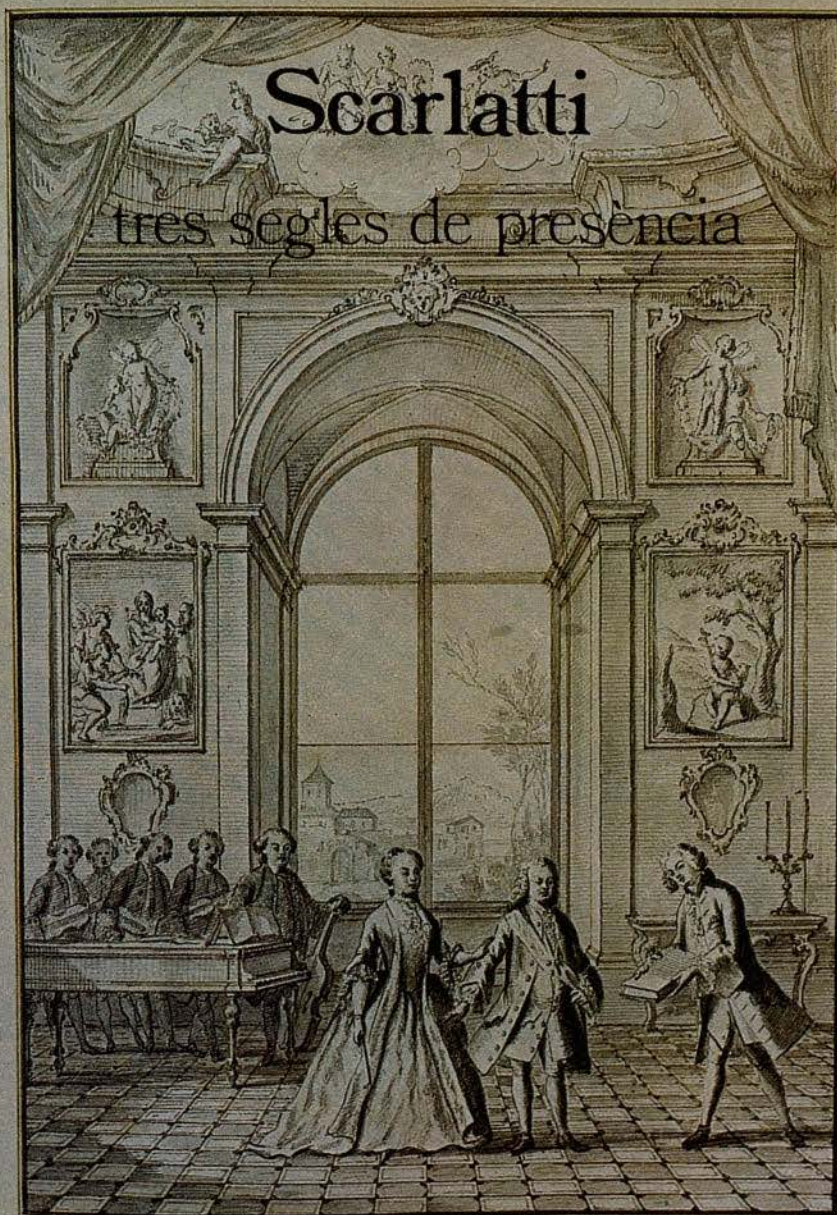




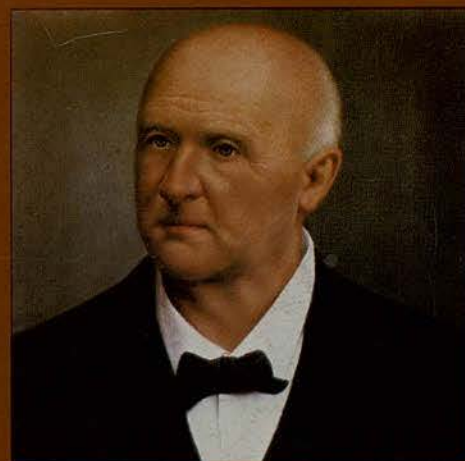
REVISTA MUSICAL CATALANA

Precio 300.- pts.

Núm. 14 Diciembre 1985



Uwe Mund
un director
d'òpera honest



Bruckner
en front de
Brahms

JORQUERA 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.

CENTRE MUSICAL



YAMAHA

SADI^M

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



REVISTA MUSICAL CATALANA



2a. ÈPOCA

ANY II - NÚM. 14 - DESEMBRE 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

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

Impressió: Impressors de Badalona, S.A.L.

Linotípia: Quintana

Distribució: L'Arc de Berà, S. A.

Dip. Legal: B. 38.208-1985

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	

Collaboren en aquest número: Nella Anfuso, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Maria Lluïsa Cortada, Maria A. Ester Sala, Joan Antoni Gombau, Joan Isart, Marjolijn Van der Meer, Xavier Montsalvatge, Joan Lluís Moraleda, Lourdes Morgades, Miquel Pujadó, Carme Riera.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

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

EDITORIAL

MÚSICA CONTEMPORÀNIA CATALANA



Amb una assistència de públic considerablement elevada, amb un clima d'interès molt acusat i enmig d'un ambient absolutament vital, s'ha desenrotllat la II Mostra de Música Catalana Contemporània. Aquestes característiques suara esmentades són prou rellevants perquè mereixin una atenció especial.

I, sense pretendre caure en matisos derrotistes, diríem que no sols són importants sinó també sorprenents. Des de sempre, i d'una forma molt evident en els últims temps, parlar de la música dels nostres dies ha estat fer-ho de quelcom molt problemàtic, mancat de ressò i reclòs en una mena de ghetto tàcit, rebutjat explícitament per aquesta majoria d'espectadors que formen la «normalitat» com a públic, terme que exposem deliberadament entre cometes per apuntar una possible via de dubte sobre la correcció d'aquest terme. En tot cas, es tracta del cos social numèricament més representatiu i el que garanteix les successives propostes concertístiques a casa nostra.

La dita música contemporània —terme tan dubtosa— ment lícit com el de música clàssica emprat per a allò que s'empra habitualment— ha constituït, i segueix constituint, una mena d'assignatura pendent per a la nostra societat. Una assignatura a la qual algunes vegades s'acosta una mica de puntetes, per a, després —quasi inevitablement— fer-se enrera com a gat escaldat per enèsima vegada. Tanmateix, aquest rebuig evident no ha evitat una mena de sensació, dia a dia més perceptible, de mala consciència. Una mala consciència que té com a fonament essencial l'absurd que l'única música poc atesa a les nostres programacions sigui justament la dels nostres dies, cosa que constitueix una referència històrica única.

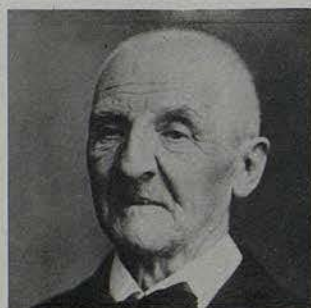
Absurd que, per altra part, seria massa ingenu carregar —com massa sovint s'ha fet— al compte dels espectadors, als quals, fins i tot, s'ha blasmat més enllà de les seves pròpies responsabilitats intrínseques. Tota persona que paga té dret a rebre aquell tipus de producte pel qual ofereix un doble sacrifici pecuniari i d'atenció. I cal recordar que, massa sovint, el compositor dels nostres dies ha prescindit d'aquest fet tan elemental, i fins i tot ha pretès que aquest espectador li pagués el gust o la necessitat de donar curs a unes vies d'investigació, absolutament dignes i irrebutjables, i que potser haurien d'haver estat retribuïdes per altres vies que no fossin les solitàries de l'espectador. El divorci entre música contemporània i públic és així quelcom absolutament indiscutible, potser inevitable, en el si d'unes condicions de dinàmica cultural —el tema ens portaria molt lluny— que l'afavoreixen. Músics i espectadors no han fet res per a trobar-se i el buit ha estat l'única resultant possible.

