de gran crispació, i fins i tot determinats efectes espacials relatius a la distribució de les diferents fonts emissores. En relació a la composició de l'orquestra, cal subratllar, efectivament, tant l'amplitud dels seus efectius —especialment dins la família de la percussió, i incloent també arpa, piano, celesta i dues mandolines—, com la gamma amplíssima de les seves distintes utilitzacions, des de textures cambrístiques



Reproducció de l'esborrany manuscrit de *Wiegendes Tanztempo*.



Representació de *Moses und Aron* a l'Òpera de París el 1973.

ques d'una extrema delicadesa (vegeu, per exemple, la introducció instrumental de la segona escena del primer acte, que precedeix l'entrada d'Aron) fins a la brutalitat compacta del clímax del segon acte (cp. 824 i següents), amb una constant caracterització tímbrica de les distintes seccions formals, i comptant també amb la presència d'una formació instrumental variable, fora de l'orquestra, integrada per fusta, metall, percussió, dues guitarres, dues mandolines i piano. Cal esmentar també la densitat polifònica de l'orquestra quan acompanya les diverses línies vocals. Una gran mostra d'aquest ric entramat contrapuntístic, el trobem en la forma rigorosa de contrapunt triple emprat a la segona escena del primer acte, d'una gran expressivitat, sotmès a variació melòdica, i que sosté el diàleg entre Moses i Aron.

Així com Berg empra a la seva producció dramàtica una llarga sèrie de formes musicals closes, que no han d'ésser percebudes com a tals, sinó a través de llur impacte emocional i de la capacitat ordinadora subjacent, Schönberg disposa el flux dramàtic, de tensió sempre creixent, al llarg d'una successió de formes igualment determinades com són Recitatius, Ariosos i veritables Àries,

Cantates, formes tripartides, immensos frescos simfónico-corals (en els quals el cor esdevé un vast univers en ell mateix), i àdhuc de formes simfòniques pròpies de la música absoluta. Així, i a tall d'exemple, la "Dansa" del segon acte obeeix—segons Rognoni—a la disposició formal d'una *Simfonia en cinc moviments*: I, "Solemne"; II, "Adagio"; III, "Allegro alla marcia"; IV, "Scherzo"; V, "Finale (Furioso)". D'aquesta forma, la coherència motívica interna que posen de relleu els nostres exemples es fa extensiu al pla de la formalització externa.

Si obrim la primera pàgina de la partitura, podem observar la presentació del primer motiu, corresponent a l'anunci diví, que comprèn dos acords de tres sons cadascun, i delimitats—com així ho seran els dos acords complementaris, generats a partir de formes en mirall—per les quatre notes que conformen el motiu BACH, que tant relleu havia assolit en les precedents *Variacions per a orquestra*. Relació aquesta que, mitjançant la tècnica citada anteriorment de la "interversió", s'afirma progressivament en un sentit més o menys velat (e). Els dos acords esmentats juxtaposen els dos segments extrems de la sèrie —i

Wörner ens remet en aquest punt a Isaïes XLIV, 6: "Jo sóc el principi i la fi"—, i llur individualització tímbrica—com la d'altres passatges de l'òpera—l'insereixen dins el concepte de *Klangfarbenmelodie*. Segueix immediatament la presentació del segon motiu—sota els mots de Moses: "Sols un, infinit, omnipresent, invisible i inconcebible Déu!" (Hexacord central de la sèrie: b)—, que sosté tot seguit la veu que sorgeix de l'arbust cremant, formada per sis veus solistes—situades a l'orquestra i doblades per sis instruments—, que reprenen el motiu (a) i la remor de quatre veus parlades, i més endavant un tercer tema (c), de línia *cantabile*, càlidament doblada per violins i violes a l'uníson.

La consideració de la "Dansa del Vedell d'Or" ens permet tot seguit de realitzar algunes consideracions sobre els paràmetres de la rítmica, la formació de períodes i l'harmonia. En fer-ho (i no en darrer lloc), cal assumir la vessant eminentment neo-clàssica que caracteritza en gran mesura *Moses und Aron*, i que diversos autors han assenyalat pertinentment en el marc de l'evolució del pensament creatiu del seu autor. En aquest aspecte s'ha referit Boulez amb les següents paraules: "A *Moses und*

Aron, la 'Dansa al voltant del Vedell d'Or' o el cor final del primer acte són un exemple magistral de les pàgines neoclàssiques que un Hindemith mai no conseguí d'escriure." Schönberg tendeix habitualment a la variació contínua del material (és el principi de la no-repetició, que, en la seva formulació més estricta, podem reclamar com un dels trets fonamentals del seu període atonal), amb una preferència per a l'elaboració de períodes marcadament irregulars, la qual cosa s'associa ben sovint al lirisme de la gran corba melòdica —i el potencia. Consideracions anàlogues ens poden merèixer la mètrica, sempre inestable, amb una enorme atracció —possiblement heretada de la mà de Brahms— per l'ús de les hemiolies, i la pròpia definició dels motius rítmics. A *Moses und Aron* —i a la "Dansa" que ens ocupa, en particular— algunes de les anteriors característiques són modificades, i hi podem observar l'aparició de figures cisellades per a assolir una directa plasticitat, una sintaxi que tendeix sovint a la incorporació de simetries òbvies en excés, i certs esquematismes en les imitacions motiviques i en la general rigidesa mètrica. (Aquest fet era ja observable, per exemple, en la configuració de l'"Himne" exposat a la quarta escena del primer acte (d) en forma de quatre versets isomètrics.) Aspectes tots ells que són ben manifestos en l'extraordinari dinamisme desenvolupat al llarg de les diverses seccions d'aquesta escena, que suposa una graduació ascendent indeturable vers el sacrifici de les quatre verges nues i la ulterior prossecució del ritu orgiàstic, a voltes d'una brutal bestialitat, de directe impacte físic, en els desplaçaments constants d'accents i polirrítmies, i en les descàrregues massives de la pletòrica màquina orquestral, com si el particular caràcter extrovertit que detectem en certs mecanismes constructius anés lligat més que mai a la salvaguarda del procés de comunicació i a la funció dramàtica del text musical, reflex, sens dubte, de l'impacte que allò que s'esdevé a l'escena exigeix al compositor. (Podem recordar ací, també, la *Música d'acompanyament per a una escena cinematogràfica*, op. 34, de 1930.) Íntima vinculació que segurament ens permet de comprendre millor el sentit de determinades concrecions del material harmònic —que sembla, així, potenciar aquella dimensió física immediata abans esmentada—, com la sensualitat sonora que es desprèn de la superposició de dues triades —passatge quasi bitonal— a la "Dansa dels Carnissers" (cp. 397 i ss.), o la lluminositat plena dels acords per quintes que la precedeixen i que es constitueixen en rerafons (suggerint l'acompanyament d'un gegantesco instrument de cordes pulsades) de les figures temàtiques, d'un extraor-

dinari enginy rítmic, presentades per les dues mandolines, arpa, piano, celesta i xilòfon, d'incisiva vivacitat. Moviment frenètic, doncs, que, a través de tot el fulgor iridiscent de la seva versàtil orquestra, i sense defallir en cap instant en el manteniment del seu pols motòric, apropa notablement Schönberg a unes modalitats discursives més pròpies d'altres esferes estètiques coetànies.

No volem posar el punt final en aquestes succintes notes sense referir-nos a les darreres pàgines de la partitura, que clouen el segon acte i —al mateix temps— l'obra sencera, la qual potser no podia haver assolit un final més adient, en la seva tensa expectació. Mentre s'esvaeixen el darrer cor i l'orquestra

constitueix un dels més colpidors de Schönberg i de tota la literatura musical en general. Finalment, els violins resten sols, i la seva expressiva corba melòdica aboca sobtadament en la nota fa sostingut, que es mantindrà fins el darrer compàs, sobre la qual pronuncia Moses les seves darreres paraules, i que culminarà seguidament en un extraordinari *crescendo* —suspès el *tempo* musical pel calderó—, reforçat ara per violes i violoncelles sempre a l'uníson (imatge de profundes ressonàncies berguianes: vegeu la Invenció sobre una nota —si— al tercer acte de *Wozzeck*), punyent penetració del silenci, fins assolir el *f* i esvanir-se a continuació lentament, fins al *pp*.



Representació de *Moses und Aron* a l'Òpera de París el 1973.

(el primer, amb el tema (d) tractat canònicament en forma circular i immediatament sotmès a un ràpid procés de liquidació temàtica, i l'orquestra —situada dintre de l'escena— amb figures pròpies del "Tempo di marcia" que presideix tot el passatge), assistim a un veritable encadenat fílmic, en virtut del qual és introduïda simultàniament una àmplia i tersa melodia, a càrrec de tots els violins a l'uníson que, en sis compassos, evolucionarà del *p* inicial fins al *fi* després al *ff*, model de la màxima elasticitat melòdica en l'amplitud de l'àmbit transitat. Sobre aquesta melodia escoltem la darrera intervenció de Moses —plena de desesperança—, així com diversos ecos provinents del cor anterior (en particular, unes llunyanes puntuacions de la percussió). El passatge que segueix

Aquesta representa la conclusió més tensa que puguem concebre. I les darreres paraules de Moses —que havien encapçalat el nostre text— semblen correspondre's amb la lectura emblemàtica d'aquest fa sostingut (i coneixem casos similars d'interpretacions críptiques en els dos deixebles de Schönberg), una nota carregada d'obscuras connotacions simbòliques en la seva adscripció distintiva al fatídic "Diabolus in Musica", constituïda en centre absolut i definidora de la simetria secreta de l'espai cromàtic, mirall d'infinites superfícies, punt principal d'interrogació latent, signe d'impotència (sens dubte massa humana), de conflicte no resolt: "Oh, Paraula; tu, Paraula que em manques!".

Benet Casablanca

L'estada de Schönberg a Barcelona



Casa on residí Schönberg a Barcelona.

La programació de l'òpera *Moisès i Aaron*, d'Arnold Schönberg, en primera audició a Barcelona, la ciutat on aquesta obra fou en gran part escrita, és un esdeveniment de primera magnitud. Després de més de cinquanta anys, els barcelonins tenim finalment l'oportunitat de constatar el valor estètic d'una de les obres més complexes de tot el teatre líric: una obra immensa, considerada durant molt de temps com a inaccessible en el seu muntatge (no fou debades que no arribà a ésser estrenada a Zuric fins l'any 1957, sota la direcció de Rosbaud, sis anys després de la mort del compositor). Per això, i encara avui, l'anunci del *Moisès i Aaron* és un repte a les possibilitats de realització. La complexitat dels cors, principals protagonistes, i l'ingent treball de l'orquestra ja és quelcom que va més enllà de tota mesura i que exigeix un treball de titans. *Moisès i Aaron* no és una obra convencional ni de repertori i, per tant, la seva programació és sempre notícia, tant si té lloc a Viena, com a

Zuric o Barcelona. La seva posta en escena —pel maximalisme de l'empresa— pren sempre un caràcter de gran esdeveniment. No és, doncs, gens rar que es vulgui subratllar un esforç com aquest, quan Barcelona tenia, tàcitament, un deute moral amb el compositor vienès i amb aquesta obra en concret.

De tota manera, sobta de veure el nom de Schönberg en una programació del Gran Teatre de les Rambles! Sobre tot, quan Barcelona el regateja tant en les programacions dels grans cicles de concerts, aquesta sobtada presència crea encara un major impacte. I hom no pot deixar de preguntar-se: a quina secreta coherència respon el naixement d'aquest bolet? És que finalment, s'anuncia un canvi de política, de mentalitat, que es traslluirà en properes programacions o, pel contrari, no és més que un acte de jactància, aïllat, que no implica voluntat de recuperació d'un temps perdut?...

El caràcter excepcional d'aquest esdeveniment ho és encara més per a posal-

tres, barcelonins, i el fa, si pot ser, més important, si bé posa més en evidència l'oblit i el poc cas (salvant dignes excepcions¹) que habitualment s'ha fet, a les nostres grans manifestacions musicals, d'un compositor tan important.

Schönberg és, sens dubte, un dels grans noms de la història de la música,

1. Cal dir que, a l'època de l'antic Festival Internacional de Música de Barcelona (quan aquest depenia de Joventuts Musicals), s'hi programaren obres de Schönberg amb bastant d'assiduitat. L'Orquestra Ciutat de Barcelona donà: excepcionalment, el *Concert per a violí i orquestra*, l'any 1974, amb motiu del centenari; un parell de vegades, el *Concert per a piano i orquestra*, i, potser, alguna altra obra menor. Des del 1974, poca cosa més n'hem pogut escoltar, si descomptem alguna escadussera actuació —un veritable acte de fe— dels conjunts instrumentals "Diabolus in Musica", "Grup Bartók de Barcelona" o la persistent labor —sempre magnífica— de la pianista Eulàlia Solé.

un nom fonamental —com Picasso, Einstein o Freud— en el desenvolupament cultural del nostre segle; és un artista capaç d'encarnar novament el mite faustic en la figura d'"Adrià Leverkühn", sota la ploma de Thomas Mann. La importància de Schönberg radica en les solucions originals que sabia donar a les seves obres. Cada nova obra és la solució a un problema artístic específic, a una nova aventura de l'esperit, que aconsegueix com a resultat d'una intensa, pregonera reflexió. Així, amplia nous camps de sonoritat des de les primeres obres; intenta una més clara intel·ligibilitat del text en la música (problema sempre latent des de l'època de Monteverdi), així com una nova expressió amb la tècnica del *Sprechgesang* (un semicantat-semiparlat); aventura camins desconeguts en la creativitat (serialisme) i descobreix nous regnes de sensacions que exigiran, conseqüentment, altres maneres de percepció auditiva. Són uns plantejaments radicals, tots ells, dintre de la més absoluta novetat, els quals fan sorgir a l'exterior el món de l'inconscient, un expressionisme alliberador de forces ocultes que anuncien, amb la sagacitat

premonitòria de l'art, les troballes psicoanalítiques d'aquell altre gran vienès que fou Sigmund Freud.

Però Schönberg ha estat, aquí i per a molts, un compositor maleït, la música dissonant del qual —en una aproximació superficial— resulta esotèrica, àrida

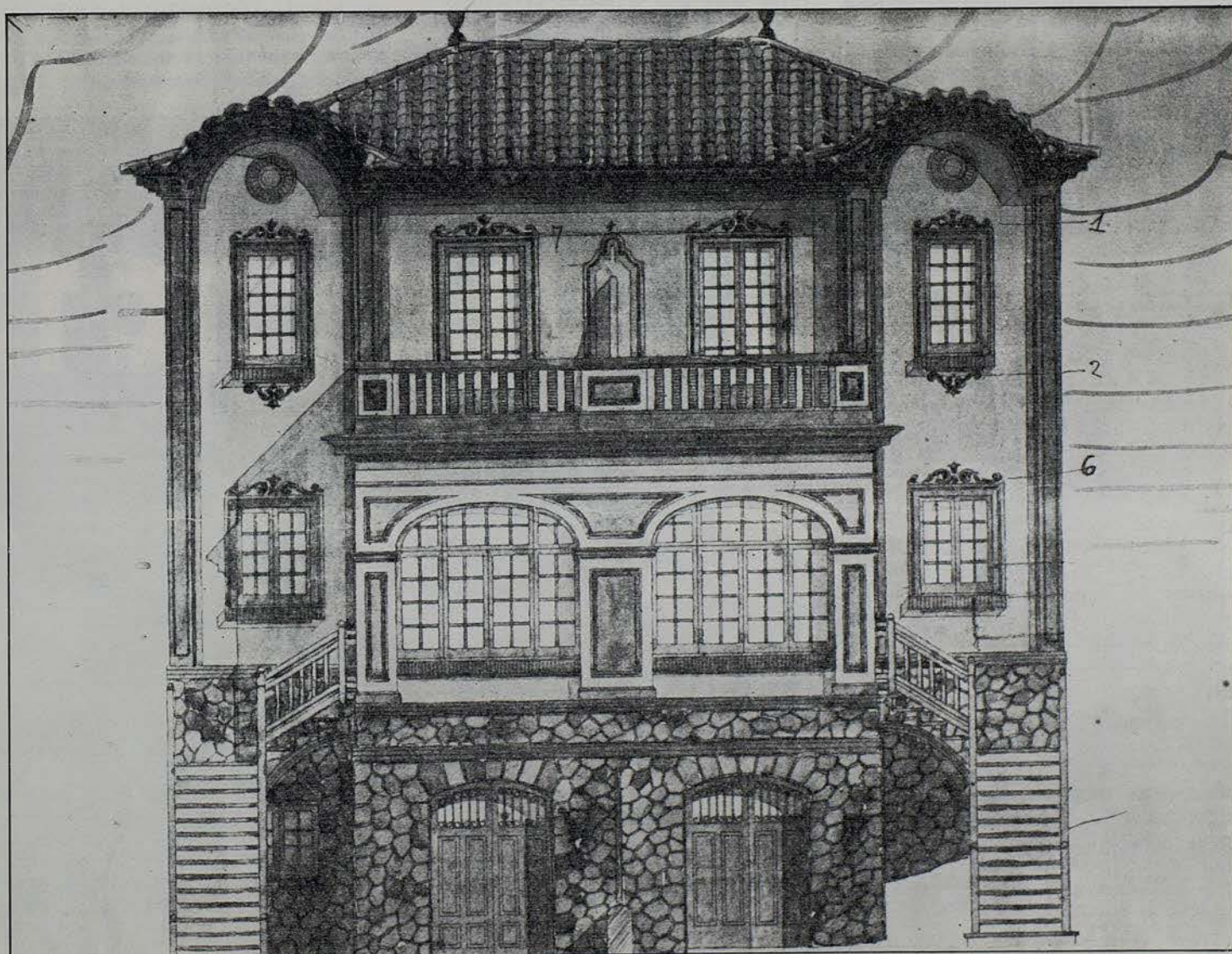
Schönberg ha estat, aquí i per a molts, un compositor maleït

i, per massa nova, impenetrable... La veritat és que, a Schönberg, malgrat tot (musicalment i artísticament), en termes generals, al nostre país hom no l'ha volgut arribar a comprendre. Desgraciadament, la polèmica al seu entorn ha estat una controvèrsia al voltant de la figura teòrica del compositor, i sempre al marge de la seva capacitat creativa i de la valoració estètica. Si Schönberg no hagués estat el creador del "dodecatonisme" (vana paraula), segurament hauria estat més apreciat en la seva qualitat artística i musical. I si no se l'hagués etiquetat massa de pressa i despectivament com a

músic cerebral, hauria arribat, sens dubte, a connectar amb la fibra sensible del melòman; perquè, al principal representant de l'Expressionisme musical, allò que precisament no li manca, és la força comunicativa de l'expressió. L'òpera *Moisès i Aaron* és aquí, ara, per a demostrar-ho, tot salvant els equívocs i malentesos.