El mèrit i l'èxit d'aquesta II Mostra de Música Catalana Contemporània, ha estat la seva capacitat per obrir una via de trencament d'aquesta situació. I això ha estat possible gràcies a l'esforç dels organitzadors per acostar-se al públic, potser de moment només a un tipus de públic, per fer atractiva i per presentar atractivament una proposta determinada. Per intentar trencar un estat d'incomunicació, per buscar noves fórmules que afavoreixin la irrenunciable exigència que té el creador de comunicar-se, de fer que la seva obra compleixi l'objectiu essencial per al qual ha estat concebuda: projectar-se, ser divulgada, fer que soni a les oïdes d'algú, en l'accepció més primària.

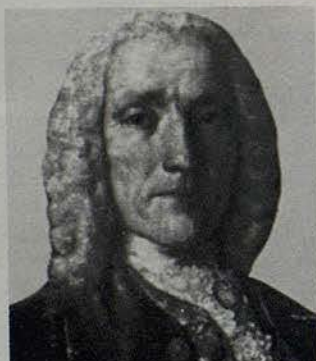
I la fórmula ha estat molt simple. Sota un substrat de suport econòmic mínim, mostrar de forma imaginativa la voluntat de trobar el públic. I l'usió, voluntat manifesta i imaginació, s'han constituït així en una base eficaç per a obrir una via de trencament, que de moment apunta possibilitats molt optimistes i que cal abonar en el compte d'un ens, l'Associació Catalana de Compositors que, probablement més que mai, ha complert amb una missió fonamental a la seva pròpia essència.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Pàg.

Música catalana contemporània	3
1985: Brahms contra Bruckner (Joan Isart)	5
Davant l'estrena barcelonina de la <i>Turangalila Simfonia</i> (Xavier Montsalvatge)	10
Més Pina Bausch, si us plau (Marjolijn van der Meer)	12
Horowitz reconquereix la capital del Sena (Joan Antoni Gombau)	13
Porta Oberta (Carme Riera, Joan Lluís Moraleda)	14
Qüestionari informal (Lluís Pasqual)	15

DOMENICO SCARLATTI

A la frontera de dues èpoques històriques (Maria Lluïsa Cortada)	16
Presència a l'Espanya del XVIII (Maria A. Ester Sala)	21
La vocalitat italiana de l'època de D. Scarlatti (Nella Anfuso)	29
Cronologia essencial	33
Dos gran violinistes i un Schönberg excepcional (Josep Casanovas)	34
RETRAT: Uwe Mund: l'honestat d'un director important (Comellas)	36
Scherzando (Cesc)	41
Circuit català de sales: un embrió que cal fer créixer (Miquel Pujadó)	42
Ibercàmera i Euroconcert: Cicles per al gran concertisme (R.R.M.C.)	43
Premi Pau Casals a Budapest (Lourdes Morgades)	45
Ara, abans d'ahir, demà	46
Concerts, recitals, concerts, recitals	49

Portada: Farinelli presenta un manuscrit a la Reina Maria Bárbara de Bragança (gravat de l'època)

1885 :

Brahms contra Bruckner



Tant els moviments estètics com els pensaments filosòfics no han tingut mai en compte l'any cronològic de la seva aparició o del seu final. Neixen, es desenvolupen i moren al marge dels criteris lògic-decimals. Dic això, perquè tothom sap que un segle, com el XIX, artísticament és tan complet (i qualificat, estèticament, de «romàntic»), no mor justament quan a la xifra de les centenes s'hi substitueix un vuit per un nou.

És, sense cap mena de dubte, l'aparició de les obres o el final de la seva influència allò que fa que els moviments estètics o el pensament filosòfic determinin el final o el naixement d'una època.

Aclarida aquesta qüestió, ens trobem, doncs, al final del 1885 amb un centenari certament important —o, millor dit, decisiu—; i sembla ser que, en una època de celebracions com ho és aquesta, ningú no se n'ha adonat.

Tres obres —dues de musicals i una del pensament— clouen i acomiaden el romanticisme tardà: la *Vuitena Simfonia en do*, d'Anton Bruckner; la *Quarta Simfonia en mi*, de J. Brahms, i la publicació de la Quarta Part, i última, de *Així parlà Zaratustra*, de F. Nietzsche; totes tres apareixen el 1885.

Per raons de context, analitzarem només les dues obres musicals, encara que, a la del pensador alemany, també hi abundin les referències musicals. És,

doncs, el 1885 quan la forma musical per excel·lència, la simfonia, s'acomiada definitivament d'aquest món i de la concepció que els seus antològics mestres li imprimiren. A partir d'aquesta data, el vol simfònic, el moment medullar d'aquesta forma, prendrà unes altres visions i unes altres concepcions; i, malgrat que els seus nous progenitors la continuïn anomenant simfonia, aquesta, mai més no acollirà dintre seu el model, el tipus característic que la féu néixer.

L'exemple més determinant d'aquesta nova concepció la constituirà Mahler i, uns quants anys més tard, Shostakovitx.



Arribada de Bruckner al cel. Silueta d'Otto Bohler

La primera versió completa de la *Vuitena Simfonia en do*, de Bruckner, s'acabà l'agost del 1885, i el 25 d'octubre d'aquell mateix any s'estrenà la *Quarta Simfonia*, de Brahms.

És una data capital, doncs, per poder comprendre una època i un model musical. En el cas de Bruckner, sabem que encara va tenir l'impuls i la força necessària per edificar una nova simfonia, la *Novena, en re* (amb la mateixa tonalitat que la *Novena*, de Beethoven), que ja pertany temàticament i formalment a un altre món, encara que no la va deixar acabada.

La particularitat d'aquestes dues obres i, en conseqüència, dels seus autors és que, tot i que ambdós executen la mateixa decisió, que tendeixen cap al mateix objectiu, realitzen el comiat de forma tan desigual, tan heterodoxa, que la distància que hi ha entre elles no fa res més sinó mostrar-nos la incommensurabilitat del model simfònic. Encara que tots dos siguin hereus de la mateixa tradició, ambdós condueixen els seus impulsos creadors cap a mons adversaris. Hi ha tanta distància entre aquestes dues obres, les quals sintetitzen —d'altra banda— la resta de llur producció, que només cent anys després comencem a comprendre'n els motius i els llenguatges.

Amb la desaparició de Beethoven, sorgeixen dues opcions en la simfonia: obrir-se cap a una música programàtica (Schumann, Berlioz, Txaikovski, el jove Mahler, Shostakovitx...) o tornar en-rra, a la Il·lustració, i compondre tan sols amb la forma (Mendelssohn, Bruckner

i, més tard, Webern).

Brahms, l'acadèmic-romàntic, oscil·la entre aquestes dues opcions. Sense oblidar la segona via, la formal, té inclinacions pròpies del romanticisme avançat, de saló, industrial. Al costat de l'austeritat formal, difon la seva personalitat sentimental i afectiva, pròpia, com dic, de la tendència programàtica.

Brahms descriu els seus estats d'ànim

i la seva època perquè es considerava un «artista». D'aquí ve que es barrejés des d'un començament amb la música de cambra, tancada, detallista i burgesa, i que, ja madur, acudís, tan sols per obligació, a la simfonia.

Davant del dilema post-beethovenià, Bruckner és més radical, més modern: escull la via formal, l'estructural. Ignora els salons i es llança al món còsmic de la simfonia, obrint una via que, de forma premonitòria, estructura i treballa per a la modernitat. Però és una modernitat que esclata amb elements més vells, més antics, que no els que utilitza Brahms; i precisament això constitueix la complexitat bruckneriana.

Bruckner apella als mestres del coral luterà, fins i tot més endarrerats, al Renaixement, o al Gòtic; però la seva obra, les seves immenses simfonies, les vesteix amb un llenguatge ultra-modern, audaç, abstracte. No és, doncs, una casualitat que, trenta anys més tard, el compositor que recollirà aquesta llavor bruckneriana sigui Webern, el qual es va considerar durant tota la seva vida, pels mateixos motius que Bruckner, un deixeble de Heinrich Isaac i de Heinrich Schütz. D'aquesta manera, es tanca l'anella: la màxima antiguitat s'uneix amb la més estricta modernitat.

Desgraciadament, l'espai que hi ha entre aquestes dues vies, aquestes dues opcions, entre Brahms i Bruckner, també es va donar en les relacions personals.

En una carta a Elisabeth von Herzberger, Brahms li parla de Bruckner en aquests termes: «És un pobre home, perfectament boig, que els monjos de

Cadena

13

La Ràdio
Comercial en Català

RADIO AVUI - CADENA 13
100 F. M.

Diagonal, 612 - 08021 BARCELONA
Telèf. 201 42 44

LA MÚSICA: Dilluns, de 15 a 16 hores

CONCERT: Diumenge, de 15 a 16 hores

FIGURES I TEMPS

l'abadia de Sant Florià han carregat damunt de la seva consciència» (...) «No sé si vostè sap què pot representar passar la joventut entre capellans.»

En altres cartes adreçades a amics seus, o en converses privades, Brahms continua expressant les seves opinions, ofensives i esgarrifoses cap a Bruckner el seu il·lustre contemporani.

És als voltants d'aquestes dates del 1885 quan Brahms va fer la famosa —precisament per trista— pregunta, amb resposta inclosa: «*Mereixen el nom de simfonies, les obres de Bruckner? No em feu riure!*» Naturalment, aquests comentaris no haurien passat més enllà de l'anècdota si els hagués fet una persona d'inferior categoria; però, a Viena, a finals del segle XIX, Brahms representava i ostentava la màxima autoritat en composició.

Pel que fa a la premsa, la situació per a Bruckner no era millor, ja que Hanslick, amic íntim de Brahms i ferotge antiwagnerià, s'encarregava de dir el seu parer grotesc sobre les obres de Bruckner. Així, doncs, en aquest ambient, pensem com podia rebre aquestes declaracions Bruckner, un compositor «sol», sense el suport de la crítica, sense col·legues, sense la «herència» que Brahms assumia interessadament, i a més, profundament wagnerià.

Bruckner respongué, no amb l'única, sinó amb la millor de les respostes: el silenci. El modest «monjo» de Sant Florià romangué callat.

Quin és l'origen d'aquesta violència verbal de Brahms?

Tornem cap a les seves paraules. «*Mereixen el nom de simfonies les obres de Bruckner?*» És obvi que Brahms fa servir el terme simfonia amb una accepció i una herència diferents de les que fa servir Bruckner. Brahms, el deixeble predilecte de Schumann, parla de la simfonia, però només pensa en la *Renana*. Pensa en la forma simfònica que ell, a qui la crítica ha investit com a hereu, creu que formalment està definida i que és única.

Nietzsche, en el segon Post-Scriptum a *El cas Wagner*, parla també de l'enorme arbitrarietat amb què s'investí Brahms: «*Es complau, la gent, a dir que Brahms és l'hereu de Beethoven; jo no conec cap eufemisme més cautelós que aquest.*» També parla, en aquest mateix escrit, de l'ambivalència amb què Brahms componia: «*Brahms resulta commovedor mentre s'exalta o es lamenta secretament d'ell mateix —en això és modern—; es torna fred i ja no ens interessa quan recull l'herència dels clàssics.*»

És a dir, el Brahms autèntic és aquell que sorgeix en la intimitat: aleshores s'expressa modernament; però, al contrari, quan s'immergeix en l'herència clàssica, es perd.

Davant d'aquesta ambivalència, da-



Wagner i Bruckner (perfil)

vant d'aquesta vacil·lació brahmsiana, Bruckner es presenta sense mediacions. No té res de «troballa artística», ni d'inspirable. Tot sorgeix i és creat a força d'objectivació. El moment abstracte de la composició flueix.

De forma primària, original, Bruckner modela els temes i els motius, estructura els moviments com si es tractés de l'exercici que fa un alumne laboratori.

Brahms no va comprendre mai Bruckner; d'aquí, les invectives. Perquè la ingenuïtat i la senzillesa d'aquest amagaven més futur que les elaborades simfonies del primer. Bruckner és un artesà que construeix —a la glòria de Déu— immenses obres sonores, on expressa, no pas la seva personalitat ni les seves preocupacions, sinó el dibuix de la sabiduria profunda i ancestral de la composició musical.

En aquest sentit, és el primer compositor modern: un professor de vida ordenada i senzilla, que treballa en l'art com uns altres treballen en altres disciplines.

Brahms, en les seves simfonies, matisa; especialment en la *Quarta, en mi*. I, en una simfonia, no es pot matisar.

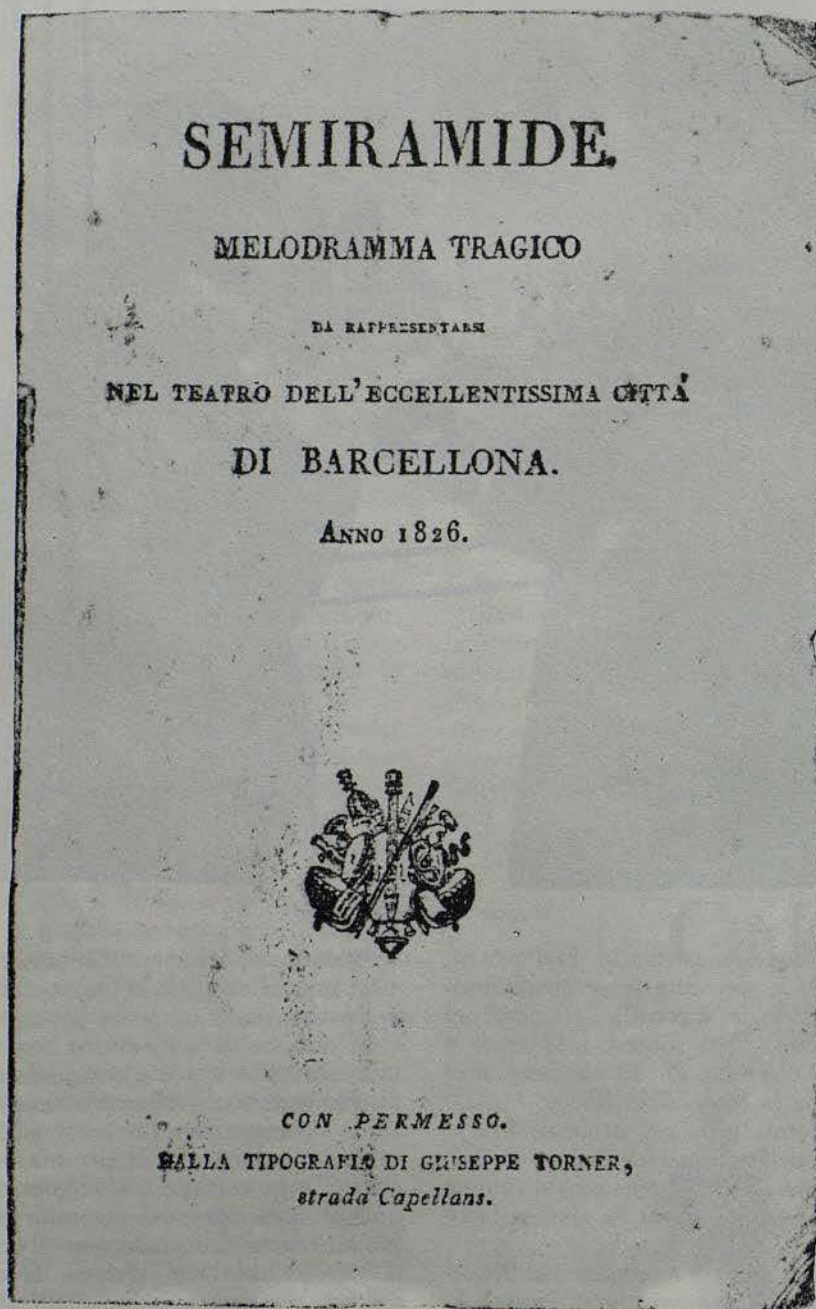
Si aquesta és un món, o com dirà més tard Mahler: «*ha d'abraçar-ho tot*», els elements han d'estar plenament definits i íntegrament limitats; sinó, el teixit s'estendrà en detalls insubstancials. En la concepció simfònica, malgrat la seva extremada versatilitat, hi ha fonaments categòrics, en el sentit d'Empèdocles: l'aire, l'aigua, la terra i el foc. «*La resta*», com digué Verlaine (qui morí el mateix any del traspàs de Bruckner), «*és literatura*».