Schönberg i Barcelona

Però, abans d'entrar en el comentari pròpiament dit de l'òpera, diguem que Schönberg visqué quasi un any a Barcelona, precisament a l'època en què estava abocat a la composició de *Moisès i Aaron*, i que aquí acabà, el 10 de març de 1932, els darrers compassos del segon acte. Schönberg visqué a Vallcarca, en una casa del carrer Baixada de Briz que, en aquell moment portava el n.º 14, i que ara, després d'una remodelació numèrica del carrer, figura com a n.º 20-22. La finca era una casa molt agradable, construïda per Salvador Valeri i Pucurull, el famós arquitecte modernista, i va ésser oferta al compositor tot just acabada de construir. Schönberg visqué en



Dibuix de la façana de la casa on Schönberg residí a Barcelona.

aquesta part alta (pròxima al Parc Güell) i, aleshores, senyorial de Barcelona des del primer d'octubre del 1931 fins al 30 de juny del 1932. Se sap que el compositor guardà un magnífic record de la seva estada a la nostra ciutat i de la torre (cosa que honora el nostre arquitecte) on va viure, i, això, fins al punt que, en instal·lar-se a Los Angeles (Califòrnia), poc temps després de deixar Barcelona, es féu construir —a partir dels plànols de Salvador Valeri— una casa idèntica a aquella on va viure a la nostra ciutat. El pas de Schönberg per Barcelona fou a causa, principalment, de les gestions del seu deixeble català, Robert Gerhard. I tingué l'ocasió de fer aquí algun concert, com el del 3 d'abril de 1932, amb l'Orquestra Pau Casals, de l'Associació Obrera de Concerts, en el qual dirigí un programa monogràfic de les seves obres. Prèviament, no obstant, ja havia estat conegut, amb la interpretació (el 29 d'abril de 1925) de l'aleshores disculpit *Pierrot lunaire*, una sessió que, per cert, acabà en escàndol. En una de les parets laterals de l'esmentada casa hi ha una placa, commemorativa del pas del compositor per la nostra ciutat, que diu així: *Arnold Schönberg compuso en esta casa durante los años 1931-32 parte de su obra Moisés y Aaron*. Aquesta placa hi va ser col·locada, l'any 1955, per un

grup d'admiradors del compositor integrat per Josep Soler, Antoni Tàpies, Joan Eduard Cirlot, José Luis Delás i Albert Manén. Posteriors edificacions n'han ofegat l'espai visual des del carrer, i ara, la placa, només és llegible des de dintre de la finca. L'Associació Catalana de Compositors abriga intencions de situar-la en un lloc preferent, davant de la façana, però, fins ara, tot ha quedat en bons propòsits).

El pas de Schönberg per Barcelona fou degut a les gestions del seu deixeble, el compositor català Robert Gerhard

Per mediació del senyor Josep M. Valeri i Sallent, fill de l'arquitecte, hem tingut accés a gran part de la informació donada; i, ha estat ell qui ens ha facilitat algun altre document, com és el contracte de lloguer d'aquella casa de Vallcarca, en el qual poden veure's les signatures dels dos il·lustres personatges, amb el traç actiu, positiu, ascendent de la cal·ligrafia de Schönberg i la correcció i pulcritud detallista en la de l'arqui-

tecte. En aquest contracte, que reproduïm gràficament, es pot llegir el lloc de procedència, edat, antic domicili, etc.

Durant aquests mesos barcelonins nasqué la filla petita de Schönberg, una noia a qui li fou posat un nom tan català com el de Núria. Més tard, Núria Schönberg fou l'esposa del compositor italià Luigi Nono, de marcada tendència avantguardística. També per testimoni directe del senyor Josep M. Valeri i Sallent —qui el va tractar personalment— hem pogut saber que el compositor s'expressava en un castellà força acceptable. El seu tracte, a més a més, era d'una gran cordialitat.

Moisés i Aaron *

L'òpera *Moisés i Aaron* sintetitza, en la seva magnitud, tot l'univers schönberguà. Aquesta obra bíblica —encara que hagi quedat en dos actes en lloc dels tres inicialment projectats— pertany a aquell gènere d'obres immenses, delirants, molt sovint pòstumes (si bé, aquí, no n'és el cas), d'una fantasia impossible, ideal, platònica, i ben bé de pura espiritualitat.

* Part d'aquest escrit està basat en l'article que vaig publicar a la "Guia Musical", l'any 1982, amb motiu del cinquantenari de l'estada de Schönberg a Barcelona.

Moses und Aron sintetitza, en la seva magnitud, tot l'univers schönberguà

Els dos actes que finalment han quedat de l'òpera se subdivideixen en les escenes següents:

Acte primer. La vocació de Moisés; Moisés troba Aaron en el desert; Moisés i Aaron expliquen al Poble el missatge de Déu.

Acte segon. Aaron i els 70 ancians al davant de la Muntanya de la Revelació; el Vedell d'Or; Moisés i Aaron.

Entre el primer i el segon actes, es donen per sobreenteses totes les peripècies de l'Èxode pròpiament dit: el pas del Mar Roig; la massacre egípcia; el pelegrinatge pel desert. Schönberg en fa una interpretació que transcendeix el significat bíblic, per situar el sentit en un pla de pura espiritualitat.

Malgrat la seva parcialitat, l'autor obté en aquesta obra una cristallinitat d'obra perfecta (els dos actes són, en ells mateixos, autosuficients). Les quasi dues hores de duració es consumeixen ràpidament; el seu temps és intens i greu, com a expressió d'allò que és diví i

d'allò que és humà: allò que és diví, encarnat en la figura sagrada d'un Moisés que, en el seu hieratisme, ens acostava al Moisés escultòric de Miquel Àngel; i en un Aaron humà i fluctuant, voluble als requeriments i exigències de la matèria.

És extraordinària la manera com Schönberg sap plasmar musicalment aquesta accentuada dicotomia en la caracterització. Moisés és, segons l'Èxode, el pensament de Déu; Aaron, la seva paraula. Així, doncs, l'expressió sagrada de Moisés serà, en l'òpera, sempre parlada; mentre que la veu humanitzada d'Aaron (l'expressió materialitzada) serà cantada (tenor). Aquesta doble imatge aconsegueix, a la vegada, una funció simbòlica i aporta una riquesa estètica i funcional d'extraordinari valor dramàtic i musical.

De l'oposició entre raó abstracta i emoció concreta deriven les fluctuacions del Poble i el xoc brutal del segon acte

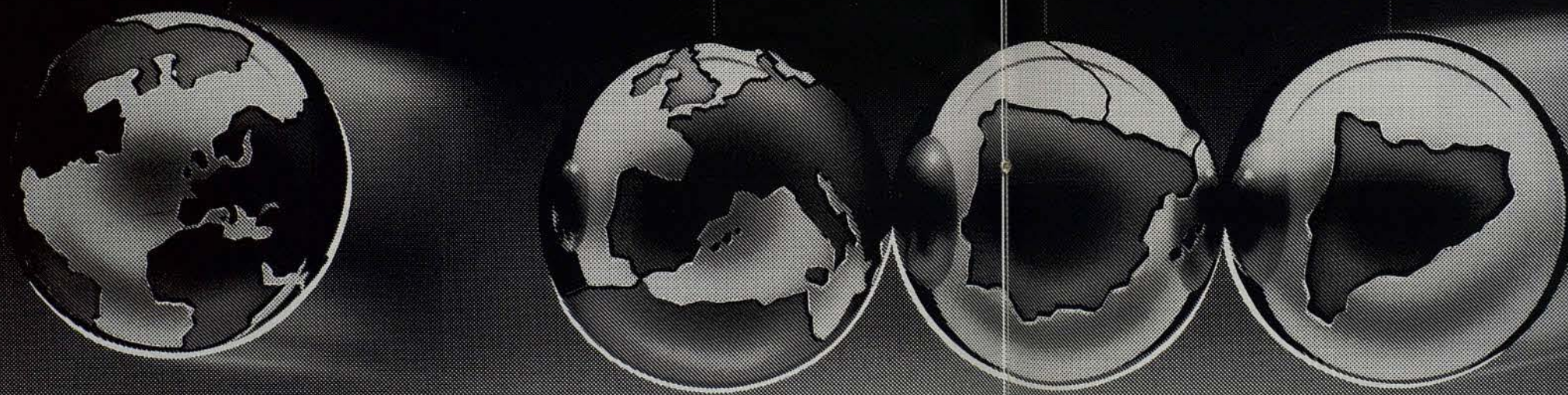
D'aquesta oposició entre raó abstracta i emoció concreta deriven les fluc-

tuacions del Poble i el xoc brutal del segon acte: Moisés, absent a la Muntanya Sagrada, abandona aparentment el seu Poble, el qual apostata i cau —amb el consentiment d'Aaron— en la més desenfrenada orgia al voltant del Vedell d'Or (la imatge). Al Poble escollit se li ofereix la possibilitat de creure en una abstracció, —Déu, l'Ésser inimaginable—, o bé d'acollir-se a la concreció tangible de l'ídol. El text del tercer acte —redactat per Schönberg, encara que no arribà a ser musicat— ens presenta, en una única escena, la mort d'Aaron i el triomf final de Moisés.

La funció del cor és fonamental i, en certa manera, semblant al paper de les turbes en les *Passions* de Bach

La diversitat sonora i formal de *Moisés i Aaron* no té precedents. El tractament de l'orquestra és —com sol ser-ho en les seves obres— magistral; però és en les veus on Schönberg continua essent un dels grans precursors de la música

SEGUEIXI EL TIC TAC DEL PAÍS.



■ Un país ben informat porta sempre el ritme del món.

Per això el diari EL PAÍS té una edició només per a Catalunya.

Perquè, de qualsevol cosa que passi al món, Catalunya, n'estigui ben informada.

I perquè, de qualsevol cosa que passi a Catalunya, tot el món se n'assabenti.

Segueixi l'actualitat del país a El País de Catalunya.

I segueixi al compàs del món.

EL PAÍS

DUPLICADO

CONTRATO DE INQUILINATO

EXTRACTO DE LA LEGISLACIÓN CIVIL Y FISCAL VIGENTES
 SOBRE
 CONTRATOS DE ARRENDAMIENTOS DE FINCAS URBANAS

CÓDIGO CIVIL

Las disposiciones generales sobre el contrato de arrendamiento de predios o fincas, se contienen en los artículos 1562 al 1574 del citado Código.

Disposiciones especiales para el arrendamiento de predios urbanos

Art. 1560. En defecto de pacto especial, se estará a la costumbre del pueblo para las reparaciones de los predios urbanos que deban ser de cuenta del propietario. En caso de duda se entenderán de cargo de éste.

Art. 1561. Si no se hubiese fijado plazo al arrendamiento, se entenderá hecho por años cuando se ha fijado un alquiler anual, por meses cuando es mensual, por días cuando es diario. En todo caso, cesa el arrendamiento, sin necesidad de requerimiento especial, cumplido el término.

Art. 1562. Cuando el arrendador de una casa ó de parte de ella, destinada a la habitación de una familia, ó de una tienda, ó almacén, ó establecimiento industrial, arrienda también los muebles, el arrendamiento de éstos se entenderá por el tiempo que dure el de la finca arrendada.

Ley de Enjuiciamiento civil de 5 de Febrero de 1881

Art. 1562. Los Jueces municipales del lugar ó distrito en que esté sita la finca, conocerán en 1.ª instancia de los desahucios cuando la demanda se funde en una de las causas siguientes:

1.ª En el cumplimiento del término estipulado en el contrato.
 2.ª En haber expirado el plazo del aviso que para la conclusión del contrato deba darse, con arreglo a la ley, ó lo pactado ó a la costumbre general de cada pueblo.

3.ª En la falta de pago del precio convenido.
 Art. 1563. Conocerán de estos juicios los Jueces de 1.ª instancia que sean competentes, conforme a la regla 13 del art. 63:

1.ª Cuando tengan por objeto el desahucio de un establecimiento mercantil ó fabril ó el de una finca rústica cuyo precio de arrendamiento exceda de 1.500 pesetas anuales, aunque se funde la demanda en alguna de las causas señaladas en el artículo anterior.

2.ª Cuando la demanda, respecto a toda clase de fincas, se funda en una causa que no sea de las comprendidas en dicho artículo.

Art. 1565. Procederá el desahucio y podrá dirigirse la demanda



A 0.109.849★

Casa de la Calle de

Barajada de Briza

núm. 14 cto. Fome

En Barcelona a primero

de Octubre del año mil novecientos veinte y uno

reunidos Don Arnold Schönberg

natural de Viena

provincia de Viena (Austria) de 57 años, de estado

Casado, su profesión Compositor vecino al presente

de Berlín W. 50 (Alemania) con cédula personal de clase

núm. expedida como habitante en la Calle de

Nürnberg-Platz núm. 3 cto. a

Còpia del contracte d'arrendament.

d'avui. La funció del cor, en aquesta obra, és fonamental, i hi té una presència quasi constant. En certa manera, apleix un paper semblant al de les turbes en les *Passions*, de Bach, però hi utilitza una polifonia extremadament densa (fins a dotze veus reals), d'una gran dificultat. No debades hi ha en aquesta obra, per primera vegada, efectes sorprenents en la música coral, com ho són els xiuxiueigs de l'interludi "On és Moisès?", o bé crits exasperats (a més del ja utilitzat *Sprechgesang*) o, simplement, recitatius ritmificats. D'aquesta manera, Schönberg aconsegueix de plasmar musicalment la volubilitat, la desídia o l'entusiasme del poble jueu, com també els mateixos dubtes, en una gamma sorprenent de matisos de tot gènere.

No pot parlar-se pròpiament, en aquesta obra, d'acció escènica, com tampoc no hi és, *strictu sensu*, en *Parsifal*, una altra obra sagrada i ritual. Moisès és tan hieràtic com Parsifal, si bé el substrat musical que els alimenta en la seva postura mística té arrels profundes i un ric moviment interior. El moviment coreogràfic correspon més aviat al segon acte, on la "Dansa" al voltant del vedell d'or arriba a extrems formidables de paroxisme i autodestrucció. No obstant això, com també s'esdevé en l'obra de Wagner, la força de l'obra radica en la interpretació musical de la riquesa verbal. Curiosament, i no pas per atzar, també Schönberg és el redactor (o millor, l'adaptador) del text de l'òpera, un

factor que contribueix a obtenir-hi una simbiosi magistral; la música es troba, així, íntimament immersida en una mateixa voluntat creadora, i hi forma una



unitat més compacta; el sentit profund del text sagrat —sentit de vivència per a Schönberg en aquells anys difícils— és aconseguit per la música amb aquella eloqüència que només la música és capaç d'oferir.

L'escena del "Vedell d'Or" es presta a ser entesa com una *Simfonia* vocal en cinc moviments, amb el recitatiu de l'"Interludi" com a introducció. El primer moviment d'aquesta simfonia comença amb les fanfares per a la preparació del sacrifici, seguides per la "Dansa dels Carnissers". La cicatrització de la ferida i l'autosacrifici dels Ancians conformen el segon moviment, "Adagio". El tercer moviment és una marxa de caràcter arcaic, que descriu l'entrada dels prínceps de les tribus, seguida, en lloc del corresponent "Scherzo", per un "Vals cantari" per a la dansa al voltant del vedell i el sacrifici de les quatre verges. Després de l'esgotament que segueix al "furioso" de l'adoració de l'ídol i la il·limitada voluptuositat del "Finale", hi ha una breu "Coda" que prepara la sòbria conclusió.

El joc de símbols és constant al llarg de tota l'obra. Per exemple, la veu sagrada de Jahvé, "el qui És", té un tractament tímbric ben original i es manifesta des del principi mateix de l'obra: sis veus solistes canten un seguit de quatre acords sobre un fons recitat. El resultat és un efecte nou, estrany, sorprenent, tal com convé a l'excel·lència dramàtica del moment. Però allò més caracte-

(Ganz fern! quite far)

Sop. Göt - ter! are!

Mez. Göt - ter! are!

Alt. Göt - ter! are!

Ten. Göt - ter! are!

Bar. Göt - ter! are!

Baß. Göt - ter! are!

Moses und kann und darf nicht ge sagt wer - den! gin - en voice.

1128 a tempo rit - - - - - Langsamer / Slower

Str. Kbs. I. II. Gg. p cresc.

1132 O Wort, du Wort, das mir fehlt! (Moses sinks to the luck! ground in despair)

Str. I II Gg. Br, Vcl. p f pp

Final del segon acte de Moïses und Aron.

rístic, més interessant, és el sentit simètric d'aquests acords, que manifesten les mateixes relacions sonores en tots els sentits. Com en "El Paradís de Swedenborg", descrit en *Seraphita*, de Balzac, no hi ha una noció d'espai físic, no hi ha un a baix, ni dreta ni esquerra, ni davant ni darrera.

Observem com la simultaneïtat total, a la caiguda del segon compàs, és abso-

lutament simètrica, seguint, bé es comenci per dalt o per baix, la periodicitat intervàlica de 3.^a menor, 5.^a augmentada, 3.^a m., 5.^a augm., 3.^a m. (coincidència dels dos acords = b =), de la mateixa manera que el darrer acord (a) és la inversió absoluta de l'acord inicial. De fet, és un circuit tancat, un tot coherent que acaba com comença, essent l'expressió del màxim equilibri. És així com

(b) (a)

invers invers

els acords de la "Bardissa ardent" amb els quals comença l'obra, volen representar, dintre l'abstracció musical, el sentit de l'Ésser diví, "Allò que És", el principi i la fi de totes les coses: *Jo sóc el Primer. Jo sóc l'Últim*.