Brahms, obligat per la seva condició d'artista, acomiada simfònicament el romanticisme des del saló burgès, envoltat de teles, catifes, llums i senyoretes que escolten.

Bruckner, amb la *Vuitena Simfonia, en do*, la «Simfonia de les simfonies», s'acomia idíl·licament de les formes clàssiques tot anunciant el Mahler que crearà les catàstrofes.

Joan Isart

A l'entorn de *Semiramide*



Portada interior d'una edició barcelonina de *Semiramide*

Aquest any, el Liceu, amb força retard respecte de la majoria dels grans teatres europeus, ha reincorporat al seu escenari, on falta des de fa exactament cent anys, *Semiramide*, de Rossini. El darrer cop que s'hi va cantar va ésser a la temporada 1884-1885.

Ha estat una reposició sense fe, però, per part dels responsables del Liceu; i és que, a les nostres latituds, manca convicció, encara, en aquest repertori

que a tot arreu s'ha revifat sorprenentment, i que aquí es mira amb sospita, ja que una sèrie de costums molt arrellats fan que aquesta mena de repertori sigui una raresa, encara. Probablement, és per això que no s'ha enginyat ningú a solventar els problemes de muntatge que el títol podia suposar, i l'òpera es farà en forma de concert, sense pensar que potser, fet i fet, un concert així resulta incongruentment car, enmig d'al-

tres representacions més pròpies d'un teatre d'òpera. Sospitem que, si s'hagués tractat de *Tosca*, la solució del concert no s'hauria adoptat.

* * *

El públic liceista que coneix bé Rossini és, sens dubte, una minoria. Fruit d'aquesta mateixa desconfiança que esmentava més amunt, s'ha deixat de banda el repertori seriós rossinià: *La donna del lago*, *Elisabetta*, *Otello*, *Mosè* i altres títols semblants no han arribat encara al nostre escenari en aquest segle que ja acaba, tot i haver tingut tants anys entre nosaltres una de les millors dives del gènere, Montserrat Caballé, qui ara (a la fi!), apareix *per primer cop a la seva carrera* amb una òpera de Rossini al Liceu!

Avesat, i encara no gaire, només al Rossini *buffo*, el nostre públic tan sols s'haurà pogut informar discogràficament que hi ha un altre Rossini: el que obre el camí als compositors romàntics, i sense el qual no s'entén l'aparició d'un Bellini i d'un Donizetti, engegats de sobte pel camí dels lirismes belcantistes més refinats sense aparent causa ni motiu.

I és que Rossini, des que va començar a treballar a Nàpols, el 1815, per a l'empresari Domenico Barbaja, es va veure orientat a recórrer nous camins: a basar les seves òperes en temes històrics medievals i renaixentistes d'ambient anglès o a inspirar-se directament en produccions literàries angleses: Shakespeare, per una banda, i sir Walter Scott, per l'altra. A les seves mans, l'òpera seriosa va fer un tomb definitiu i va abandonar, a la fi, el món clàssic, fred i estatuari, heretat dels segles anteriors, i va obrir les portes al sentiment, a una nova concepció del drama líric i a un sens fi d'elements nous, que seria massa llarg de detallar aquí.

Aquest, doncs, és l'altre Rossini: el Rossini del qual sortiran després les làngüides heroïnes bellinianes i donizettianes, i els finals tràgics, els castells misteriosos i els pobles oprimits.

Però el cas és que *Semiramide* tampoc no pertany a aquesta altra manera rossiniana. Perquè, quan Rossini va haver encarrilat l'òpera seriosa italiana per la via del sentiment que hem descrit, va fer una característica *volteface* (no seria l'únic: també Beethoven va



Marilyn Horne i Montserrat Caballé, en la versió de *Semiramide*, a Ais de Provença, el 1980

escriure una *Pastoral* i una *Vuitena simfonia* després d'haver-ne escrit una *Cinquena* i una *Setena*; i, amb *Semiramide*, va tornar a revifar els vells motlles setcentistes.

Per això, *Semiramide* és una obra especialment curiosa dins de la producció de Rossini. La «primavera» romàntica que ell mateix havia anunciat es glaça, ara, de sobte, i tornen a sortir les recargolades ornamentacions, els trinatats i els grupets, les escales i les *volatine* a les veus de les protagonistes; i el paper principal masculí torna a recaure sobre un *castrato* (habitualment, avui, una mezzo-soprano) com en els millors temps de Farinelli. Què havia passat? Un historiador determinista diria que, el 1882, s'havia reunit el Congrés de Verona, per implantar un altre cop l'Antic Règim sobre Europa: durant un decenni, encara, a França, a Espanya, i a Itàlia, com a molts altres països d'Europa, l'absolutisme intentarà un retorn al passat i s'hi revifarà el neoclassicisme obsolet. Rossini hauria captat l'aire momentani d'aquesta reacció i

hauria tornat, conseqüentment, als vells motlles del vocalisme setcentista: no oblidem que, al cap i a la fi, ell va ésser el compositor oficial del Congrés de Verona.

Una obra fora de sèrie

Semiramide, basada llunyanament en l'obra de Voltaire, no era, però, una tria conformista. I sota el marbre dels trinatats i dels mordents caducs hi batega alguna cosa de nou. El mateix caràcter extraordinàriament florit d'aquesta música, obsessivament florit —hi ha passatges on els cantants han d'estar constantment evolucionant a l'entorn de la línia melòdica principal amb notes de pas, *apoggiature* i altres ornaments—, té alguna cosa de degeneratiu, com si biològicament s'estigués descomposant aquell organisme decrèpit, formant cascades de notes dels més bigarrats colors.

Aquest, i no altre, era el sentit de l'extraordinari muntatge d'aquesta òpera a Ais de Provença (Aix-en-Provence, per als cosmopolites) del Festival del

1980: les decoracions blanquíssimes —marmòries— i els vestits estatuaris de Pier Luigi Pizzi, revelaven l'ànima que bategava sota l'allau neoclàssica d'última hora d'aquesta òpera excepcional.