Schönberg, que tenia una certa propensió a les consideracions teosòfiques, utilitza en una única sèrie un mètode de composició que s'ordena, així, en un patró còsmic. Encara que aquesta obra, com també la *Lulu*, d'Alban Berg, hagi estat escrita segons els procediments serials, no ha de ser mirada amb recel per aquest fet. El dodecatonisme, per a Schönberg o Berg, així com el "Modulor" per a Le Corbusier, són eines de treball que no pressuposen necessàriament una garantia estètica. Les obres que puguin sortir d'aquests plantejaments seran bones o dolentes, dignes o inacceptables, segons la qualitat de l'artista que en faci ús. I Schönberg arriba sempre al fons de la qüestió, ja des de les seves primeres obres ultraromàntiques. Escoltem, encara, què en diu Donals Mitchell:

«És indubtable que, d'haver estat possible, hom hauria bisat l'òpera de Schönberg, Moïses i Aaron, el dia de la seva estrena a Zuric, l'any 1957 (després de 25 anys d'haver estat escrita). L'espontània tempestat d'aplaudiments fou tan aclaparadora, tan demostrativa de l'impacte profund que havia causat l'obra, que perdura en la memòria dels assistents com a experiència en ella mateixa. Aquest triomf pòstum fa pensar en l'èxit que hauria pogut obtenir la música del compositor vienès si potser hom l'hagués comentat menys i l'hagués interpretat més sovint». Això precisament és el que dèiem nosaltres al principi. També el testimoniatge d'un artista tan poc tendencios com és el d'Arthur Rubinstein, aparegut en el "Sunday Times" (febrer de 1962), és altament revelador:

«Vaig veure la polèmica òpera de Schönberg, Moïses i Aaron, a París, vaig assistir al seu impacte emocional, que m'impressionà profundament. No sé si vaig entendre ben bé la música, però entendre és una paraula que no hauria d'ésser aplicada en música. No hi ha res a entendre; per a mi, la música ha de sentir-se; ha d'arribar al cor».

Obra inacabada, trasbalsadora, plenament coherent en els seus dos únics actes i altament emotiva, l'òpera de Schönberg, obra dodecatònica (malgrat la maledicció de la paraula) ha conquerit l'èxit pòstum, aquell que —en general— li fou negat en vida al compositor.

Ens felicitem que, finalment, Barcelona i el Consorci del Liceu hagin acceptat el desafiament d'aquesta programació, i hagin fet realitat una tasca que semblava impossible.

El repte d'una interpretació compromesa

Moses und Aron arriba ara al Liceu, no precisament per casualitat. Darrera d'un esdeveniment d'aquesta importància hi ha una sèrie de factors que l'han fet possible. Factors, així mateix, importants i decisius. Un d'ells sura per damunt de tots, justament pel seu caràcter decisiu, per la seva irrenunciabilitat. És la disposició d'un instrument que permeti de fer front a la dificultat d'una partitura com la que ens ocupa. I aquest instrument —del tot cabdal— és un cor. Romano Gandolfi, el seu director titular, ho deixa molt clar amb aquestes paraules:

— Sense disposar d'un cor com el del Liceu, aquesta obra no s'hauria pogut programar. I jo mateix no la vaig proposar fins que vaig veure que el conjunt coral estava en condicions adequades. En aquests moments, hi ha molts pocs cors de teatres d'òpera, al món, que puguin agosarar-se amb una obra com *Moses und Aron*.

Gandolfi, òbviament, té molt a veure amb aquesta iniciativa, ja que fou a instàncies seves que s'ha programat l'òpera de Schönberg, i és ell, en definitiva, el responsable fonamental que el repte tingui un resultat satisfactori.

— *Moses und Aron* es la màxima expressió coral de l'actual segle —diu; i afegeix:— *altres compositors actuals han escrit òperes en les quals el cor té un paper important. És el cas de Ligeti, Penderecki, Nono o d'altres; però cap no té l'envergadura d'aquesta.*

Els problemes fonamentals de l'obra els situa en aquests termes:

— *Són conseqüència lògica de l'escriptura dodecatònica, a la qual no està avesat un cor com el del Liceu. És el joc que cancel·la la tonalitat, i que suposa problemes enormes. Oi més, si hi afegim el fet de l'idioma i del Sprechgesang, aquest recital-cantat que hi domina moltíssim. I també el fet de memoritzar-ho.*

Una dificultat especialment important és la de la divisió del cor per grups. Quan es produeix l'arribada de Moses, el cor resta dividit en dotze conjunts. L'interludi entre el primer i el segon acte és construït en tres parts de cor en Sprechgesang i tres que canten i s'alternen. Certament, és molt difícil".

Reconeix que, al principi:

— *...el cor estava molt impressionat davant d'una obra d'aquesta dificultat, i també per la responsabilitat que això suposava. Però, ara, veig que els cantaires estan molt satisfets.*

Gandolfi continua parlant del tema. Es mostra força segur dels resultats, ja que té fe en el seu equip, en el qual compta amb l'ajut de Vittorio Sicuri.

— *L'escriptura schönbergiana presenta molts perills, si no es tenen les idees molt clares sobre com fer maniobrar les veus, i també sobre com impostar-les. Però, per altra part, crec que és molt*



Cor del Gran Teatre del Liceu.

saludable per als cantaires fer de tant en tant una obra així. Desvetlla la seva capacitat. Quan s'ha fet *Moses und Aron*, Lohengrin sembla molt fàcil, com si fos una peça de Tosti, per exemple.

Des que es van acabar les representacions d'*Othello*, la temporada passada, està treballant —sempre el cor— en la preparació de *Moses und Aron*. Gandolfi no creu que el temps de preparació sigui excessiu.

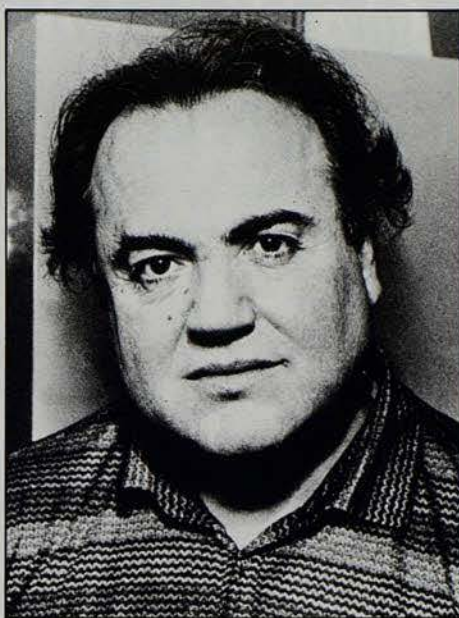
— Caldrien sis mesos. Jo l'he fet a la Scala, de Milà, i també al Teatro Colón, de Buenos Aires. Però fixi-s'hi bé: a la Scala, el seixanta per cent de la part coral la va fer un cor procedent de l'Est.

Sobre els solistes vocals i els problemes del seu treball assenyala:

— La part de Moses és tota en Sprechgesang. Aron l'interpreta un tenor, i és una part extremadament difícil.

— Serà una obra molt difícil de digerir, per una bona part del públic?

— Tal com he vist que els espectadors del Liceu van acollir una obra tan ingrata com *Wozzeck*, no crec que hi hagi problemes especials. A l'òpera de Berg van estar molt atents, i la resposta va ser entusiasta. Òbviament, una obra com *Moses und Aron* és difícil, fins i tot per als qui viuen molt de prop la música actual. Però penso que, si més no, inte-



Romano Gandolfi.

ressarà. Si, en general, no hi poden copsar tota l'entitat musical i la seva complexitat, almenys si que els emocionarà. És una obra molt expressiva, amb moments d'una gran tensió, com quan hi ha el culte al Vedell d'Or.

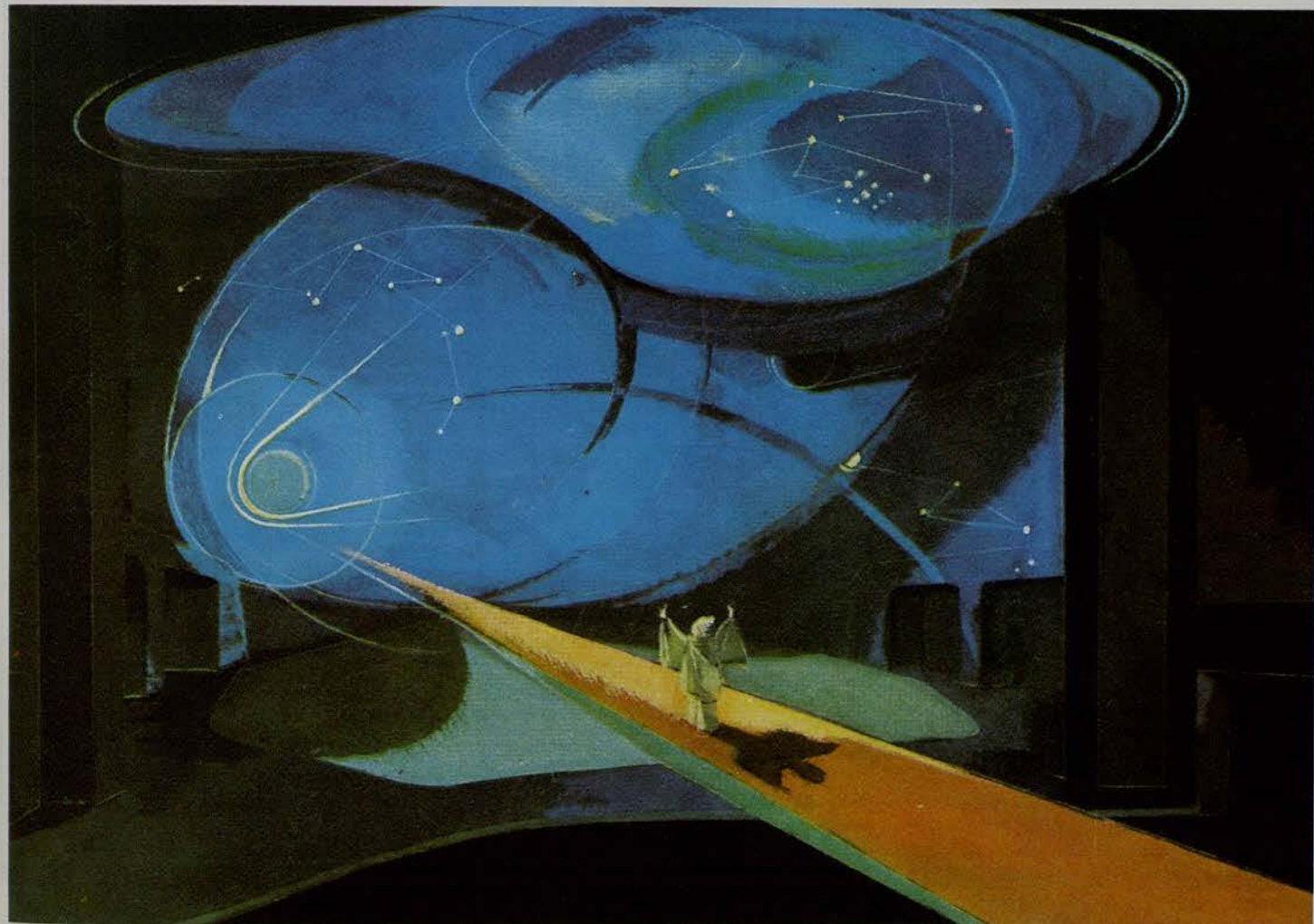
Per a Gandolfi, *Moses und Aron* és com una composició de Bach, al revés. Al director del cor del Liceu l'espera una temporada especialment intensa per als seus cantaires, ja que ha de protagonitzar una sèrie d'òperes en les quals el cor té un protagonisme molt gran i que, a més, són complexes. És el cas de l'esmentat *Lohengrin*, del *Borís Godunov* o bé del *Simon Boccanegra*. Ens diu:

— Enguany, la programació del Liceu és molt intensa pel que fa al treball del cor. Però, així, el públic prendrà més consciència de com és important que hom disposi d'un component artístic del valor d'aquest cor; és un patrimoni que forma part de l'estructura del Teatre. Constitueix un dels elements de més prestigi per al teatre d'òpera.

Per acabar, expressa un desig: que hom hi ofereixi el tercer acte (que Schönberg no completà) parlat. Creu que seria molt interessant. I, com a colofó, insisteix que l'estrena de *Moses und Aron*, és un esdeveniment, importantíssim. Remarca:

— Caldria que vingués premsa d'arreu del món, atesa la transcendència d'aquest fet. I, encara més, per haver estat escrita l'obra a Barcelona.

R.R.M.C.



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

TEMPORADA MUSICAL '85/86

NOVEMBRE

12 Palau de la Música Catalana

Itzhak Perlman, violí
Bruno Canino, piano
Obres de: Bachs, Schubert, Beethoven i Saint-Saëns.

26 CICLE INTERNACIONAL DE Joves Pianistes
Centre Cultural de la Caixa de Pensions.



Vovka Ashkenazy
Obres de: Chopin i Rachmaninov.

DESEMBRE

5 Palau de la Música Catalana

The Stars of Faith
Negro Spirituals. Gospels.

10 CICLE INTERNACIONAL DE Joves Pianistes
Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Émile Naoumoff
Programa a determinar.

GENER

10 CICLE INTERNACIONAL DE Joves Pianistes
Centre Cultural de la Caixa de Pensions

William Fong
Obres de: Beethoven, Chopin, Granados, Brahms i Ravel.

15 VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Palau de la Música Catalana

Christoph Eschenbach, piano
Justus Frantz, piano
Obres de: Schubert.

17 VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Saló del Tinell

The Chamber Player's of St. John's Smith Square
The Albion Ensemble
Jordi Vilaplanyó, piano
Obres de: Schubert.

20 VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Saló del Tinell

The Hilliard Ensemble, veus
Obres de: Schubert i els seus contemporanis.

22 VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Albada Olaya, piano
Obres de: Schubert, Brahms i Schumann.

24 VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Saló del Tinell

Robert Holl, baix
Konrad Richter, piano
Obres de: Schubert.

27 VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Saló del Tinell

Adelina Oprean, violí
Gottfried Müller-Roda, violí
Tomoko Shirao, viola
Marçal Cervera, violoncel
Cristian Florea, violoncel
Obres de: Schubert.

29 VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Joan Rubinat, piano
Obres de: Schubert, Chopin.

31 VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Vicenç Prunés, piano
Obres de: Schubert, Schumann.

FEBRER

1 VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Jordi Camell, piano
Obres de: Schubert, Schumann i Mendelssohn.

4 VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Palau de la Música Catalana



Margaret Price, soprano
Geoffrey Parsons, piano
Miquel Gaspa, clarinet
Obres de: Schubert.

6 VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Saló del Tinell



Manuel Cid, tenor
Félix Lavilla, piano
Obres de: Schubert.

11 CICLE INTERNACIONAL DE Joves Pianistes
Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Katia i Marielle Labèque
Programa a determinar.

26 CICLE INTERNACIONAL DE Joves Pianistes
Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Hugh Tinney
Obres de: Beethoven, Albéniz, Scriabin, Chopin i Liszt.

MARÇ

4 CICLE INTERNACIONAL DE Joves Pianistes
Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Salvatore Spanó
Obres de: Beethoven, Chopin i Liszt.

6 IX SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
Església de Sta. Maria de Jesús de Gràcia

Pro Cantione Antiqua, de Londres
Director: Mark Brown
Obres de: Byrd, da Palestrina, de Victoria, Navarro, Handl, Morley, Cardoso, Lopes Morago i D. Joao IV.

11 IX SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
Església de Sta. Maria de Jesús de Gràcia

Ensemble Clément Janequin
Les Saqueboutiers de Toulouse
Obres de: Gabrieli, Clemens non Papa, Scheidt i Schütz.

13 IX SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
Església de Santa Maria de Jesús de Gràcia

Münchener Camerata, solistes
Director: Jordi Mora
Obres de: W.A. Mozart i Hindemith.

17 IX SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
Església de Santa Maria de Jesús de Gràcia

Cor Armeni de la Comunitat Mekhitarista de Venècia
Cants litúrgics de Quaresma i de Pasqua de Resurrecció.

20 IX SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
Palau de la Música Catalana

La Chapelle Royale
Collegium vocale, de Gant
Solistes
Director: Philippe Herreweghe
Passió segons sant Mateu J.S. Bach.

21 IX SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
Església de Santa Maria de Jesús de Gràcia

Collegium Vocale, de Gant
Director: Philippe Herreweghe
Obres de: des Près, de Lassus, de Palestrina i Gesualdo.

ABRIL

10 CICLE INTERNACIONAL DE Joves Pianistes
Centre Cultural de la Caixa de Pensions

José Carlos Cocarelli
Obres de: Beethoven, Schumann, Fauré i Prokofiev.

24 Centre Cultural de la Caixa de Pensions



The Albany Brass Ensemble
Obres de: Pratorius, Previn, Moszkowski, J.S. Bach, Penderecki i Arnold.

29 CICLE INTERNACIONAL DE Joves Pianistes
Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Maria Xifolidou
Obres de: Beethoven, Chopin, Kalomiris, Liszt, de Falla.

MAIG

6 Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Camerata Trajectina
"BREDERO AMSTELDAMER".

14 IX FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell



Paul Badura-Skoda, fortepiano
Obres de: Haydn, W.A. Mozart i Beethoven.

16 IX FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell

Capella Musical de S.E.M.A.
"Música a la València de Duc de Calàbria".

19 IX FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell

Gothic Voices
Director: Christopher Page
"Música sacra i profana dels segles XIII i XIV".

21 IX FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell

José Miguel Moreno, vihuela i guitarra
Obres de: Pisador, de Valderrábano, de Fuenllana, de Narváez, Milà, Mudarra, Giuliani i Sors.

23 IX FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell

London Baroque
Obres de: Corelli, Vivaldi, Couperin, Händel, Erskine, Haydn i W.A. Mozart.

27 IX FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell

The Consort of Musicke
Director: Anthony Rooley
Obres de: Monteverdi, Gesualdo, Schütz, Ward, Lawes i Dowland.

28 IX FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Palau de la Música Catalana

Academy of Ancient Music
Choir of the Academy of Ancient Music
Solistes vocals
Anthony Pay, clarinet
Director: Christopher Hogwood
Obres de: W.A. Mozart

ABONAMENT GENERAL I CONCERTS PALAU DE LA MÚSICA

Aquest abonament comprén 36 concerts que se celebraran al Palau de la Música Catalana, al Saló del Tinell, a l'Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia, i al Centre Cultural de la Caixa de Pensions. L'abonament general a tota la temporada, per a tots els locals esmentats i l'específic al Palau de la Música, es podran adquirir, del 7 al 25 d'octubre, a les taquilles del Palau de la Música Catalana (c. Amadeu Vives, núm. 1, Teléf. 3011104), els dies laborables, d'11 a 13 i de 17 a 21 h. (el matí dels dissabtes no hi ha venda).