Aquesta ànima no la trobarem en el personatge del tenor, Idreno, que canta un amor de cartó-pedra per una filla de Semiramide, Azema, la qual, sense pronunciar una sola paraula com a solista, serà també l'objecte de l'amor de dos altres personatges de la tragèdia, Assur, el «dolent» (baix) i Arsace, el «bo». L'ànima, la trobarem precisament en aquestes dues figures: la d'Arsace (mezzo-soprano, avui dia) té els passatges més difícils i brillants de l'òpera, ja des de la deliciosa ària d'entrada, «Ah, quel giorno», amb una *cabaletta* ornamentadíssima. Després, Assur i Arsace cantaran el magnífic duo «Va superbo», una altra de les pàgines més gratificants de tot l'espectacle.

Semiramide, la protagonista (soprano, paper que cantarà Montserrat Caballé) té l'ària més coneguda de l'obra, «Bel raggio lusinghier», també summament decorativa, també dotada d'una *cabaletta* brillant, i després unirà la seva veu amb la de la mezzo (Arsace) formant les elegants parelles de terceres que indubtablement Bellini va voler reproduir, a la seva manera, en «Mira o Norma». És un dels passatges més colpidors de tota l'òpera, i indubtablement la mezzo (que, al Liceu, serà Lucia Valentini-Terrani, una veu de primer ordre) i Montserrat Caballé hi faran meravelles.

Per tal d'assegurar la varietat de les combinacions vocals, més endavant hi ha el duo d'Assur i Semiramide (baix i soprano), i no manquen a l'òpera una altra ària d'exhibició d'Arsace i els brillants concertants de final d'acte amb participació coral important, ja que en aquesta època, imparablement, les intervencions del cor a les òperes tornaven a estar de moda, i Rossini no les va plànyer.

En definitiva, doncs, una òpera que mereix especialment l'atenció dels liceïstes, i per a la qual cal guardar sota pany i clau els conceptes tradicionals de tenor, de «pinyol» esforçat i de sentimentalisme romàntic. Això és tota una altra cosa: és —era— el *bel canto* en estat gairebé pur, i la bellesa no radicava en les situacions —gairebé incomprendibles si no se segueixen bé amb un llibret i coneixent l'època—, sinó en l'edifici vocal que els protagonistes, la tríada capitolina de soprano, mezzo-soprano i baix, construïran amb les immortals melodies de Rossini. Immortals, sí. Perquè un dels signes de la immortalitat és ressorgir inesperadament després d'un segle d'haver estat enterrat. Oi que sí?

Roger Aliet

Davant l'estrena de la *Turangalîla* simfonia de Messiaen

Messiaen ha estat sempre un compositor polèmic. Encara avui, quan podem afirmar que se'l considera unànimement com a una de les més sòlides i representatives personalitats de la música francesa contemporània, quan la seva obra (al llarg d'una lògica evolució) ha assolit la total plenitud, hi ha un sector de l'opinió més autoritzada que discuteix la legitimitat del seu llenguatge creatiu, si bé ningú no li nega, almenys, una total originalitat.

Messiaen semblava destinat a assumir l'heretatge del francès *Grup dels sis*, i, tenint en compte la seva generació (nasqué, el 1908, a Avinyó), també li corresponia d'absorbir el missatge de l'Escola de Viena. Ambdós corrents estètics els trobem sens dubte presents en el seu estil, però, tanmateix, no arriben a configurar-lo, perquè diverses raons alienes s'imposen majorment i de manera penetrant a la manera de concebre el fenomen musical.

Per una banda, el seu esperit profundament religiós, a bastament evidenciat en bona part de la seva producció. («Ja d'infant» —ha afirmat— «em sentia irresistiblement atret per la fe catòlica, la música i també el teatre; però únicament els dos primers incentius han perdurat. La música absoluta, la música profana i la música teològica s'alternen en les meves composicions.»)

Però encara hi ha un altre factor que el distancia més, tant dels post-impressionistes (encara que, malgrat tot, no pugui defugir aquesta classificació) com del serialisme ortodox: la seva inclinació a un naturalisme directe, que arriba a ser imitatiu i d'un descriptivisme que li ha valgut més d'una crítica.

A moltes de les seves partitures (gairé a totes les que no estan inspirades en un sentiment religiós, o fins i tot —de vegades— a les d'aquestes característiques), la lliçó del compositor sembla desbordar el pla d'influència serial, perquè, segons diu el propi artista: «... tal vegada, en aquest mètode li falten les grans veus de la naturalesa, dels arbres, les muntanyes, els ocells, els manantals i totes les meravelloses remors de les quals la música hauria de prendre exemple».

Així, en les seves creacions semblen gravitar —com s'ha dit— els ritmes del cos humà, de les estrelles, dels àtoms, el cant de les aus que hi enllacen, per primera vegada, la música occidental



Messiaen amb Ozawa, escoltant l'enregistrament de la *Turangalîla* Simfonia

amb la de l'orient llunyà. Com l'allunya, aquesta singularitat, dels altres compositors d'avui!

Per aquest fet, Messiaen no ha deixat de ser controvertible, i ha contribuït a aquesta realitat el fet que, tot i que hi ha exercit una forta influència, la veritat és que no ha arribat a crear una escola ben definida. Certament, han estat (i són) molts els seus deixebles —començant per Pierre Boulez i Stockhausen— i foren famosos els seus cursos impartits a Budapest, a Tanglewood, als Estats Units, o bé el de Darmstadt —el qual, per ell sol, ja imprimeix caràcter— i, finalment, al Conservatori de París.

Les anàlisis que s'han fet del seu pensament musical han estat copioses i formulades per il·lustres assagistes i musicòlegs; però, tot i això, no arribaríem a trobar en els seus continuadors res més que l'assimilació de determinades

troballes tímbriques, novetats tècniques i combinacions rítmiques atípiques, que els altres han utilitzat de manera molt diferent.

La prova és que, quan semblava coincidir amb l'estètica d'altres autors i formar amb ells una unitat conceptual que tingués alguna projecció, l'intent no va passar gaire més enllà d'allò que pogué significar el grup «Jeune France», fundat per ell l'any 1936, en el qual van destacar únicament André Jolivet (i encara amb escasses similituds), Daniel Lesur, compositor d'incerta orientació, i Yves Baudrer, totalment oblidat.

Aquestes afirmacions no pressuponen una limitació o una manca de transcendència de l'art de Messiaen, sinó tot el contrari; són la prova i la confirmació del seu valor intransferible, un valor que, per la seva envergadura, li confereix una singular importància.

La «Simfonia Turangalila»

Quan, del 1946 al 1948, per encàrrec de la Fundació Koussewitzky, el compositor creà la *Turangalila-Symphonie*, que donaria l'any següent en primera audició al Festival d'Ais de Provença, les tres vessants per les quals discorre el fluir d'aquella música ja s'havien concretat inconfusiblement. D'aquells anys són els impressionants *Vint regards sur l'enfant Jesus*, on l'espiritualitat religiosa pren un aire d'exaltació mística, així com els poemes *Harawi* i el pianístic *Cantéyodayá*, més altres diverses realitzacions, en les quals el naturalisme sembla ser l'essència mateixa de la seva forma, il·luminada amb policromies del més refinat exotisme.

I és curiós que, precisament, a *Turangalila* —que, possiblement, és la seva partitura més ambiciosa— aquests elements, si no completament absents, hi queden com difosos i, jo diria, ofegats per allò que s'imposa per damunt de tot: el paroxisme tímbric.

L'obra és grandiosa, des de tots els punts de vista. Consta de deu moviments, dura més de cinc quarts d'hora i la seva orquestració comporta una plantilla instrumental nodridíssima; cinc trompetes a la secció del metall, doblatges a la de la fusta, cordes, una superlativa bateria percussionista amb vuit campanes, vibràfon, celesta, ones Martenot, piano, etc.

Com he dit, la tímbrica i els seus efectes més brillants, sovint desenfrenats, donen a la nomenclatura discursiva una constant palpitació. És una música en la qual es barregen les dissonàncies més agressives amb espais sonors d'una claredat tonal —gairebé diatònica— que li proporcionen un subjugant fulgor harmònic. Això permet que els llargs —a vegades excessius— episodis de torrencials ressonàncies contrastin amb altres d'una dolcesa i transparència diàfanes. Els trobem, sobretot, al poètic començament del tercer temps, i a tota l'atmosfera lírica i exquisida del sisè, que jo gosaria dir que és una pàgina de magistral eloqüència.

L'estrena de la *Simfonia* va originar les més oposades i crues reaccions, i resulta sorprenent que moltes fossin violentament negatives, quan provenien de crítics solvents i de provada inclinació vers la música de signe més actual. Hom va definir Messiaen com un «meravellós acústic» i, en els comentaris



que he llegit referents a l'obra, he trobat conceptes tan discrepants i pelegrins com «dinamisme puixant», «sensualitat dubtosa», «troballes genials», «barreja de Massenet i Scriabin», i també «trivialitat crua i sentimental, plagi vociferant amb estrèpit diabòlic de la instrumentació...».

Potser, però, de manera menys hiperbòlica, la *Simfonia Turangalila* continua

essent qualificada molt diversament. La polèmica prossegueix al seu entorn, encara que, en definitiva, davant d'aquesta música, no podem pensar sinó que ens trobem amb una obra que revela la més poderosa força tellúrica i un ímpetu creatiu que la situa definitivament en el panorama de l'art contemporani.

Xavier Montsalvatge

XXXII^e CONCURS INTERNACIONAL D'EXECUCIÓ MUSICAL MARIA CANALS DE BARCELONA

del 15 al 29 d'abril de 1986

PIANO. VIOLONCEL. PIANO-JUNIORS.

Límit d'edat:

PIANO (de 18 a 32 anys)

VIOLONCEL (de 18 a 32 anys)

PIANO-JUNIORS Categoria **a** (de 12 a 15 anys)

Categoria **b** (de 15 a 18 anys)

LÍMIT D'INSCRIPCIÓ: 14 de febrer de 1986

PREMIS 2.000.000 de Pts. aproximadament

Medalles i Diplomes d'Honor

Bases i Programes al Secretariat del Concurs, Gran Via de les Corts Catalanes, 654, pral. (Ars Nova), tots els dies feiners de 10 a 13 hores.

Amb la col·laboració del

DEPARTAMENT DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

Patrocinat per:

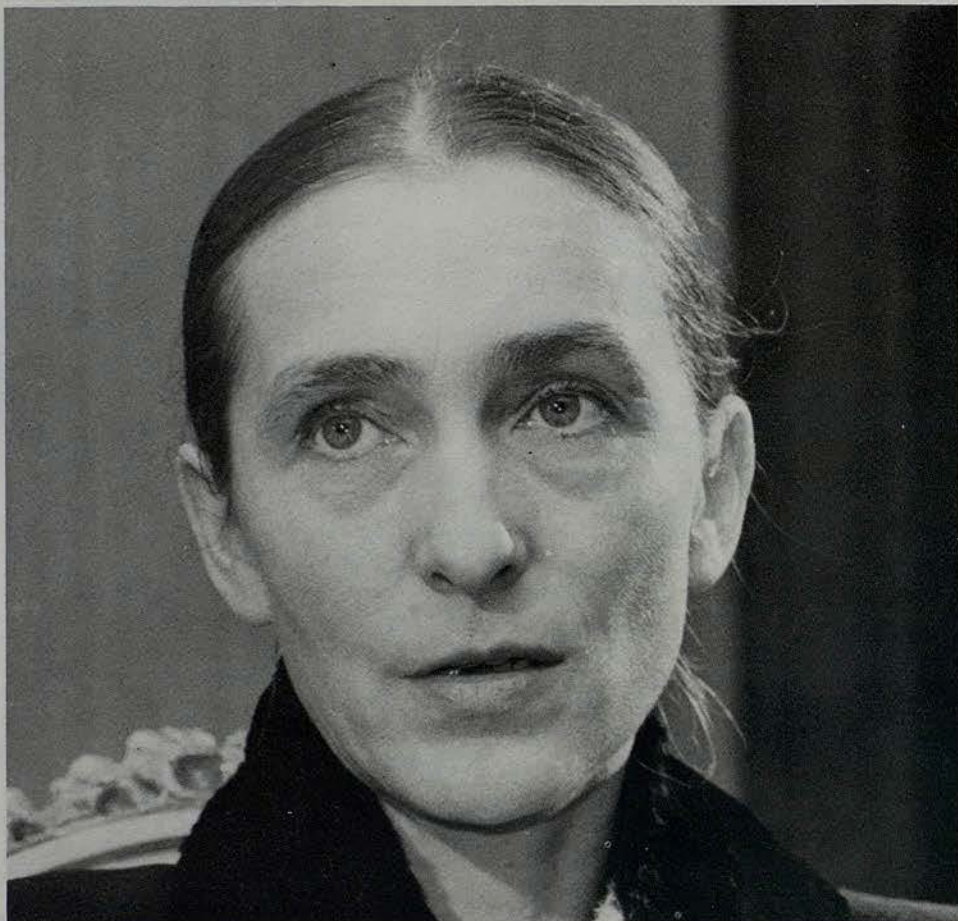
L'EXCEL·LENTÍSSIM AJUNTAMENT DE BARCELONA

Més Pina Bausch, si us plau

Fer-se ara ressò de l'estada del Wuppertaler Tanztheater entre nosaltres, un mes després de la seva reeixida actuació al Mercat de les Flors, en el marc del «Memorial Xavier Regàs», no és gens fàcil. Realment, no queda gran cosa per dir; però, tampoc, no volem deixar passar de llarg un esdeveniment de dansa contemporània. L'èxit ha estat unànime: la premsa ha ofert tota mena d'articles, entrevistes i opinions, i el públic ha respost de manera massiva, esgotant les localitats... Pina Bausch i el seu Wuppertaler Tanztheater han conquerit Barcelona. Després d'onze anys d'èxits arreu del món (encara que de vegades discutits), 1980 fou la presentació de la Bausch al públic barceloní. I fou un èxit que, entre nosaltres, adquiriria una especial significació; perquè espectacles com els del Wuppertal contribueixen eficaçment a omplir el gran buit que injustament encara existeix en aquest país quant a l'evolució recent de la dansa.

¿Dansa-teatre o teatre-dansa? Potser és en aquesta indefinició on rau l'extraordinari èxit assolit per la Pina Bausch a Barcelona. És cert que, en el seu llenguatge, utilitza tècniques ben conegudes en el teatre des de fa ja uns quants anys, i potser per això s'ha fet més entenedor l'espectacle per part dels afeccionats al teatre, que aquí són força més nombrosos que els de la dansa. Ara bé, seria injust considerar que ens trobem davant d'un espectacle de teatre: davant d'uns ballarins que fan teatre i que amb prou feines ballen. En realitat, el producte final que ens ofereix la Bausch amb els seus intèrprets només es pot aconseguir amb ballarins. És un espectacle de dansa que cal veure com a tal. Allò que passa és que es tracta d'una dansa alliberada dels esquemes tradicionals i dels tics dogmàtics. Però, és dansa; perquè la Pina Bausch i els seus extraordinaris intèrprets han estat rigorosament formats en aquesta disciplina. La seva expressió fonamental continua essent, primordialment, el moviment.