HORARIS

Tots els concerts d'aquesta temporada, a tots els diversos locals, començaran a l'hora que s'hi indica. No hi

serà permès l'accés durant la interpretació de les obres.

MODIFICACIONS

Els organitzadors d'aquesta temporada, si les circumstàncies ho exigissin, podrien alterar les dates, els programes i els intèrprets anunciats en aquest avançament de programa.

INFORMACIÓ:

— Servei d'informació de l'Obra Social de la Caixa de Pensions. Teléf. 3025404 (ext. 207).
— Palau de la Música Catalana. Teléf. 3011104 i 3020995



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS



Liceu: davant una temporada substancial i ecumènica

Després d'una breu estada, al Gran Teatre del Liceu, de la Companyia de ballet "The Dance Theater of Harlem", que hi farà tres programes distints a partir de la primera setmana d'octubre i durant una bona quinzena d'aquest mes, tornarà a aixecar-s'hi el teló per a iniciar, el dia 2 de novembre, data pràcticament tradicional, la llarga temporada d'òpera d'enguany. Va prenent cos la fórmula que ja s'insinuava darrerament, consistent a allargar el curs operístic fins a les darreries d'abril, és a dir, durant sis mesos; cosa que, atenent els dotze títols que ara són programats, ve a comportar la representació quinzenal de cadascuna de les òperes previstes, amb dies suficients per a la preparació de la

producció següent. Cal també fer esment que, de totes les òperes anunciades, s'en faran quatre representacions, sols amb dues excepcions comptades.

Ens tornem a trobar amb una temporada substancial, antològica i variada, on hi ha representats tots els grans compositors del gènere (potser amb la sola excepció de Donizetti), així com les grans escoles del *bel canto* i les importants fites històriques. I, per a millor representar aquest sentit ecumènic del cant d'escena, fins i tot hi trobarem dues partitures cabdals del nostre segle.

La primera d'aquestes, la més "contemporània", malgrat comptar ja amb mig segle de vida, no deixa de ser una novetat absoluta i una

bona mostra d'interès del Consorci envers la música del nostre temps. Es tracta de la gran producció de Schönberg, *Moses und Aron*, sobre la qual, per bé que el present número de la Revista Musical Catalana n'inclou comentaris especialitzats, cal recordar una i altra vegada que fou composta en gran part durant l'estada del mestre a Barcelona, a principis dels anys trenta. Aquesta òpera serà interpretada per una companyia compacta i ja especialitzada, amb el gran protagonisme dels cors titulars que prepara a fons Romano Gandolfi, el seu director dels darrers anys. La direcció orquestral conjunta serà a cura d'un bon mestre, ben conegut de tots, Uwe Mund. Es tracta de la producció

que tothom que tingui un mínim d'amor per a la música haurà de presenciar i escoltar, sense recels ni dubtes respecte del missatge dodecatònic que comporta, atenent sobretot a una autèntica vàlua artística i a una molt original fórmula lírica i de tractament de les veus.

Encara en ple novembre, seguirà *Andrea Chénier*, amb el protagonisme ben constatat ja, al Liceu, d'Eva Marton, amb Lando Bartolini com a tenor, i amb el nostre Sardi-nero que completa el trio protagonista. Per al desembre salta ja la varietat d'estils que apuntàvem, cap al *Borís Godunov* que presenta en els dos baixos necessaris altres tantes figures molt importants en l'especialitat, Matti Salminen i Paul Pliska, completats amb la presència de Peter Lindros. Amb els cors del Liceu, aquesta obra pot assolir un dels èxits més solemniais de tota la temporada.

Ben segur que serà un èxit la reposició, llargament esperada, de la *Semiramide*, de Rossini, que Montserrat Caballé fa temps que ens deu a Barcelona. L'altra protagonista serà la gran mezzo, Lucia Valentini-Terrani, i, com a tenor, hi haurà un altre compatriota: Eduard Giménez. La direcció musical, a cura d'Alessandro Siciliani, comporta, en canvi, la particularitat d'una "representació" en versió de concert. És l'òpera que estigué molts anys sense representar-se, fins que fou exhumada en la seva totalitat, de primer per Joan Sutherland i, després, per Montserrat Caballé, amb la qual va assolir èxits llegendaris, amb les millors mezzos del moment.

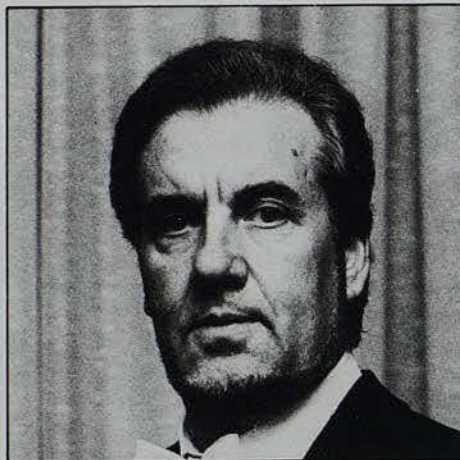
Simon Boccanegra persistirà en una versió del tipus de "star system" perquè reunirà l'estol de noms de Freni, Carreras, Pons/Chausson i Ghiaurov. Serà una d'aquelles representacions que envejarien els millors teatres d'arreu del món, perquè difícilment podria pensar-se en un millor repartiment; sense oblidar, tampoc, la direcció de Roberto Abbado, que tan apreciat es pels barcelonins.

Tornarà tot seguit l'estil únic de Kraus, protagonitzant la *Manon*, de Massenet, junt amb Ana María González, de recent grat record, i Enric Serra, tots dirigits per Jean Perisson.

Tornem a noms eminents que acabem d'escoltar darrerament, com Jerusalem al davant d'un gran elenc, en *Lohengrin*, que comporta Eva Randova, Andrés Molnar i també, i sobretot, la tan esperada presència de Pilar Lorengar (a qui ja



Montserrat Caballé.



Nicolai Ghiaurov.



Pilar Lorengar.



Mirella Freni.

era hora que poguéssim escoltar a la Rambla de Barcelona). El director, prometedor i d'anomenada, és Christof Perick.

Wagner serà, a continuació, amb *L'or del Rin*, l'únic compositor que repetirà enguany. De fet, ja li tocava el torn a aquest pròleg de la *Tetralogia*, que dirigirà Mathias Kuntzsch, amb un extens elenc, compacte en qualitat, i del qual sobresurt, com a ja conegut, el nom de Horst Laubenthal.

Puccini tornarà amb *Manon Lescaut*, el títol reservat a la direcció musical de Maurizio Arena, i amb la personalitat eminent de la soprano Kabaivanska, amb la qual tornarà com a tenor Jesús Pinto, una figura ascendent, junt amb noms com els de Chausson i Piero di Palma.

Tres altres impactes veritables per a acabar la temporda mereixen un punt i apart. S'obren amb la primer audició a Barcelona de la bellíssima obra de Ricard Strauss, *La dona sense ombra*, aquesta partitura que ha tornat darrerament a ser produïda intensament als escenaris alemanys i austríacs. És una partitura remarcable, notabilíssima, que ha assolit un lloc a totes les discoteques dels amants de l'òpera, gràcies a la gravació que fou feta arran de les esmentades darreres produccions. Es tracta també d'un bell relat de Hofmannstahl, sobre una idea pròpia, i constitueix una peça característica del darrer romanticisme vienès, estrenada el 1919, entre *Ariadne a Naxos* i *l'Intermezzo*. Porta un bon elenc, amb Klaus Koenig, Ute Vinzing i Peter Wimberger, tots ells grans coneixedors de l'estil i de la partitura, i ve amb la direcció del ja esmentat Christof Perick.

A primers d'abril hi haurà el sempre intrincat muntatge del *Don Joan* mozartià, perquè comportarà no pas la fórmula fàcil d'una producció d'un determinat teatre forani, sinó l'associació contingent de personalitats que en poden fer una versió força interessant. Hi destaquen Bruson, Sfiris, Eugenia Moldoveanu, la nostra M.^a Àngels Peters i novament Enric Serra.

I la temporada es clourà amb els focs d'artifici d'una *Norma* llegendària, a cura de Joan Sutherland, llargament enyorada però encara en plena forma. Dirigida per Richard Bonyngue, l'espòs de la cantatriu i gran músic, mostra la mezzo de qualitat necessària, amb Doris Soffel, impecable en el seu paper, i amb el ja esmentat Jesús Pinto com a tenor.

J. Casanovas

SCHERZANDO



Història d'una estrena tardana

Per fi, el 15 de juny proppassat vaig poder sentir cantar per primera vegada una *Missa per a cor mixt*, composta fa 42 anys en tornar a Barcelona després d'haver estat desplaçat a València durant més d'un trienni per l'empresa en la qual treballava com a enginyer, a conseqüència de la guerra civil espanyola.

Aquell llarg període d'allunyament forçat m'havia fet imaginar que, degut a la nostra llarga tradició en la pràctica del cant coral, ja no em seria difícil sentir-la. La realitat, però, ha estat ben diferent, si bé les meves previsions no s'han acomplert fins ara, quan ja tinc 79 anys i en fa més de 18 que morí la meva esposa.

Quan, el maig de 1943, vaig compondre la *Missa*, jo en tenia 36 i ella 27. Feia sis anys que ens havíem casat i prop de

cinc que s'havia exiliat el meu mestre i amic, Robert Gerhard. Acabàvem de sofrir el gran trauma de la guerra civil, seguida de la mundial, i a causa de bona part de l'aïllament cultural que provocaren, solament havia tingut ocasió que s'interpretessin algunes obres meves a l'estudi de l'arquitecte Ramon Sastre (1936), en els Festivals de la SIMC, de Paris (1937) i Varsòvia (1939), i, excepcionalment a Mallorca, la Capella Clàssica Polifònica m'estrenà un cicle de *Nadals* a 3 veus que tingué molt bona acollida per part del seu director mossèn Thomas, i m'animà a seguir escrivint una sèrie de *Dotze responsoris de Setmana Santa*, dels quals solament se n'han cantat cinc amb molt de retard. Pel que fa referència a les set peces corals

que he escrit sobre poemes de Sánchez-Juan, Carner, Riba i Rosselló-Pòrcel, solament s'han estrenat el darrer, pel cor de la RAI, i la Cantata que vaig compondre per encàrrec de l'Abadia de Montserrat amb motiu del Congrés de Compositors de Música Sacra de Liverpool, de l'any 1978, que tan sols he pogut sentir cantar en aquella ciutat pel London Oratory Choir.

Les anteriors informacions, tot i afectar-me massa personalment, crec que no són innecessàries si es té en compte que, malauradament, són molts els compositors que es troben sovint en dificultats similars per a l'audició de les respectives obres; i això és particularment greu en el cas de la música, per tractar-se d'un art que solament es pot



MÓN SONOR

comunicar plenament a través de l'oïda, que és el sentit preferit de l'atenció.

L'estrena de la *Missa*, propiciada molt especialment pel director de la Coral Càrmina, Jordi Casas, em donà el goig de constatar el gran interès i la il·lusió que posaren tots els components del cor en la interpretació de l'obra, la qual, per cert, tenia més anys d'existència sobre el paper pautat que la majoria d'ells en els registres de naixença. I, precisament, la

Coincidència de l'estrena de la *Missa* amb la lectura de Borges

primera audició coincidí amb la lectura que aquells dies jo acabava de fer de les excel·lents narracions breus que componen *El libro de arena*, de Jorge Luis Borges, especialment de la primera, intitulada "El otro". En ella refereix, amb senzillesa i intensitat colpidores, l'imaginari encontre que tingué un dia, prop de Boston, mentre reposava en un banc a la vora d'un riu (inevitable imatge del pas del temps). De sobte sentí la sensació d'haver viscut altres vegades aquell moment, coincidint al cap d'uns instants amb la percepció de l'arribada d'una altra persona que s'asseia al mateix banc. I a través del diàleg que mantingueren, aviat s'adonà que el seu interlocutor era ell mateix en la seva joventut, quan vivia en una ciutat diferent en la qual corria un altre riu. I, a fi de convèncer-lo que no somia, li predià el futur, que en el seu cas era la ceguesa. Per a mi, també, l'audició real de l'obra —després de tants anys d'ésser composta— em va fer reviure temps passats i sentir-me alhora coneixedor dels futurs. Temps passats que, d'altra banda, eren desconeguts pels seus intèrprets, ja que gairebé cap

d'ells no havia viscut les calamitats de la guerra que, a la meua esposa i a mi, ens colpiren en plena joventut i en l'inici de la nostra nova vida.

Pel que afecta pròpiament l'obra, he de dir que la vaig compondre pensant en la possibilitat de poder ser cantada en la celebració de la missa, per ajudar a concentrar l'atenció en l'esperit religiós propi d'aquest acte litúrgic, i procurant que la música fos àmpliament comunicativa i no oferís excessives dificultats d'entonació. En conseqüència, hi predominen els passatges contrapuntístics generalment imitatius sobre els de concepció harmònica, i aquests darrers són utilitzats en especial com a elements de contrast, sempre d'acord amb el sentit i el caràcter del text. Les melodies es basen principalment en escales modals i, a causa de les imitacions canòniques, es produeixen freqüents modulacions i lleugeres incursions en la politonalitat. En el decurs de l'obra hi ha seqüències melòdiques característiques que apareixen en diverses formes en les cinc parts que la componen, però cadascuna d'elles té la seva estructura i el caràcter propi, el qual tendeix a obtenir la major expressivitat possible del text amb la màxima economia de mitjans. Totes les veus

Una obra pensada per a ser cantada en la celebració litúrgica

canten amb ple sentit melòdic —gairebé mai com a simple acompanyament—, i sovint les línies i els ritmes es corresponen amb moviments gestuals dels celebrats. El "Kyrie" i el "Sanctus" estan concebuts a tres veus. El "Gloria" i el "Credo" ho són a quatre veus, i les diverses parts que els componen segueixen l'estructura del text. L'"Agnus Dei" co-

mença amb una primera part a dues i tres veus, a canó, i la segona es basa en una melodia modal acompanyada a tres veus, que es combina després amb la primera a sis veus.

Finalment, com a circumstàncies curioses relacionables amb la concepció del temps, que és la base de molts escrits de J. L. Borges, remarcaré el fet que dues de les melodies principals que intervenen en el "Sanctus" i l'"Agnus Dei" de la *Missa* les havia utilitzat tres anys abans en dues de les deu cançons del cicle *Ocells perduts*, basat en un recull de "sentiments" de R. Tagore. La primera diu: "Vénen els arbres a ma finestra com la veu adelerada de la terra muda"; i, la segona: "La pena del meu cor ha esdevingut pau". Aquesta darrera procedeix d'una melodia que havia escrit l'any 1934, en uns moments particularment esperançats, i l'he utilitzada també posteriorment en dues obres més: l'any 1949, en l'"Adagio" del meu *Quartet de corda núm. 3*, contrastant i combinant-se amb el primer tema dodecatònic del mateix; i l'any 1978, en els *Càntics a la creació*. La música propicia aquestes misterioses connexions entre temps passats i presents a causa de la seva naturalesa essencialment temporal i de la varietat de reaccions que pot desvetllar a través del temps i de l'estat d'esperit dels seus receptors.

D'altra banda, pel que es refereix al compositor, no solament l'afecten aquestes relacions en la concepció inicial de l'obra sinó també, i molt particularment, en el procés de realització, durant el qual la seva trajectòria està sotmesa a la germinació de noves idees o a atzaroses variacions mentals. Per part meua, les anteriors reflexions, coincidents amb la lectura de dues obres recents de Borges, han contribuït que posés música a dos poemes seus: *Relíquias* i *Son los ríos*.

Joaquim Homs

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.

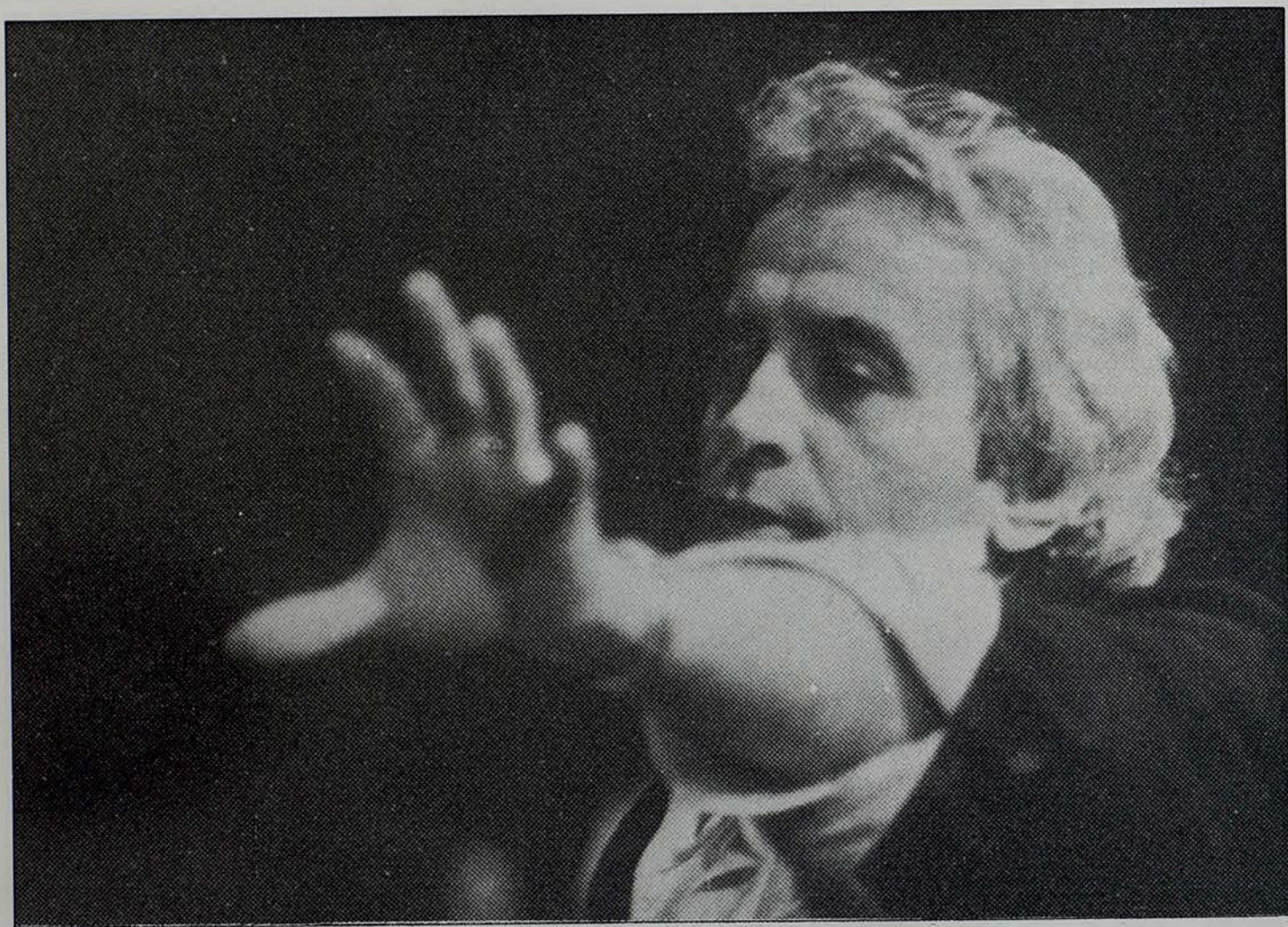
semestral ☐ de 1.250,- ptes.

Faré efectiu l'import mitjançant ☐ taló bancari adjunt

☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Piero Faggioni: la potència del muntatge escènic a l'òpera



— És cert. El treball dels directors escènics, ha contribuït molt a la revifalla que viu actualment l'òpera. Des del punt de vista cultural, l'òpera havia decaïgut, semblava que anava cap al no res. Visconti, amb l'ajut de la Callas —a qui féu perdre 40 kilos de pes—, i aprofitant la gran vocació teatral de la soprano, produí un gran xoc en la seva versió de La Traviata. D'aleshores ençà, l'òpera ja no és com abans.

Piero Faggioni, quaranta-nou anys d'edat, prestigiós director escènic d'òpera, acaba de pronunciar aquestes paraules en el curs d'una conversa, especialment gratificadora per al periodista, que ha tingut lloc en un saló de l'hotel on s'estatja. Ens trobem en els dies en què la seva versió d'Othello, interpretada per

Plácido Domingo i Silvano Carroli, ha causat un considerable impacte i ha fet que el públic liceista hagués de dedicar una atenció especial a quelcom que massa sovint passa desapercebut: la realització escènica.

Minuts abans, Faggioni havia fet grans elogis del personal tècnic, auxiliar i del cor del Liceu, per llur professionalitat, que li permeté de muntar l'escenografia en només quatre dies, quan la cosa lògica hauria estat de passar-n'hi quinze.

— A Europa treballen amb manca de participació, i només miren de cobrar les hores extraordinàries. Mai no es poden aconseguir les coses amb el temps previst. I això obliga a lluitar amb la direcció del teatre. L'òpera constitueix només un

pretext per a cobrar més. No organitzen bé les coses i, per altra part, estan sempre en un estat de semi-vaga. A Roma, Gandolfi, de 20 dies d'assaig previstos, només en va poder fer tres. Aquí s'han matat per a muntar l'Othello en quatre dies. I quan veus que s'aixeca el teló en el segon acte i que el públic es posa a aplaudir, et sents retribuit sense cobrar la cachette. Quan vam muntar La fanciulla del West, en sortir a saludar, al final, vaig ser rebut com un torero d'èxit.

Mantenir una conversa amb Faggioni, almenys en allò que afecta la seva activitat professional, és una tasca fàcil, còmoda i, per descomptat, grata. Parla amb generositat, té les idees molt clares, empra una terminologia diàfana i directa, a través de la qual aboca la seva

concepció d'un món que ell viu amb enorme intensitat, i que és evident que el realitza plenament.

— T'adones que, el públic, cada vegada més, valora no tan sols les veus i l'orquestra. Perquè, en definitiva, les veus i les orquestres ja les poden escoltar en un concert. L'òpera és un espectacle per a ser vist, i hi ha una ofensa per als ulls si allò que s'hi veu no té relació amb el contingut o amb la categoria musical. I, aleshores, es produeix una reacció de rebuig. El públic s'ha habituat a un nivell d'imatge, a través de la televisió i el cinema, que fa que en aquesta dimensió cada dia exigeixi més.

Les paraules de Faggioni situen una sèrie de temes o de matisos d'un interès absolut. El seu historial —complicat i llarg, com m'adverteix— ajudarà a entendre per què i com ha arribat a tenir les conviccions que té. Fill d'una família amb una certa tradició artística —el seu avi fou escultor a Carrara, d'on ell mateix és fill—, els seus estudis inicials el menaven, però, a ser advocat. A casa seva, la mare escrivia obretes teatrals que ell interpretava en actuacions de caire benèfic. Uns anys més tard —quan intentava entendre les bases i teories del dret— es va afeccionar al cinema com un boig i, durant dos anys, exercí de crític d'aquest art.

— Però allò que em semblava més difícil era dirigir actors. La mecànica del cinema —per exemple, el muntatge— no em semblava gens difícil. Però dirigir els actors, prémer els botons de l'actor, per a mi constituïa un gran misteri. Un misteri que, ensems, em seduïa i jo temia. Era com quan vols saber què és l'amor.

I, amb aquesta obsessió al damunt, es va inscriure en una acadèmia d'art dramàtic. El director del centre féu que el seu nom sortís en un cartell, en una representació. I fou aleshores quan el seu pare s'adonà que el fill "tenia massa capacitat de treball", ja que, a més, estudiava música —tocava la trompeta—; i li prohibí que fes d'actor. Les conseqüències van ser cinc anys de ruptura familiar. I també van ser que, uns cinc anys més tard, la crítica italiana el considerés el millor actor jove italià i que el cridesin els millors directors teatrals d'Itàlia: entre ells, el mític Giorgio Strehler, qui li assegurà que els directors cinematogràfics el cridarien amb tota seguretat. I no va ser així. Només quan, cap els 28 anys, ja pensava deixar la feina d'actor, va fer quelcom en cinema; concretament, un film dirigit per Miklos Jancso, amb Monica Vitti.

— Però jo, just aleshores —diu Faggioni—, ja havia començat a dirigir teatre.

Havia previst retirar-se de l'escena quan comptés quaranta anys i va avançar-s'hi en dotze. La trobada amb un gran home de teatre l'ajudà decisivament.

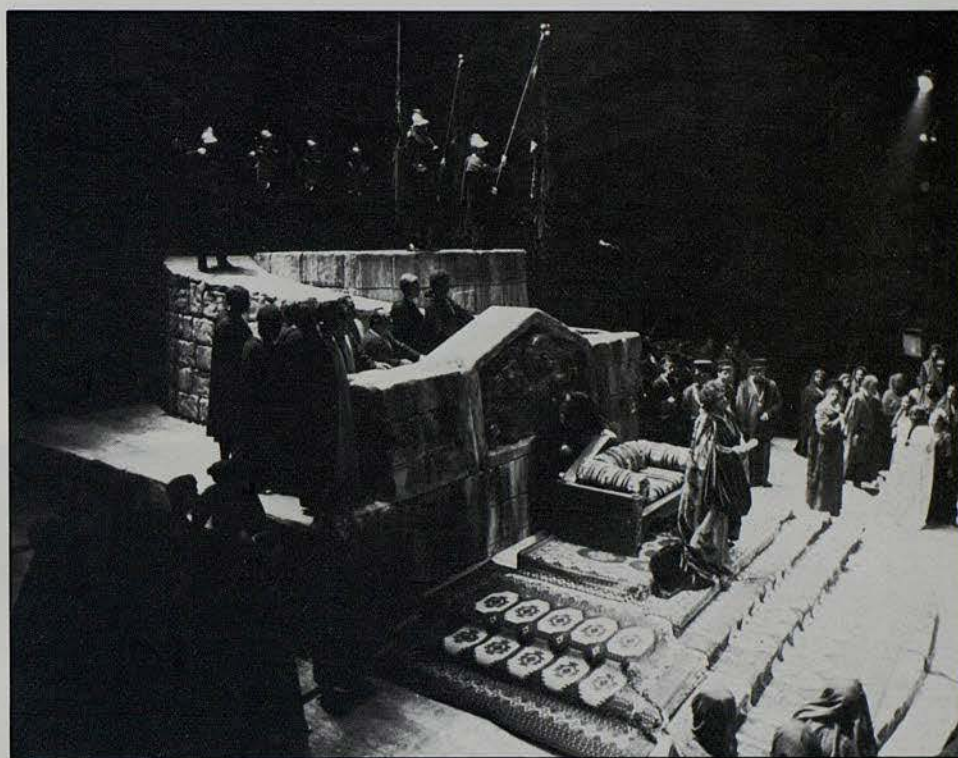
— Trobar-me amb Jean Vilar... sí, sí!... el creador del Théâtre National Populaire, va ser providencial per a mi. Ha estat el meu pare artístic. Poca gent sap que Vilar havia estat un bon músic de jove. Que tocà el violí entre els 6 i els 19 anys i que va estar guanyant-se la vida dos anys amb el violoncel... I, de fet, la seva forma de treballar ho semblava, la d'un director d'orquestra.

Ajudà Vilar a dirigir Jerusalem, de Verdi, a Venècia. Era l'any 1963. Una nova versió, l'any següent, també comptà amb la col·laboració, exigida expressament per Vilar. I això féu que la direcció de La Fenice li demanés de muntar *La bohème*.

— Em vaig tancar un mes, i em vaig

com si fos una cosa estranya. A Itàlia no ets famós si no triomfes a fora. Això ja li va passar al Dante. Domingo, en el seu llibre, fa escarafalls que jo no sigui al costat de Visconti, Zeffirelli i d'altres. Jo sóc molt anàrquic, i a Itàlia es necessita carnet de partit. Massa sovint es fa l'òpera d'una manera com allò de trobar-se a l'aeroport i dir "mira, ara farem òpera". Jo, a Itàlia, l'any 1969, era massa d'esquerres, i quan hi torno em diuen que sóc massa de dretes. I trobo persones que abans estaven molt ben situades a la democràcia cristiana i que ara són al Partit Socialista. L'única defensa que hom té és la professió.

L'èxit de *Don Carlo*, a Verona, portà cua:



Muntatge d'Othello al Liceu, obra de Faggioni.

aprendre la partitura. I en cinc dies, com ara ací, al Liceu, amb l'Othello, la vaig haver de muntar.

I sense que vingui gaire a tomb, em diu una cosa essencial:

— La interpretació i la il·luminació és allò més important del meu treball.

L'any 1969, Vilar torna a Itàlia per dirigir *Don Carlo*, a Verona, una obra que representa el debut absolut, en aquell país, de Montserrat Caballé i de Plácido Domingo.

— Vilar em cridà a França: ell havia sofert un infart. El director del Teatre de Verona era De Bosio, el mateix que, 12 anys abans, m'havia fet interpretar un paper que el meu pare m'impedí. I va quedar sorprès que jo fes allò, perquè es pensava que aleshores feia teatre en un pla burgès. I quan Vilar li va dir que només hi aniria si hi era jo, em mirava

— Amb Vilar, ens vam trobar a Seta (o Sète) per parlar del muntatge i em va dir: "Ja veuràs amb quines veus treballaràs". I ho va endevinar. L'èxit de Montserrat Caballé i de Plácido Domingo creà problemes. A Fiorenza Cossetti li agafà una crisi nerviosa de gelosia, en veure que uns desconeguts guanyaven l'atenció del públic. Per a mi fou important, ja que d'allí arrenca l'amistat amb Domingo. Si hagués de pagar-li una comissió per tota la feina que he fet gràcies a ell...

Gràcies a Plácido Domingo debutà a San Francisco...

La carrera de Faggioni contempla, des d'aleshores, una munió d'èxits. Alguns d'ells ben coneguts pels afeccionats liceistes, com *La fanciulla del West*, *Tosca* —recentment oferta en dues temporades— i l'esmentada versió d'*Othello*.

La de *Tosca* s'estrenà l'any 1972, a Puerto Rico, d'on passà a la Scala, de Milà. Els seus treballs tenen tota la consistència d'un treball fet de rigor i estudi, però mai no són formalment provocadors. Cosa que no vol pas dir que no siguin innovadors. Podríem considerar-lo un director escènic clàssic modern. Versions com les de *La fanciulla del West* ofereixen tot l'impacte d'una obra de maduresa i plenitud, i ensems fresca, encaixada en un context formal propi dels nostres temps. És un dels treballs de què se sent més satisfet, i recorda que ha constituït un dels grans esdeveniments dels últims anys al Covent Garden, on ha estat reposada sis temporades en els últims vuit anys.

— En els muntatges operístics hi ha el risc de caure en les moltes bajanades que s'han fet sota el pretext de fer produccions aparentment revolucionàries. Allò de fer el pipí en escena, o de treure-s'hi els mitjons, o la interpretació psicològica. I tot això s'ha acabat. També al teatre hi ha hagut una gran revolució entre els directors. Abans, les companyies eren encapçalades per un gran actor que hi feia allò què volia. Per a mi, això és un concepte blasfem, respecte a l'autor. Copeau i Vilar, a França, i Strehler, Visconti i d'altres, a Itàlia, han aportat un sentit de responsabilitat envers l'autor.

L'essència de la seva concepció, com a recreador escènic, és aquesta frase absolutament fonamental:

— El que és just, és renovar les coses d'una manera que l'autor no pogués sentir-se'n molest si ho veiés. Fer-ho, pensant que, si Puccini o Verdi haguessin viscut 200 anys, ho farien així. Miri, a la *Fanciulla...*, Puccini hi exigia la presència de 15 cavalls. I jo els en vaig treure perquè, després de 70 anys de pel·lícules de l'Oest, no té cap sentit posar-los-hi.

Considera que els cantants joves valoren més el fet de la interpretació teatral.

— Els cantants joves veuen molt clar que no poden ser cantants sense ser actors.

— Una bona interpretació teatral, ¿ajuda el cantant en la dimensió estrictament musical?

— Aquest és justament el miracle que vull aconseguir. Que el cantant, gràcies a entendre més bé el personatge com a actor, canti més bé. És un treball subtil, que exigeix temps. És com aquell pintor que, tot posant capes de pintura, de cop i volta li surt la imatge que busca. El cantant que comença a actuar, en entrar en el personatge li passa quelcom que li fa posar el seu diafragma de la manera que se li posaria si el mateix personatge fos real. Això m'ha passat amb Raimondi, en el Borís Godunov, i moltes vegades amb

Domingo. Raimondi em va dir que li havien sortit sons que ell mai no hauria cregut possibles. És un treball a dos. És una forma suau, respectuosa, penetrant i profunda d'arribar a l'essència mateixa de l'actor. Això era ja en el pensament de l'autor però, ara traduït en notes damunt del pentagrama, no acaba d'estar ben explicat, ben expressat. I aquest treball exigeix amor envers l'autor; és com anar a la recerca d'un tresor, i fer-ho sense gelosia.

— Com veu la dramaturgia del cor, la seva capacitat d'expressar-se com a conjunt dramàtic?

— Jo li dono molta importància. És una força que pot anar contra l'espectacle. Sovint, en Verdi i Musorgski és la base de l'obra i assoleix un valor de símbol. Els cors tenen la missió de crear l'atmosfera en què es desenvoluparà la tragèdia. És el nexa d'unió entre el públic i els protagonistes. A Othello, el cor ha de preparar la tensió per l'arribada del personatge central a l'illa: ha de crear una tensió a la sala. En el tercer acte està paralitzat. És l'expressió del sentiment bàsic. Com més un s'oblida de la funció del cor, més deixa ignorant el públic. I jo, a més, vull que el cor tingui protagonisme des d'una dimensió humana, per tal que els cantants s'hi sentin justificats.

Piero Faggioni parla en termes ideals,



Othello al Liceu.



Tosca en la producció de Faggioni.

en termes que poques vegades poden assolir-se. La intenció és aquesta, però les possibilitats sovint no permeten gran cosa més que una aproximació.

— Sí; aconseguir muntatges en els que un hom pugui treballar bé, resulta molt difícil. Això només té lloc en determinats Festivals, o bé en representacions inaugurals de temporada. Però, quan s'entra a la rutina de la temporada, tot es trenca. No tens els decorats muntats amb temps per a poder-hi treballar. Mai no es pot treballar bé amb l'escenografia. I l'espectacle neix a l'escena! I, a més, has de moure't amb les grans figures que no cobren per assajar... Ells cobren 10 o 15.000 dòlars per nit, no per assajar. Estan lliures només tres o quatre dies. Crec que arribarà un dia en què es pagarà els cantants perquè assagin, perquè, si ho fan, la qualitat del treball millora notablement. I no és just que se'ls pagui per una representació que no han assajat. I la qualitat del respectiu treball també rep les conseqüències dels dies que no han descansat. I caldria que els cantants actuessin més descansats. Al Metropolitan, això ho han arranjat contractant els cantants tot un mes, en el curs del qual actuen en diverses obres; i, com que són allí, poden assajar bé. A la Scala, l'any passat, en la representació inaugural, sols vaig poder treballar una setmana amb els decorats. A Edimburg és on hem pogut treballar millor. Vaig estar un mes

amb els decorats de Carmen, amb Teresa Berganza. A Salzburg només vaig poder disposar dels decorats un setmana.

— Sorgeixen conflictes, amb el director musical?

— Sí; de vegades, les relacions amb el director musical poden ser difícils. No sempre comprenen la importància de la feina del director escènic.

— Què passa, quan l'obra no conté una autèntica consistència dramàtica, teatral?

— Certament, de vegades et trobes amb òperes amb un llibret fluix. Aleshores procuro situar-me com si fos un amic secret del compositor a qui hom ha fet l'encàrrec de música per a un llibret. Jo sempre treballo els conflictes; procuro treure tota la varietat de colors dels caràcters, els contrastos de la vida. Quan anem al teatre, veiem que l'autor és un geni que ha traduït els impulsos dels personatges. El director ha d'aprofitar el coneixement de la vida i ha d'aprofitar el material per a treure'n tensió emotiva, que és el resultat d'un conflicte entre diverses forces.

— No s'ha abusat massa de cantants amb unes condicions físiques inadequades als personatges? Tenors vells, fent de joves enamorats; sopranos pesades, incorporant jovenetes suposadament fràgils. Fins a quin punt, això, no condiciona els resultats?

— Estic d'acord amb vostè. Precisa-

ment, una de les claus de l'èxit de la meua versió de La fanciulla del West va ser que jo en vaig fer el repartiment. Perquè veia la necessitat d'una traducció física dels personatges. No tots els directors dels teatres d'òpera tenen la confiança de consultar-nos, abans de fer el repartiment. De vegades, em nego a fer segons quins muntatges, quan veig que les coses no poden anar bé. O bé quan he de treballar amb artistes amb qui no m'hi entenc. Jo no treballo mai amb Pavarotti.