L'expressió emotiva és essencial a l'obra de Pina Bausch. En aquest aspecte, ella, juntament amb altres artistes europeus, han fet possible el retorn de la dansa moderna des dels Estats Units als seus orígens europeus. Aquesta nova tendència es podria definir com



a neo-expressionista, atès que connecta directament amb l'expressionisme alemany d'abans de la guerra, a través del «Ausdruckstanz». La Bausch havia rebut i havia assimilat el missatge durant els seus anys a la Folkwang Schule, sota la direcció de Kurt Jooss. La Bausch treballa, doncs, amb l'emoció com a punt de partida, i fa la impressió que la forma hagi sorgit quasi espontàniament. Es podria dir que l'emotivitat és treballada a consciència, mentre que la forma surt instintivament. Això explicaria la necessitat de treballar amb ballarins de gran categoria.

Artista instintiva

Des dels seus principis al Wuppertal Tanztheater, el 1973, Pina Bausch s'ha envoltat sempre d'un excel·lent grup de ballarins, el qual grup constitueix el principi i la fi de les seves creacions co-

reogràfiques. Sense els seus intèrprets, Pina no seria qui és; no és menys cert, però, que és ella mateixa la responsable de la selecció, que porta a terme inspirada per la seva infallible intuïció a l'hora de triar. En el moment de la creació, s'estableix un intercanvi d'estímul creatius que exigeix el total lliurament emocional de l'interpret. Al grup s'hi mantenen encara alguns elements de la primera hora; però la necessitat de nous elements és permanent. Entre altres raons, perquè no tots els ballarins han tingut la capacitat o l'interès suficients per a seguir a la Bausch en la seva trajectòria.

El producte final de la intensa col·laboració entre tots els membres del Wuppertaler Tanztheater i la seva directora no és fàcil d'explicar. Gràcies a la diversitat d'emocions teatralitzades mitjançant una gran varietat d'expressions, cada espectador percep l'oferta segons els propis coneixements i experiències. En tractar d'explicar què ha vist, cadascú es descobreix ell mateix,

i comença a formar part d'una obra en la qual tots hi estem implicats.

Pina Bausch sembla haver aconseguit emancipar-se de la formació, per tal d'entrar en el terreny de l'expressió. Ara bé; només amb una rigorosa formació (que, en el fons, no és més que el cúmul d'experiències viscudes anteriorment) es pot arribar a l'evolució que ella ha fet. Pina Bausch ha donat aquest gran pas endavant. Un pas de dansa, en aquest cas.

Aproximació biogràfica

PHILIPPINE BAUSCH neix el 27 de juliol del 1940 a Solingen (Alemanya), en una família d'hostalers. El 1955, entra a la Folkwangschule, d'Essen, que dirigeix Kurt Jooss, i s'hi gradua el 1959. Un any després, obté una beca i comença els estudis a la Juilliard School of Music, de Nova York, on treballa amb professors com Antony Tudor, José Limón, Alfredo Corvino, Margret Craske i altres. Forma part de la companyia de dansa de Paul Sanasardo i Donya Feuer. El 1961, comença a treballar amb Paul Taylor. Forma part del «New American Ballet» i treballa a la Metropolitan Opera, de Nova York. Entre el 1962 i el 1968 es reintegra a la Folkwangschule, que acaba



de fundar una companyia de dansa sota la direcció de Kurt Jooss, amb la qual Pina actua de solista. El 1968, inicia la seva carrera de coreògrafa, tot aportant les seves creacions al repertori del Folkwang Ballett. El seu ballet *Im Wind der Zeit* guanya, el 1969, el Primer Premi del concurs de coreografia de Colònia. Crea també la coreografia per a l'òpera de Purcell, *The fairy Queen*, i substitueix Hans Zülling en

la direcció del Folkwang Tanz Studio.

El 1970, treballa a Holanda com a coreògrafa convidada pel Rotterdams Danscentrum, i continua creant coreografies, tot i fent-se càrrec, la temporada 1973-1974, de la direcció del Wuppertaler Tanztheater, el lloc que encara ocupa i des del qual ha assolit els millors èxits de la seva carrera.

M. V. d. M.

Des de París HOROWITZ reconquereix la capital del Sena

L'actualitat musical parisenca s'ha vist polaritzada en aquest inici de temporada pel retorn de Vladimir Horowitz, el mític pianista, que oferí —els dies 26 d'octubre i 2 de novembre— dos recitals al Théâtre des Champs-Élysées.

Per a l'anècdota, es pot afegir que feia 34 anys que Horowitz no actuava a la capital francesa. Des que el crític musical de «Le Figaro» va afirmar, l'any 1951, que «Horowitz és el primer pianista del món; però afegiré que no és l'únic». La precisió no agrada gens ni mica l'interpret.

També a tall anecdòtic, es pot afegir que mai no s'havien pagat preus tan

elevats, a París, per a un recital: 1.100 francs la butaca de platea (unes 20.000 pessetes).

La premsa especialitzada, més cauta avui que el cronista de «Le Figaro», s'ha estès en panegírics abans i després dels dos recitals.

Mai, abans, no s'havien publicat tants articles, resums biogràfics, etc., previs a l'actuació d'Horowitz, i «France Culture», la cadena de ràdio musical de «Radio France», dedicà una setmana a l'esdeveniment amb difusió d'enregistraments, entrevistes de persones que l'havien conegut, etc. Un retorn triomfal, sense discussió!

Per a jutgar el to general dels co-

mentaristes especialitzats, n'hi haurà prou amb dos exemples: el diari «Le quotidien» parla de la seva «independència sobirana», que li permet de mostrar-se indiferent davant els estils interpretatius tradicionals i les escoles; el crític del vespertí «Le Monde», per la seva banda, estima que fou un recital fet de «confidències i records», i, en referir-se a les mans del pianista, les compara al vellut i al cristall.

Vladimir Horowitz interpretà, en aquests dos històrics recitals de París, la *Sonata en si* (K. 87), de Scarlatti, la *Kreiseriana*, de Schubert, dos *Estudis*, de Scriabin, i una selecció d'obres de Liszt i Chopin, entre altres.

PORTA OBERTA

LA VIDA SENSE MÚSICA SERIA INSUPORTABLE

—«Signorina, va bene?» Sempre em saludava així, tot i que jo no tenia els cinc anys, quan entrava per la porta del rebedor a la saleta, mentre esperava l'hora de dinar. «Quan vaig cantar *La Traviata* a l'Escala...» «Fou una nit inoblidable la primera funció de *Faust*.» «A La Fenice, mentre representàvem *Manon*...»

Manon, Faust, La Traviata... eren noms familiars per mi perquè ell, Joan Nadal, tenor famós, ja retirat, els pronunciava al meu davant tots els dimarts quan em permetien veure'l, abans de passar al menjador, d'on jo, que sucava les patates fregides dins el tassó i pescava a grapades la pasta en els plats de sopa, havia estat exclosa.

—«Signorina, va bene?»

De puntetes, sobre els meus quatre anys i mig, en creixia deu de sobte i m'engarjolava de cap a peus, especialment quan ell s'inclinava per besar-me la mà, en un gest certament d'òpera. Llavors ja no em podien treure cap paraula.

Un dia entre divertit i burleta em preguntà per què no li parlava, ni contestava mai la seva salutació. Jo, mirant el tenor, encara molt ben plantat, vaig contestar-li la veritat, això sí atribuint-la a algú que era jo però que tanmateix no ho era.

—«Està *enbetzolada*!»