Aquesta temporada, una altra producció de Faggioni arribarà al Liceu. Es tracta de Borís Godunov. És un treball que féu, l'any 1972, a La Fenice. Li va facilitar un altre amic seu important: Ruggero Raimondi digué que no la feia si no la dirigia ell.

— Va ser el meu primer gran muntatge a Itàlia. Raimondi va dir que no la volia fer amb Visconti, sinó amb mi. Per preparar-la, vaig estar dos mesos a Rússia, vaig fer el recorregut del ferrocarril transiberià i vaig trobar la partitura completa de Musorgski. A Itàlia no s'havia fet mai, així. Això i el Don Carlo complet, amb Prete, que no s'havia fet des del 1869, són les meves dues aportacions musicològiques. Ja ho veureu. La concepció hi és molt cinematogràfica. La cosa cinematogràfica em surt sempre. No faig cinema, però sempre n'hi poso. Aquest muntatge em va obrir les portes



Othello al Liceu.

d'Europa. A partir d'aleshores, mai no hi vaig tenir problemes, al continent. Però, a Itàlia, sí.

La temporada 1986 veurem un altre muntatge de Faggioni, el *Don Quixotte*, de Massenet, que molt probablement interpretarà Ruggero Raimondi.

— Crec que es farà pel novembre del 1986. M'agradaria veure com reacciona el públic d'aquí. La clau del meu èxit fou remarcar la modernitat del caràcter de *Don Quixote*. Té tanta fe en els seus ideals, que fa que l'espectador vegi les coses com les veu ell.

Faggioni ha remarcat abans, al prin-

cipi de l'entrevista, la importància que atorga a la llum. Ho ha dit molt de passada. Ara, a la fi de la conversa, amplia allò que havia apuntat.

— Per a mi, la luminotècnia és una cosa fonamental. És un apartat del qual tinc cura personalment. La llum és la cosa més propera a la música. Es mou amb la seva mateixa suavitat. És un element psicològic. Es mou sense fer soroll. És quelcom interior. Ajuda al públic a sentir com canvia l'atmosfera. És la cosa millor. La joia, la temporalitat..., tot surt de la llum. Allarga l'escenari... Sempre demano molt de temps per a po-

der treballar la il·luminació. Els cantants treballen millor amb una atmosfera de llum adequada.

Tot una declaració de principis. Peter Brook, el gran director teatral, creador de l'impressionant espectacle *Mahabharata* i d'una esplèndida versió de *Carmen* ha dit.: "La il·luminació es construeix realment en els assaigs. I un bon dia, els llums són allà, com la música també hi és. La utilització de la il·luminació és l'equivalent a la introducció de la música".

Comellas

HI-FI STUDIO

club del audiofilo

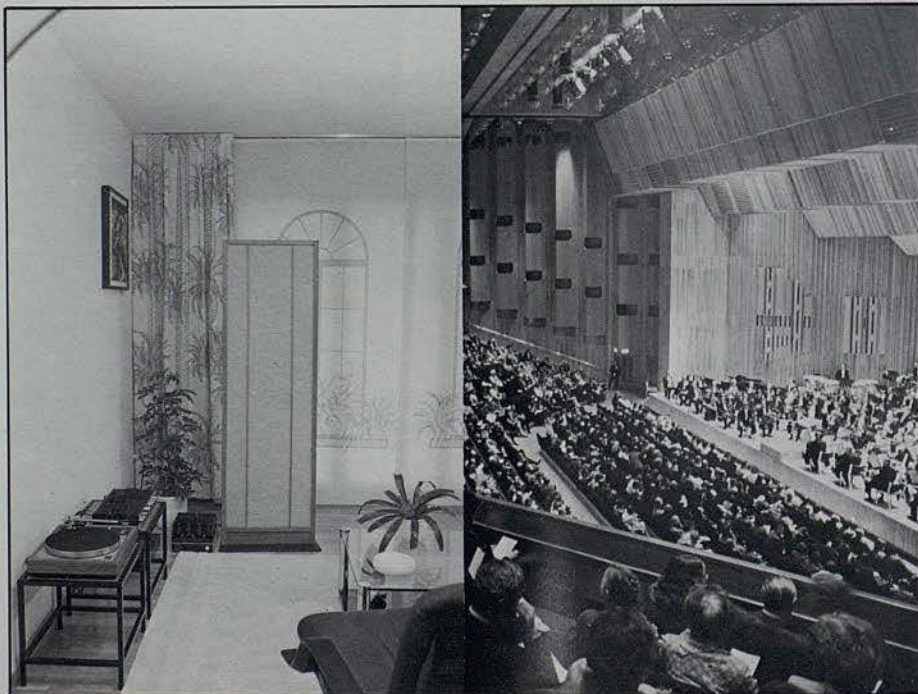


Gaudeixi des de la seva butaca preferida de les emocions d'una audició, superada només per la música en viu.

Un expert professional l'aconsellarà en l'elecció de l'equip adequat a la seva sala d'audició i realitzarà la instal·lació i el reglatge "in situ" dels components elegits amb el fi d'assegurar-ne un rendiment òptim.

La rigorosa selecció de components de les millors marques (i la professionalitat del nostre entusiasta equip) és la màxima garantia que obtindrà el mil·lor so de la seva inversió.

Sol·liciteu informació, sense cap compromís, al telèfon 230 66 40 - BARCELONA



AQUI

Èxit de les Jornades de Cant Coral de Barcelona

El passat dia 7 de setembre tingué lloc, al Teatre del Liceu, el concert final de les Jornades Internacionals de Cant Coral de Barcelona. Tretze cors, dividits en dos *ateliers*, van oferir diverses peces dels respectius països d'origen, sota la direcció, cada obra, del titular del cor de la nació on corresponia el cant. Aquestes peces, junt amb dues de catalanes, van ser treballades en el curs de la setmana. Les obres catalanes van ser dirigides per Josep Maria Castelló i per Manuel Cabero.

La segona part del concert va consistir en la interpretació de la *Missa de Glòria*, de Puccini, que fou cantada per unes 320 veus

de diverses corals del Barcelonès, sota la direcció del mestre luxemburguès Pierre Cao. El Liceu enregistrà un ple absolut, i molt públic no pogué acudir-hi per haver-se esgotat les localitats.

Aquestes Jornades ompliren la ciutat, tota la setmana, d'activitat coral, ja que, a més del treball de preparació del concert final ja esmentat, el Saló del Tinell acollí cada dia, amb una gran assistència de públic, els concerts breus de dos o tres cors. Com és sabut, les Jornades Internacionals de Cant Coral de Barcelona són organitzades per la Regidoria Municipal del Districte de Sarrià.

Josep Carreras ha iniciat el rodatge del film *Gayarre*

Josep Carreras.

Josep Maria Forqué dirigirà el rodatge de la pel·lícula *Gayarre*, que s'iniciarà aviat a Barcelona, en el qual participarà com a protagonista Josep Carreras, que hi interpretarà el paper del famós tenor navarrès, que morí a Madrid el 1890.

Julián Gayarre va néixer a El Roncal (Navarra), el 1844, i fou considerat, en la seva època, com el tenor amb més renom internacional. Treballador en una ferreteria de Pamplona, el va sentir Hilarión Eslava, qui li concedí una beca per anar a estudiar al Conservatori de Madrid, ciutat on va debutar el 1868.

El 1876 va començar la seva carrera internacional al Teatro della Scala, de Milà, interpretant *La Gioconda*, de Ponchielli, i tot el repertori italià, i també *Lohengrin* i *Tannhäuser*, de Wagner. El 1889, al Teatro Real de Madrid, mentre cantava *Els pescadors de perles*, de Bizet, es

posà malalt, i morí dos mesos més tard.

Aquest film, que compta amb la col·laboració de Montserrat Caballé, en un duo de l'òpera *Il Guarani*, de Gomes, té un pressupost de 300 milions de pessetes i es preveu que la duració del rodatge serà de 20 setmanes a Barcelona, Navarra, Madrid, Roma i Txecoslovàquia. Intervindran en els principals papers de la pel·lícula, Sidney Rome, Javier Escrivá, Manuel Collado i Carlos Ballesteros. El guió és d'Hermógenes Sainz i Josep Maria Forqué, i la banda sonora de la pel·lícula és sobre fragments d'òperes de Bizet, Boito, Wagner, Verdi..., i ha estat gravada recentment, per tècnics holandesos, al Gran Teatre del Liceu, de Barcelona, amb l'orquestra i el cor titulars, dirigits pel mestre Gandolfi.

S'ha previst que, després de l'estrena comercial, hom en realitzi una sèrie de cinc capítols per a TV3 i Euskal Telebista.

Música catalana a Suïssa

Entre els passats 28 de setembre i 5 d'octubre, tingué lloc a la ciutat Suïssa de Baden el "VII Curs Internacional d'Interpretació de Música Hispànica", enguany majoritàriament dedicat a l'aprofundiment de la interpretació de diversos compositors catalans i presentat amb el lema "Catalunya". Professaren el curs la pianista catalana, radicada a Suïssa, Maria Lluïsa Cantos, l'organista Montserrat Torrent i la cantant Enriqueta Tarrés, les quals oferiren, a més, sengles recitals. La inauguració oficial del Curs presentà una conferència de Lluís Millet sobre "La Història de la Música a Catalunya". Aquestes manifestacions comptaren amb la col·la-



boració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Premis per al compositor Albert Llanas

El jove compositor Albert Llanas aconseguí el primer premi del "Concurs de Joves Compositors", de Manresa, amb l'obra *Poemes d'amor*, sobre un poema de Joan Salvat-Papasseit. El segon premi fou per a Ramon Porter Talens, per una obra sobre textos de Joan Vergés, i Antoni Muñoz Suñé aconseguí una menció especial

per la seva obra *Dos calligrames*. Aquest concurs era destinat a obres, per a veu i piano, sobre poemes d'autors catalans dels segles XIX i XX. L'organització anava a cura de Joventuts Musicals, de Manresa, i el Jurat era format per Albert Sardà, Francesc Taverna-Bech i Josep Soler.

La Coral Càrmina a Àvila

El dissabte dia 5 d'octubre, la Coral Càrmina, dirigida pel seu titular, Jordi Casas, participà en el cicle de Polifonia Vocal Espanyola Renaixentista que s'està celebrant a Àvila del 7 de setembre al 12 d'octubre. En aquest concert interpretaren obres de Melchor Robledo, Nicasio Zorita, Pedro Ruimonte, Joan Pujol, Joan Brudieu... Aquest cicle és patrocinat pel Ministeri de Cultura i l'Institut Nacional de les Arts Escèniques i de la Música.

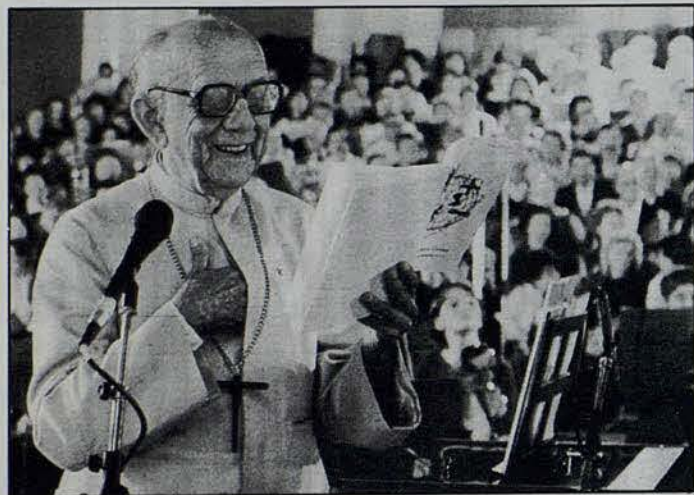
III Concurs Nacional d'Interpretació de Música Catalana per a guitarra

Joventuts Musicals de Mataró convoca els guitarristes de nacionalitat espanyola, sense límit d'edat, al «III Concurs Nacional d'Interpretació de Música Catalana per a Guitarra» que tindrà lloc a Mataró els dies 28 i 29 de desembre d'enguany, en sessions eliminatòria i final.

La data límit d'inscripció serà el dia 15 de desembre. Per a més informació, cal dirigir-se a la seu del concurs: C/ Bonaire, 25 de Mataró.

PELL
DE BRAU

Helder Cámara estrenà una simfonia seva



Helder Cámara en un assaig.

Helder Cámara, ex-arquebisbe brasiler d'Olinda i Recife, ha viatjat a Espanya, on presentarà la seva *Simfonia dels dos mons*. Després de 53 anys de sacerdoci, Helder Cámara, conegut com l'arquebisbe dels pobres, creà aquesta simfonia per a acomiadar-se del seu càrrec, que va abandonar el 7 de febrer de 1984 quan va fer 75 anys. La *Simfonia dels dos mons* és una peça de 6 moviments, amb un text escrit pel propi H. Cámara i adaptat per Emilie Gardez, poeta i animador de la Radio Suisse-Romande.

El F.I.M.C. tindrà la seu permanent a Alacant

El Festival Internacional de Música Contemporània, que es va celebrar a Alacant durant la segona quinzena de setembre, tindrà la seu permanent en aquella ciutat, després de l'acord pres en la jornada de clausura entre el director de l'Institut Nacional de les Arts Escèniques i de la Música, José Manuel Garrido, i l'alcalde d'Alacant, José Luis Lassaletta. El certamen passarà a anomenar-se Festival Internacional de Música Contemporània d'Alacant i continuarà celebrant-se a finals

de setembre per aprofitar així el començament de temporada de tardor i poder contractar a més baix preu les actuacions que interessin.

Aquest acord entre l'Ajuntament d'Alacant i el Ministeri de Cultura recull també la convocatòria, l'any vinent, d'un Concurs Internacional dedicat a la memòria del músic alacantí Oscar Esplà. El Ministeri també concedirà noves subvencions i donarà suport al Teatre Principal d'Alacant.

Tomás Marco estrena la seva obra *Sempere*

L'obra *Sempere*, composta per Tomás Marco en homenatge a Eusebio Sempere, s'estrenà el passat dia setze de setembre, amb motiu del "Festival Internacional de Música Contemporània", durant un concert dedicat al pintor alacantí, desaparegut el passat mes d'abril.

L'obra, que és per a guitarra sola, no és una melodia formada per acords, sinó per línies, segons que va puntualitzar Marco. El compositor utilitza aquesta tècnica lineal per apropar-se a la seva pintura, encara que els resultats són diferents, perquè es tracta de dos mons distints. El motiu d'aquesta composició ha estat retre homenatge a aquest pintor, gran amant de la música i amic de la majoria dels compositors espanyols.

L'elecció de la guitarra ha estat, segons l'autor, per la necessitat d'emmotllar-la al conjunt instrumental que participava en



Tomás Marco.

el concert, el Grupo Círculo, que dirigeix José Luis Temes.

Marco és l'autor de la música per al ballet *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, basat en els quatre cants del poema de García Lorca, que muntarà pròximament el Ballet Nacional de Espanya, per encàrrec del Ministeri de Cultura, per a l'Any Europeu de la Música.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Gira de concerts a les Illes Canàries

En el marc d'una tardor amb una activitat especialment intensa, cal remarcar la gira artística que l'Orfeó Català efectuarà a les Illes Canàries entre els dies 14 i 24 de novembre. En el curs d'aquesta desena, oferirà cinc concerts, més un d'informal amb motiu de l'excursió que efectuarà al Teide el dia 17.

El primer concert, tindrà lloc el dia 15, al Parque San Francisco, de Puerto de la Cruz; el segon, serà al Teatre Guimerà, de Santa Cruz de Tenerife, el dia 16; el tercer, al Teatre Leal, de La Laguna, el dia 18; i el quart, pendent de decisió, en el moment de confegir aquesta informació, entre Las Palmas i Lanzarote. Finalment, i com a colofó brillant de la "tourné", el dia 22 oferirà un important concert amb l'Orquestra de Gran Canària, al teatre Pérez Galdós, de Las Palmas, amb la interpretació del *Requiem*, de Fauré. És la primera vegada que l'Orfeó visita les illes, i cal parlar, per tant, d'un important esdeveniment, que constitueix una fita remarcable en la història de l'entitat.

El repertori d'hivern de l'Orfeó, en el qual treballa actualment, és format per aquestes obres: *Cantate Domino*, de Monteverdi; *Magnificat*, de Gabrieli; *Al·leluia*, de Thompson; *Psalm Brasileiro*, de Berger; *Quatre motets*, de Bruckner; *Spirituals negres*, de Tippett; *Ubi Caritas*, de Duruflé; *O Sacrum convivium*, de Messiaen; *Zadok*, de Händel; *Requiem*, de Fauré; *Magnificat*, de Bach; així com diverses cançons populars catalanes.

L'Orfeó Català, a més, intervinirà en l'edició d'enguany del Festival Internacional de Música de Barcelona, el dia 19 d'octubre, amb una breu intervenció a *Pelleas et Melisande*, de Debussy, obra que dirigirà Antoni Ros-Marbà. El dia 1 de novembre actuarà a Terrassa, al Centre Cultural de la Caixa d'Estalvis; sota la direcció de Simon Johnson, interpretarà un programa format per obres de Monteverdi, Gabrieli, Thompson, Tippett, Händel i Fauré. Al mateix temps ja es prepara el tradicional concert de Sant Esteve.

Recuperada l'òpera *La Clementina* després de 200 anys

L'òpera *La Clementina*, de Ramón de la Cruz i Luigi Bocherini s'ha tornat a representar, des del 2 d'octubre, al Teatro Español de Madrid, dins el Festival de Tardor.

Amb aquesta reposició de *La Clementina* es recupera per al patrimoni de l'Estat una part del teatre líric de l'Espanya del segle XVIII, tot i que Bocherini fos —com Scarlatti— un dels compositors italians de la cort en els regnats de Carles III i Carles IV.

El paper de *Clementina* és interpretat per Enedina Lloris, la soprano que fa poc fou reconeguda com la cantant espanyola revelació de la temporada, en interpretar la sarsuela *Doña Francisquita* de Vives.

La Clementina s'estrenà a Madrid el 1786, i fou trobada fa un any pels directores de la producció Simón Suárez, —director escènic—, i José Ramón Encinar, —director musical—, a les biblioteques Nacional —llibret— i Municipal de Madrid —partitura d'orquestra—, ambdós en bon estat.

Musicalment recorda molt les òperes de Mozart —també, el 1786, Mozart va estrenar *Les noces de Figaro*— tot i que aquí el text es recita sense acompanyament del clave, per la qual cosa es pot dir que es tracta d'una sarsuela de l'època, ja que Bocherini estava totalment incorporat a la vida madrilenya. Per a Encinar, el més interessant d'aquesta època és l'equilibri entre l'estructura barroca i la clàssica.

Amb *La Clementina*, Ramón de la Cruz volgué reflectir la seva època, el classicisme, però l'estructura de l'obra és totalment barroca, sobretot pels diàlegs. En aquesta òpera es narren dues històries paral·leles: la de *Clementina*, que desitja casar-se amb el seu estimat, malgrat l'oposició del pare, i la del món que l'envolta, amb enrenous entre criats que entren i surten d'escena continuament. Hi canten les sopranos Enedina Lloris, Montserrat Alavedra, Paloma Pérez Iñigo, i també Eduard Giménez i Luís Alvarez.



Enedina Lloris.

Enedina Lloris una veu revelació a *Doña Francisquita*

La soprano Enedina Lloris triomfà a Madrid en el seu debut amb *Doña Francisquita*, d'Amadeu Vives, obra amb la qual es va inaugurar la Temporada del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela. La cantant valenciana, juntament amb el tenor Antonio Ordóñez i els directors

de la producció, Miquel Roa (música) i José L. Alonso (escena) varen rebre els més grans aplaudiments de la nit. Aquesta versió, molt aconseguida, i clara escènicament, es mantindrà en cartellera fins el proper mes de desembre.

Intèrprets espanyols en un cicle a Londres



Gerard Clavet.

Patrocinat pel Ministeri de Cultura, ha tingut lloc a Londres, entre el 21 i el 30 del passat mes de setembre, un cicle de concerts a cura de diferents solistes i conjunts espanyols. Aquest cicle s'ha desenvolupat en aquests auditoris: Barbican Center, Wigmore Hall, Royal Festival Hall, Queen Elizabeth Hall, Purcell Room.

Hi han intervingut, per ordre d'actuació, Víctor Pablo Pérez —director— que ha ofert un concert amb la Royal Philharmonic Orchestra, amb Joaquín Achúcarro com a pianista; Duo

Pedro Corostola - Manuel Carra; Edmon Colomer, que ha dirigit la Royal Philharmonic Orchestra, amb Rafael Orozco com a solista de piano; Trio de Barcelona; Grup de Música Barroca Zarabanda; Duo Jacinto Mature - Angeles Renteria; José Luis Rodrigo; i Victòria dels Àngels, acompanyada per Miguel Zanetti.

Cal remarcar la notable presència d'intèrprets catalans, ja que —juntament amb els esmentats— en el grup Zarabanda hi actuen Josep Borràs —fagot— i Albert Romaní —clavicèmbal.

ARREU

Una artista holandesa guanya la medalla del Concurs Internacional de piano Robert Casadesus

Arielle Vernede, de 32 anys, dels Països Baixos, ha guanyat la medalla del Secretariat General del Consell d'Europa per a la millor interpretació d'una obra d'un compositor europeu del segle XX, amb un extracte de *Masques*, opus 34, de Szymanowski, en el "VI Concurs Internacional de piano, Robert Casadesus", que s'ha dut a terme a Cleveland-Ohio

(EUA), sota el patrocini de l'Any Europeu de la Música.

En aquest concurs, que va ser instituit l'any 1976 en memòria del pianista i compositor francès Robert Casadesus, han participat 32 concursants. Gaby Casadesus participà en el jurat, que era presidit per Henri Dutilleul. El primer Premi del concurs va ser atorgat a l'artista coreana Daejon Kim de 23 anys.

XVIIè FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE BARCELONA 1985

DEL 3 AL 27 DE NOVEMBRE DE 1985

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

STUDIO 54

**Diumenge 3, a les 19.30 hores,
i a les 22 hores**

KEITH JARRET TRIO

Dilluns 4, a les 22 hores

BOBBY MAC FERRIN
ART FARMER, trompeta
BENNY GOLSON JAZZTET, saxo-tenor
CURTIS FULLER, trombó
MIKEY TUCKER, piano
TODD GOOLMAN, contrabaix
MARVIN SMITH, bateria

Dimecres 6, a les 21.30 hores

A FREE K
STANLEY JORDAN
SPHERE: KENNY BARRON
BEN RILEY
BUSTER WILLIAMS
CHARLIE ROUSE

Divendres 8, a les 22 hores

Nit del Blues:
CHICAGO BLUES FESTIVAL 1985
JOHNNY COPELAND TEXAS
BLUES BAND

Dilluns 11, a les 22 hores

SARAH VAUGHAN

Dimecres 27, a les 22 hores

MARLBORO SUPER BANDS

1er. Grup

JON FADDIS, trompeta
FRANK FOSTER, saxo
GRADY TATE, bateria
JIMMY SMITH, orgue
KENNY BURRELL, guitarra
ERNESTINE ANDERSON, cantant

2on. Grup

MONTY ALEXANDER, piano
NIELS-HENNING ORSTED PEDERSEN,
contrabaix
MILT JACKSON, vibràfon
ED THIGPEN, bateria

Dijous 14, a les 22 hores

DANCING AT THE COTTON CLUB
THE MUSIC OF BENNY GOODMAN
amb BOB WILBER I ORQUESTRA
LOCOMOTORA NEGRA

SANTA MARIA DEL MAR

Dissabte 23, a les 22 hores

NEGRO SPIRITUALS I GOSPEL
SONGS
THE JACKSON SINGERS
(Concert en memòria
de Pere Casadevall)

L'AULA

Del 4 al 9 de novembre

Seminari de Música
BERKLEE A BARCELONA
GARY BURTON, cap del seminari



Marlboro

Amb el patrocini de:

Ajuntament  de Barcelona

 *Departament de Cultura
de la Generalitat de Catalunya*


Diputació de Barcelona



BARCELONA, MÉS QUE MAI.

MINISTERIO DE
CULTURA

Organització: CONSORCI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA.

Venda de localitats: A les taquilles del Palau de la Música Catalana,
dies feiners (dissabtes al matí, tancat), d'11 a 13 hores i de 17 a 21 hores.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS
BARCELONA

Octubre 1985

15, dimarts, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Melos Quartett. Obres de
Haydn, Bartók, Brahms.
(F. I. M. B. 85).

16, dimecres, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Orquestra Simfònica de Bam-
berg. Dir.: Witold Rowicki.
Obres de Brahms, Strauss, Shos-
takovitz. (F. I. M. B. 85).

17, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Nicanor Zabaleta (arpa). Obres
de C. Ph. E. Bach, Beethoven,
Viotti, Hindemith, Hovha-
ness... (F. I. M. B. 85).

17, dijous, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. The
Dance Theater of Harlem. Di-
rectors: Arthur Mitchell i Karen
Shoock. Coreografies de Hol-
der, Soffer, Beatty i Drigo.

18, divendres, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. The
Dance Theater of Harlem. Di-
rectors: Arthur Mitchell i Karen
Shoock. Coreografies de Hol-
der, Soffer, Beatty i Drigo.

19, dissabte, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. The
Dance Theater of Harlem. Di-
rectors: Arthur Mitchell i Karen
Shoock. Coreografies de Hol-
der, Soffer, Beatty i Drigo.

19, dissabte, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Or-
questra de la Ciutat de Barce-
lona. C. Barbaux (soprano);
F. Le Roux (baríton); R. Soyer,
(baríton); M. Hubert (baix);
J. Berbié (mezzo). Orfeo Català.
Dir.: Antoni Ros-Marbà. *Pe-
lléas et Mélisande*, de Debussy.
(F. I. M. B. 85).

20, diumenge, 17 h.

Gran Teatre del Liceu. The
Dance Theater of Harlem. Di-
rectors: Arthur Mitchell i Karen
Shoock. Coreografies de
Holder, Soffer, Beatty i Drigo.

20, diumenge, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Pinchas Zukerman (violí);
Mark Neikrug (piano). Obres
de Mozart, Prokofiev, Beetho-
ven. (F. I. M. B. 85).

21, dilluns, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Coral Càrmina. Collegium
Musicum de Catalunya. Dir.:
Jordi Casas. *Sis motets*, de
Bach. (F. I. M. B. 85).

22, dimarts, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Alexis Weissenberg (piano).
Obres de Scarlatti, Schumann.
(F. I. M. B. 85).

24, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
"Homenatge a Salvador Espriu
i a Manuel Valls". Coral Sant
Jordi, Conjunt Instrumental.
Dir.: Oriol Martorell. Obres
de Schutz, S. Espriu - M. Valls.
(F. I. M. B. 85).

26, dissabte, 19 h.

Palau de la Música Catalana.
Orquestra de la Ciutat de Barce-
lona. Evelio Tíeles, (violí). Dir.:
J. Guinjoan. Obres de Pueyo,
Mestres-Quadreny, Guinjoan,
Soler. (II Mostra de Música
Contemporània).

26, dissabte, 22,30 h.

Sta. Eulàlia de Provençals. Fran-
cina Rodríguez (veu) i M.^a
Lluïsa Pardo (piano). Obres de
Pergolesi, Bellini, Berlioz,
Fauré... (Cicle "Concerts de tar-
dor" 1985).

27, diumenge, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Or-
questra Nacional de la URSS.
Liuba Timofeyeva (piano). Dir.:
Eugeni Svetlanov. Obres de
Shostakovitz, Rachmaninov,
Scriabin (Concert extraordinari-
/F.I.M.B. 85).

28, dilluns, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Agrupació Instrumental Con-
temporània de Barcelona.
Gerard Claret (violí); Josep M.
Escribano (piano). Dir.: J.
Ll. Moraleda. Obres de Casa-
blancas, A. Berg, C. Guinovart,
A. Sardà, O. Messiaen.
(F. I. M. B. 85).

30, dimecres, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Orquestra Filharmònica Txeca.
Ivan Klansky (piano). Dir.: Jiri
Belohlavek. Obres de Martinu,
Chopin, Dvorák. (F. I. M. B.
85).

31, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Orquestra Filharmònica Txeca.

Vaclav Hudecek (violí). Dir.:
Vaclav Neumann. Obres de Ja-
nàček, Dvorák, Shostakovitz.
(F. I. M. B. 85).

31, dijous, 22 h.

Església de Sant Felip Neri (Bar-
celona). Jungen Chor Aachen
(Dir.: Fritz Ter Wey) i Coral
Lavinia (Dir.: Miquel Saladri-
gues). Polifonia d'autors ale-
manys. *Motets i Magnificat* de
Joan Cererols.

Novembre 1985

2, dissabte, 21,30 h.

Gran Teatre del Liceu. *Moses
und Aron* d'Arnold Schönberg.
Dir.: Uwe Mund. F. Mazura,
W. Newmann, S. Calabro, C.
Slania, D. Bundschuh...

3, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Radu Aldu-
lescu (violoncel) i Antoni Bes-
ses (piano). (Diumença'85).

3, diumenge, 19,30 - 22 h.

Palau de la Música Catalana.
Keith Jarrett trio. (XVII Festi-
val Internacional de Jazz de
Barcelona).

4, dilluns, 21 h.

Centre Cultural de la Caixa de
Pensions. "Rafel-la" de Carlos
Santos (encàrrec de la Mostra -
estrena) (II Mostra de Música
Contemporània).

4, dilluns, 22 h.

Palau de la Música Catalana.
United Jazz and Rock Ensem-
ble Bobby Mac Ferrin. (XVII
Festival Internacional de Jazz
de Barcelona).

5, dimarts, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. *Moses
und Aron* d'Arnold Schön-
berg. Dir.: Uwe Mund. F. Ma-
zura, W. Newmann, S. Cala-
bro, C. Slania, D.
Bundschuh...

5, dimarts, 21 h.

Centre Cultural de la Caixa de
Pensions. Liliana Maffiotte
(piano). Obres de Guzmán,
García Demestres, Antonio
Olaf Sabater, J. J. Olives, X.
Montsalvatge, Jep Nuix, J.
Pich, C. Zulián, Antoni Bes-
ses. (II Mostra de Música Con-
temporània).

6, dimecres, 22 h.

Centre Cultural de la Caixa de
Pensions. Concert Phonos

(Música Electroacústica amb
instruments). Obres de Ll. Ca-
llejo, O. Graus, E. Polonio, J.
M. Berenguer, J. Russinyol,
G. Brncic. (II Mostra de Mú-
sica Contemporània).

6, dimecres, 22 h.

Palau de la Música Catalana.
Stanley Jordan/Sphere. (XVII
Festival Internacional de Jazz
de Barcelona).

7, dijous, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. *Moses
und Aron* d'Arnold Schön-
berg. Dir.: Uwe Mund. F. Ma-
zura, W. Newmann, S. Cala-
bro, C. Slania, D.
Bundschuh...

7, dijous, 21 h.

Centre Cultural de la Caixa de
Pensions. Coral Càrmina. An-
toni Besses (piano). Dir.: Jordi
Casas. Obres d'Homs, Blanca-
fort, Acuña, Valls, Bonet,
Mompou. (II Mostra de Mú-
sica Contemporània).

7, dijous, 21 h.

Auditori del Conservatori Su-
perior de Música. Quartet de
Saxofons de Barcelona. Obres
de Boliart, A. Codina, Fleta
Polo. (Una hora de Música al
Conservatori).

8, divendres, 21 h.

Centre Cultural de la Caixa de
Pensions. "Solars Vortices".
Grup instrumental. Dir.: Jean
Pierre Dupuy. Obres de Bro-
tons, Moraleda, Cerdà, Balsach,
Guinovart, Sardà. (II Mostra de
Música Contemporània).

9, dissabte, 18 h.

Centre Cultural de la Caixa de
Pensions. "Grup Joves Composi-
tors" Conjunt Instrumental.
Dir.: Ernest Martínez Iz-
quierdo. Obres de M. I. Garbía,
A. Llanas, M. Martínez Iz-
quierdo. (II Mostra de Música
Contemporània).

9, dissabte, 18 h.

Centre Cultural de la Caixa de
Pensions. "Solars Vortices".
Grup Instrumental. Dir.: Jean
Pierre Dupuy. Obres de Benet
Casablancas, Ll. Balada,
Rodríguez-Picó, Capdevila,
Pelegrí, Lewin-Richter, Ben-
guerel. (II Mostra de Música
Contemporània).

9, dissabte, 19 h.

Palau de la Música Catalana.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Antoni Ros-Marbà. G. Mahler: *Sinfonia núm. 5*.

9, dissabte, 22,30 h.

Sta. Eulàlia de Provençals. Trio "Unda Maris". Sonates per a flauta de bec. (Cicle "Concerts de tardor" 1985).

10, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Antoni Ros-Marbà. G. Mahler: *Sinfonia núm. 5*.

10, diumenge, 17 h.

Gran Teatre del Liceu. *Moses und Aron* d'Arnold Schönberg. Dir.: Uwe Mund. F. Mazura, W. Newmann, S. Calabro, C. Slania, D. Bundschuh...

10, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Francesc Castillo, (oboè); Carme Poch, (piano). (Diumúscia'85).

11, dilluns, 22 h.

Palau de la Música Catalana. Sarah Vaughan (XVII Festival Internacional de Jazz de Barcelona).

14, dijous, 21 h.

Auditori del Conservatori Superior de Música. Joan Cabero (tenor); Manuel Cabero (piano). Obres de Beethoven, Dvorak, Sardà i Serra. (Una hora de Música al Conservatori).

14, dijous, 21 h.

Studio 54. The Music of Benny Goodman, Bob Wilbel i orquestra i La Locomotora Negra. Ball Popular. (XVII Festival Internacional de Jazz de Barcelona).

16, dissabte, 19 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Michael Rudy (piano). Dir.: Antoni Ros-Marbà. Obres d'A. Sardà, S. Prokofiev, P. Txaiovski.

17, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Michael Rudy (piano). Dir.: Antoni Ros-Marbà. Obres d'A. Sardà, S. Prokofiev, P. Txaiovski.

17, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Orquestra So-

listes de Catalunya. Dir.: Xavier Güell. (Diumúscia'85).

22, divendres, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. *Andrea Chenier* de U. Giordano. Dir.: Romano Gandolfi. L. Bartolini, Eva Marton, V. Sardinero, P. de Palma, etc.

24, diumenge, 17 h.

Gran Teatre del Liceu. *Andrea Chenier* de U. Giordano. Dir.: Romano Gandolfi. L. Bartolini, Eva Marton, V. Sardinero, P. de Palma, etc.

27, dimecres, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. *Andrea Chenier* de U. Giordano. Dir.: Romano Gandolfi. L. Bartolini, Eva Marton, V. Sardinero, P. de Palma, etc.

29, divendres, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. *Andrea Chenier* de U. Giordano. Dir.: Romano Gandolfi. L. Bartolini, Eva Marton, V. Sardinero, P. de Palma, etc.

VALLÈS OCCIDENTAL

TERRASSA

Octubre 1985

20, diumenge, 18 h.

Auditori del Centre Cultural de la Caixa de Terrassa. *Imagina* taller de música i compositors del Instituto Cultural A. C. de México. Dir.: Pablo Muñoz. (Retaule Artístic de Terrassa).

27, diumenge, 18 h.

Conservatori Professional de Música de Terrassa. Albert Florens (piano) i Ricard Sánchez (guitarra). Obres de Liszt, Bach, Scarlatti, Sors... (Retaule Artístic de Terrassa).

Novembre 1985

1, divendres, 18 h.

Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, Auditori. Orfeó Català. Dir.: Simon Johnson. Obres de Monteverdi, Gabrieli, Tippett, Händel... (Retaule Artístic de Terrassa).

9, dissabte, 22,30 h.

Parròquia de Sant Cristòfol. Els *Sis Motets*, de J. S. Bach. Collegium Musicum de Catalunya i Coral Càrmina. Dir.: Jordi Casas.

12, dimarts, 22 h.

Centre Cultural de la Caixa de Terrassa. Fonoteca. "La Música i la salut: Les possibilitats terapèutiques de la Música" a càrrec de la Dra. Elida Palacios (Retaule Artístic de Terrassa).

13, dimecres, 22 h.

Centre Cultural de la Caixa de Terrassa. Fonoteca. "La Música i la salut: Música i Veu: Art i Ciència" a càrrec de la Dra. Montserrat Bonet i Agustí. (Retaule Artístic de Terrassa).

17, diumenge, 18 h.

Gran Casino de Terrassa. Orquestra Pro-Arte. Josep Borràs (fagot). Dir.: Lluís Millet. Obres de Mozart, P. A. Viola, Bach. (Retaule Artístic de Terrassa).

ILLES BALEARS

PALMA DE MALLORCA

Octubre 1985

25, divendres, 21 h.

Teatre Principal de Palma de Mallorca "Encontre de Compositors VI". Emiliano del Cerro, Ramon Farran, Josep Soler presentaran les seves darreres obres.

26, dissabte, 21 h.

Teatre Principal de Palma de Mallorca "Encontre de Compositors VI". Emiliano del Cerro, Ramon Farran, Josep Soler presentaran les seves darreres obres.

27, diumenge, 21 h.

Teatre Principal de Palma de Mallorca "Encontre de Compositors VI". Emiliano del Cerro, Ramon Farran, Josep Soler presentaran les seves darreres obres.

TARRAGONÈS

TARRAGONA

Octubre 1985

17, dijous, 20 h.

Auditori de la Caixa Estalvis Provincial. Gonçal Comellas (violí), M. Lluïsa Cortada (clavect). Obres de Bach. (V Festival de Música XI Desena Musical).

19, dissabte, 20 h.

Auditori de la Caixa d'Estalvis Provincial. Coral Càrmina, Collegium Musicum de Catalunya. Dir.: Jordi Casas. Obres de Bach. (V Festival de Música XI Desena Musical).

22, dimarts, 20 h.

Auditori de la Caixa d'Estalvis Provincial. Kinclovo Kverteto. Programa a determinar. (V Festival de Música XI Desena Musical).

24, dijous, 20 h.

Auditori de la Caixa d'Estalvis Provincial. Orquestra de Cambra de Cluj. Stefan Ruha (violí). Directora: Mireia Cristescu. Obres d'Albinoni, Mozart, Leclair, Tudusa, Rossini, Gershwin. (V Festival de Música XI Desena Musical).

26, dissabte, 20 h.

Auditori de la Caixa d'Estalvis Provincial. Eugene Sarbu (violí). Obres a determinar. (V Festival de Música XI Desena Musical).

AUGUSTO VALERA CASES

Cruz y drama de la música



AUGUSTO VALERA CASES:
Cruz y drama de la música.
Editorial Alpuerto, S. A.
Madrid, 1985.

No és freqüent, dissortadament, entre nosaltres, l'aparició de volums sobre temàtica musical, bé que, en el transcurs dels darrers anys, obres de signe divers hagin vingut a amorosir la sequedat d'un panorama bibliogràfic amb excessives llacunes.

D'ací que calgui salutar amb satisfacció la publicació d'aquest llibre, pel que té d'aportació positiva quant a denúncia de les mancances del nostre entorn musical.

Perquè, ja en el títol, el llibre no enganya: hom hi pretén mostrar la «cru» (i el «drama» subsegüent) del món de la música, donant per sabuts els factors que en constitueixen la «cara».

I aquesta «cru» i aquesta «cara» hi són reflectits en la seva escarida realitat; sense ofenses per a ningú, però amb la valenta actitud de qui està convençut d'allò que afirma, perquè abans ha estat objecte de maduració intel·lectual.

En paraules de l'autor, «...Cruz y drama de la música, pretén de ser un estudi de la problemàtica que afecta tota una professió (...) Alguns cops, ens hem obert a la dimensió internacional, com a única forma d'establir la consegüent escala de valors; d'altres, fem èmfasi en la singularitat, en l'anècdota...»

És justament l'equilibri entre aquests dos paràmetres, aplicats sobre una temàtica apassionant (i conflictiva!) allò que atorga interès a l'exposició de cadascun dels capítols.

El llibre és estructurat en quatre seccions («Música y derechos», «La información y la música en los siglos XIX i XX»,

«Función crítica», «La crítica musical en la prensa española», «Música en las ondas»), precedides per una introducció i seguides per l'exposició de les tesis; l'autor hi aborda temes tan candents com ara: el dret, la propietat artística, problemes jurídics en l'ordre nacional i en l'internacional, els drets d'autor, els drets de l'interpret, la crítica com a dret del ciutadà, el periodisme especialitzat, música i política musical, etc.

El simple enunciat d'aquesta temàtica ha d'encuriosir forçosament qualsevol afeccionat musical o qualsevol professional de la música. I hem d'afegir que el desenrotllament expositiu es beneficia d'un estil planer, que testimonia la condició de periodista de l'autor, la qual —unida a la de músic— atorga relleu i valor decisiu a aquest volum.

Que ningú no hi cerqui, doncs, una densa exposició, farcida de notes a peu de pàgina o de remissions a textos aliens; no. Allò que el lector hi trobarà serà el plantejament vivaç de múltiples àrees conflictives; sovint, plantejaments que deixen la recança d'un major desenvolupament, per l'interès del tema que hi és tractat.

Però, aquest joc de deixar-nos a mig camí encetat, ja el cercava deliberadament l'autor, que vol, per al seu llibre, no pas la informació exhaustiva, sinó la «utilitat d'excitar, d'alertar» sobre els temes de què parla.

En síntesi: un llibre molt útil i, en certa manera, provocatiu, per al qual és possible que no faltin —tal com diu Tomás Marco al pròleg— «aquells qui l'esperen amb la pedra a la mà».

P. Artís

John Cage i Pierre Boulez, primeres biografies en castellà

Fa una mica més d'un any, la nova Junta Directiva que es fa fer càrrec del Cercle de Belles Arts de Madrid s'imposà una gran tasca: tornar, a la institució, el prestigi i la importància cultural que tingué en el seu temps. Per descomptat, l'interès i les accions del Cercle són, ara com llavors, bolcades cap els aspectes més actuals de l'art.

La tradicional dedicació del Cercle a les Arts Plàstiques ha fet particularment difícil la tasca de la Comissió

de Música. En aquest sentit, un membre de l'esmentada Comissió ens comentava: «Quan vam arribar al Cercle, ens vam trobar com uns 400 cavallets, però no hi havia ni un mal piano, sí que hi era; però era digne de pertànyer al Museu Arqueològic».

I, en canvi, la cosa es va anar posant en marxa: cursos, seminaris, concerts..., i ara, publicacions. Acaben d'aparèixer els dos primers títols d'una col·lecció que, amb el títol de «Música de nuestro siglo», anirà publicant monografies que lliguin dos grans punts d'interès: primer, el que correspongui al personatge biografiat; i segon, el fet de ser els primers llibres que es publiquen en castellà, en aquest cas, sobre Pierre Boulez i John Cage.

Els encarregats de redactar aquests dos primers volums han estat dos joves compositors, Llorenç Barber i Jorge Fernández Guerra, que han orientat el treball més cap a l'aportació de dades que a l'exposició de conclusions, com correspon a la biografia d'un personatge encara viu.

Útils per als especialistes i amens per a l'interessat, els llibres de Barber i de Fernández Guerra són molt barats, tenen alguna reproducció fotogràfica i de partitures, i, en els apèndixs finals, faciliten una informació abundant sobre bibliografia i discografia.

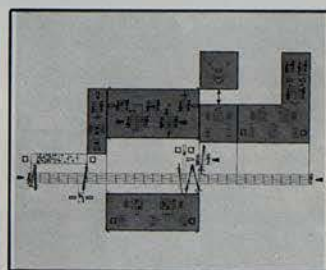
LLORENÇ BARBER:

John Cage
Col.: «Músicos de nuestro siglo»
Círculo de Bellas Artes
Madrid 1985
104 pàgs. 325 ptas.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA:

Pierre Boulez
Col.: «Músicos de nuestro siglo»
Círculo de Bellas Artes
Madrid 1985
79 pàgs. 325 ptas.

Joaquín Turina Gómez



JOHN R. PIERCE

Los sonidos de la música.
Editorial Labor.
Prensa científica.
Barcelona, 1985.

Al marge d'estudis molt localitzats i d'una utilitat concreta per a ésser aplicats a diversos camps, la bibliografia general sobre acústica musical no és massa pròdiga en publicacions generals, planerament assequibles i d'un nivell rellevant. Es tracta d'un domini que —a partir dels aspectes físics i matemàtics de la gènesi i reproducció dels sons musicals— resta secularment lligat (dels antics a la nostra era tecnificada) a l'evolució del llenguatge musical des del punt de vista pràctic i teòric, i no és aliè a diverses qüestions d'ordre estètic i empíric que presenten un interès cultural, tant per a l'afeccionat com per al professional de la música, fins i tot en el cas que la seva especialització no el vinculi puntualment a aspectes directament relacionats amb el tema.

Atesos els múltiples punts d'interès implícits en la matèria i llur relativa parquedat editorial, podem dir sense caure en un tòpic que l'obra de Pierce omple realment un buit. L'estudi prové d'un científic de primera fila que assolí una experiència directa i vital de la música a partir de la seva condició d'home de ciència; això l'allibera de la imatge estereotipada d'un tractat convencional i, al mateix temps, preserva la seva coherència científica al pretès nivell de divulgació.

Pierce no parteix d'un conjunt de coneixements acadèmics, sinó que els confronta amb els resultats de les seves recerques empíriques; explica els mecanismes físics bàsics de la producció del so, però també s'ocupa de llur generació per mitjà de l'ordinador; verifica les concepcions consagrades de la consonància i de la dissonància, i les teories de Rameau sobre l'harmonia, a partir de les seves experiències de l'IRCAM parisenc de Pierre Boulez, etc.

El sumari de l'obra inclou la pràctica totalitat de la temàtica clàssica de la matèria, extensiva en les pràctiques més recents de la creació musical amb ella relacionades, en una exposició gens àrida, viva i personal, traduïda a la llengua castellana, amb coneixement del tema i de la terminologia, per Andrés Lewin-Richter.

L. M.

WILLIAM W. AUSTIN

La música en el segle XX.

Traducció: José M.^a Martín

Triana. 2 vols. 454 i 523 pp.

Edicions Taurus. Madrid, 1984.

La música que ha produït el nostre segle ha suscitat una bibliografia ingent. El nostre apropament al fenomen, en el cas de les avantguardes recents o actuals, la nostra immersió en el mateix, potser no és prou per a explicar aquesta sobreabundància. La dissociació que ha allunyat el creador musical contemporani del seu públic potencial, i ha encerclat la recepció de la seva obra en un estret marc, sí que es pot trobar en la base de l'acusat interès que l'etapa ha despertat entre els musicòlegs. Així, la reflexió intel·lectual ha vingut a constituir-se, al mateix temps, en suport estètic i mecanisme disecionador de la lògica interna de la revolució operada en l'art sonor.

Sobre la música del segle han aparegut en el mercat espanyol diferents llibres valuosos. N'hi haurà prou si recordeu ara els de Tomás Marco. El treball de William W. Austin, publicat per Taurus en la seva col·lecció «Ensayistas», vé ara a col·locar-se entre els textos més significatius dins de la bibliografia disponible a l'Estat espanyol. L'edició original de l'obra data del 1966, però aquests gairebé vint anys passats no han envellit el llibre, atesa la pròpia orientació de la qual parteix. Austin centra el seu estudi entre dos límits que vénen assenyalats per l'activitat de Debussy i la mort de Stravinsky. Una de les dificultats, que molts cops no aconseguíen superar del tot les monografies consagrades al segle XX, és de donar una sensació panoràmica excessivament dispersa, en enfrontar-la a la galàxia de personalitats, corrents i estils que han germinat en el període. Austin dribla aquest obstacle bo i servint-se d'estudis profunds sobre les aportacions dels compositors que considera com a fonamentals: Debussy, Schönberg, Bartók, Stravinsky, Webern, Hindemith i Prokofiev. La generalitat de les crítiques coincidiria en l'elecció dels cinc primers noms i bastant menys en la dels dos darrers.

La utilització d'aquests «fils conductors» dona a la tasca d'Austin una fèrtil unitat. Es mostren d'aquesta forma, amb claredat i fondària, quines han estat les «palanques» en el canvi de consciència musical experimentat en aquest segle. Junta-ment als grans renovadors ja anomenats, molts altres compositors mereixen un tracte de menor importància, moltes vegades en funció del lloc ocupat per aquells. L'auge d'una manifestació tan inequívocament del segle XX com el jazz és, per a Austin, una altra important força conformadora de la naturalesa de la música contemporània.

L'exposició de William W. Austin es caracteritza, en tot moment, pel rigor intel·lectual i la directa comunicativitat. Els índexs i la monumental bibliografia que acompanyen al text fan d'aquest llibre un imprescindible instrument de consulta.

E.M.M.



XOSÉ AVIÑO A

La música i el modernisme.

«Curial», Biblioteca de Cultura Catalana. Barcelona, 1985.

Aquest llibre és una investigació històrica exhaustiva, resum d'una tesi doctoral de Xosé Aviñoa a l'entorn de la vida musical barcelonina del període comprès entre els anys 1888 i 1910, centrada majoritàriament —si bé no de manera exclusiva— en el simfonisme i en el teatre líric català, amb el teló de fons dels difusos ideals modernistes, que representa, ara i aquí, una contribució important, oportuna i necessària al coneixement del passat musical autòcton. Es tracta, en aquest cas, d'un pas- sat no tan llunyà com per no poder-lo relacionar, en una certa mida, amb experiències viscudes o heretades. Almenys,

la confrontació d'aquells temps amb els que ens ha tocat de viure podria donar lloc a reflexions força curioses.

Per sobre de les endèmiques limitacions estructurals i culturals de l'època, el seu tarannà vital confereix una innegable amenitat als fets exposats, en els quals ens sorprèn l'aferissada visceralitat dels crítics musicals i animadors culturals, amb una directa càrrega d'enfrontament que vivifica el fet musical i en pressuposa, versemblantment, un grau envejable d'arrelament en el teixit social, malgrat les limitacions apuntades.

Particularment il·lustrativa —també des de la perspectiva del nostre *status* de la praxi operística— és l'extensa i documentada relació dels intents de creació i de revitalització d'un teatre líric català, una empresa d'una ardidesa forçosament superior al bagatge, la tenacitat i els mitjans dels homes que intentaren portar-la a terme. La història d'aquests intents —i el llistat quantitativament força ampli de les produccions estrenades en aquell període— ens fa sentir la curiositat envers alguna eventual exhumació, després d'una global i substantiva valoració especialitzada dels aspectes musical i teatral.

L'estudi d'Aviñoa és més el d'un historiador, el d'un agut observador cultural apassionat pel fet musical català, que el d'un musicòleg en el sentit estrictament tècnic. D'acord amb aquesta orientació, ens forneix amb escreix les dades pertinents per a poder entendre el paper de l'element musical en el conjunt dels interessos estètics modernistes; i encara sistematitza, agudament, els principis bàsics que fonamentaren la línia evolutiva i la generosa dispersió ideològica dels cercles musicals modernistes: la referència a Wagner (i a la lectura llatina del wagnerisme de l'escola franco-belga), l'antiitalianisme, l'interès pel conreu de la música popular i per les relacions música-poesia, el germanisme i, per extensió, la predilecció pels corrents nacionalistes nòrdics —Grieg—; en suma, tot un mosaic múltiple i diversificat d'aspiracions que, en la seva trajectòria temporal, no pogué superar una essencial ambigüitat.

Lluís Millet

DISCOS

SIBELIUS & SCHUMANN:

Concerts per a violí i orquestra. Gidon Krémer. Philharmonia Orchestra. Riccardo Muti, director: EMI- *La voz de su amo*, 067 143519. T. Digital.

Dos concerts per a violí que han assolit un lloc en l'àmbit del repertori concertístic. El de Sibelius, a causa de la seva brillant, virtuosística i consumada escriptura violinística, la qual és al cim d'un edifici orquestral de força virtualitat i impacte, en un tarannà musical discretament rapsòdic, d'una melòdica enco-manadissa i d'una rítmica vital —particularment en el popular darrer temps—, i també d'una certa connotació híbrida, en una sensibilitat, en principi, força aliena a la nostra. Objectivament, no es tracta del millor Sibelius; i el seu atractiu prové de la seva condició de pedra de toc en relació al repertori violinístic, paral·lelament al procés de difusió creixent que l'obra simfònica del compositor finlandès ha protagonitzat a nivell del consum musical internacional. En canvi, el *Concert per a violí*, de Schumann, ens ha arribat precedit d'una trajectòria històrica problemàtica, ja des de l'època del compositor, extensiva a la seva exhumació, a partir de la dècada dels trenta. Evidentment, acusa la dificultat pròpia de Schumann per a expressar-se en un llenguatge instrumental aliè al piano; i, d'això, en resulta un estil violinístic radicalment allunyat de qualsevol convenció acadèmica, de la mateixa manera que palesa la típica posició del compositor respecte a la gran forma simfònica. Preval, doncs, la bondat i el poder comunicatiu de l'alè personal del llenguatge expressiu per sobre de qualsevol altra consideració; un fet que avui podem superar perfectament, lluny de les circumstàncies històriques en què es produí.

Aquest enregistrament ens proposa el coneixement del violinista Gidon Kremer, una figura de la qual es parla, insistentment, com a successor d'Oistrak i que —al marge d'un judici sobre una major amplitud de repertori— es presenta, aquí, amb una tècnica importantíssima, una precisió cartesiana i un sentit musical segur i infal·lible, més segur de concepte que temperamentalment expansiu. Al fons, la inigualable professionalitat de l'Orquestra Philharmonia, perfecta en l'equilibri —i també com a acompanyant— i en la brillantor i plasticitat de l'element simfònic, que fan translúcids el temperament i el domini de Riccardo Muti, de la mateixa manera que la veterania i la capacitat dels tècnics d'EMI, en aquesta ocasió, en una gravació del 1983.

L. M.

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.



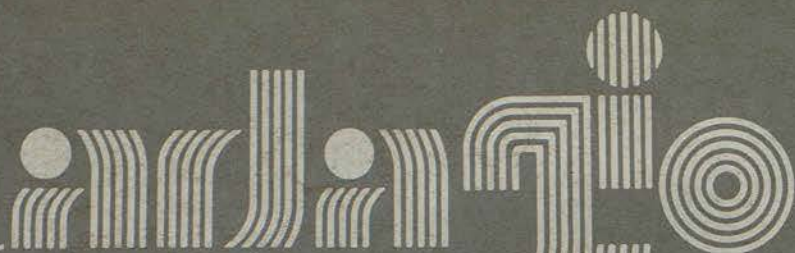
VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82