Sí, Nadal fou la primera persona que em deixà *enbetzolada*, fascinada.

Nadal morí quan jo era encara petita, però vaig seguir escoltant la seva veu molt a prop —tal vegada perquè d'infant d'oi les de Tebaldi, Victòria de los Angeles, Bergonzi o Mario del Mónaco em serviren de *veribou i no-ni-no*—, sentint-me dolçament agombolada. De vegades repassava les seves històries: nits de triomf, dies llarguíssims en inacabables assaigs, viatges arreu del món, fama, amors... La meua fantasia bastia per Nadal fins i tot allò que possiblement mai no succeí, acoplant-ho tot a diversos arguments d'òpera.

Sí, la meua infantesa era plena de música. Mon pare, que tenia una poderosa veu de tenor i que havia cantat com a aficionat en algun teatre, solia distreure'ns amb les àries que més li agradaven. «Papà, no cantis» li demanava jo, plorosa, perquè em semblava que el sentirien des de l'altra banda de món i vindrien els municipals i se l'endurien pres.

Fou Nadal, doncs, la persona que em desvetllà en primer lloc les possibilitats infinites de la música. Ell m'ajudà, sens dubte, a descobrir que la vida sense música seria, certament, insuportable.

Carme Riera

GENT DE CASA, MÉS AVIAT NO. GRÀCIES!

Els primers dies de la tardor barcelonina vénen, últimament, íntimament lligats amb l'anunci de les programacions musicals que fan públiques totes i cada una de les entitats que patrocinen concerts o actes musicals, a la ciutat comtal.

Si bé cada any el contingut musical de les diverses programacions marca un camí més interessant, i incorpora al repertori una sèrie d'iniciatives que, en anys proppassats, haurien estat totalment impensables per massa agosarades o impròpies, és inquietant la manca d'un element bàsic, que va essent sistemàticament decantat a l'hora de pensar en realitzacions realment importants a Barcelona: em refereixo a LA GENT DE CASA.

GENT DE CASA, o peninsular, som tots aquells romàntics músics que, a partir de la trentena, ja siguem solistes, cantants, mestres directors o components de grups de cambra o d'orquestrs, intentem desesperadament fer carrera en l'àmbit musical.

Vegem ara (a títol d'informació més que de crítica) com la nostra ciutat compta amb nosaltres a l'hora de programar la temporada 1985-1986:

A) Resulta realment frapant que una institució totalment catalana com és la Caixa de Pensions per a la Vellesa, anunciï, per mitjà de la seva FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS, una Temporada Musical 85/86 amb un total de 36 concerts, 17 dels quals amb Grups Instrumentals o Vocals de diferent mena, TOTS ESTRANGERS llevat un d'ells. CAP GRUP CATALÀ no figura en el programa. La resta de la programació ja va millor repartida: s'obre la porta a joves pianistes locals, cantants i diversos elements catalans o peninsulars. Només un nom català hi figura com a director en UN concert.

B) L'Associació Catalana de Compositors, anuncià la II Mostra de Música Contemporània comptant amb una col·laboració local força manifesta. S'oblidà, però, de l'existència dels Grups de Cambra de Música Contemporània de la ciutat comtal, als quals tant deu, i donà dos concerts seguits, dintre de l'esmentat cicle, a un grup francès.

C) L'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, mitjançant el seu Patronat, se'ns mostra com una de les més casolanes, a l'hora de contractar elements locals. Enguany, llevat dels sis concerts que té previstos el seu fins ara mestre titular, ha contractat tres mestres locals amb programacions acuradament triades, seguit d'una colla força nombrosa de solistes, tots ells de la mateixa orquestra, catalans o de la península. Molt bé la iniciativa de portar l'Orquestra d'Euskadi, amb el seu titular, per a cobrir la suplència dels dies 15 i 16 de març.

D) Enguany, les veus, seran totes estrangeres. També serà forani el mestre que dirigirà el Taller de Compositors, tasca que fins ara s'havia donat gairebé sempre a un mestre local.

E) Una altra institució, totalment ciutadana i fortament arrelada a la vida cultural barcelonina, EL LICEU, veta totalment l'accés de qualsevol mestre català o peninsular al primer faristol de la seva orquestra, en la present temporada d'òpera: 12 òperes i 12 mestres estrangers! L'any passat

QÜESTIONARI INFORMAL

LLUÍS PASCUAL

Lluís Pasqual és un home de teatre. Un home de teatre, però, que de tant en tant s'ha de pessigar per assegurar-se que no és un home de música. Les seves cada vegada més sovintejades immersions en el camp de l'òpera com a director escènic poden arribar a crear una imatge confusional. Però no, l'òpera és per a ell una escapada, personalment productiva i enriquidora, però només un apèndix de la seva personalitat creativa. La seva intervenció a l'estrena parisenca de *La vera storia*, de Luciano Berio, al Palais Garnier de París, constitueix la seva última «infidelitat» al teatre: l'última, per ara. El muntatge del *Triptic*, de Puccini, al Liceu, s'afegirà al seu historial; però de seguida tornarà al seu ramat, a casa seva, al teatre que l'espera amatent i al qual lliura les seves millors hores, les més intenses. Però tanmateix la suggestió de l'òpera és irresistible. I el perill de la relliscada, feliçment, sempre proper.



1. Coneixements musicals.

— Molt pocs. Vaig estudiar tres cursos de solfeig i dos de piano, i després he anat intentant robar tot el que he pogut dels músics que he tingut a prop. I, això sí; escolto molta música. Puc llegir una partitura de piano per a una òpera.

2. Fet musical més llunyà en el record.

— La primera vegada que vaig escoltar un disc de la Callas.

3. Fet musical més recent que tingueu present.

— La meua relació amb Luciano Berio, arran del muntatge de *La vera storia*.

4. Podríeu viure sense música?

— No, absolutament no.

5. De quina música podríeu prescindir, i de quina, no.

— Podria prescindir del jazz; no

podria prescindir de l'òpera.

6. Beatles o Rolling Stones?

— Beatles.

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

— Maria del Mar Bonet.

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

— Stevie Wonder.

9. Bach o Monteverdi?

— Monteverdi.

10. Mozart o Beethoven?

— Mozart.

11. Verdi, Wagner o Puccini?

— Verdi.

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

— Ui! Així, en directe... Òpera.

13. Fet musical no plaent que us mereix més indulgència.

— Sento indulgència per a qualsevol persona que faci música.

14. Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi.

— Concert per a piano número, de Chopin, per Zimmerman, edició pirata; les *Partites*, de Bach, per Menuhin; i la *Turandot*, de la Montserrat Caballé.

15. Un instrument.

— La veu humana.

16. Una música per a morir.

— Home... Una de ben alegre.

17. Un compositor.

— Mozart.

18. Un intèrpret.

— Montserrat Caballé.

19. Un esdeveniment musical viscut.

— Que jo recordi amb molta emoció, una versió de *Norma* cantada per Montserrat Caballé almenys fa vint anys.

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

— Sí; bàsicament, allò que importa més és escoltar-la.

21. Una experiència musical que us agradaria viure.

— Muntar, com a director d'escena, un concert de rock.

22. Fet sonor no musical que us ateu especialment.

— El soroll de la mar.

23. Fet sonor no musical que rebutgeu especialment.

— Qualsevol soroll molt fort, molt estrident.

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

— Una sensació visceral.

25. Escoltar música: sol o acompanyat?

— Sol i acompanyat.

26. Una música que mai us hagi deixat?

— Les cançons de l'Edit Piaff.

poguérem sentir una estupenda versió de *Salomé*, per Antoni Ros-Marbà. Enguany, de casa, només hi tindrem les veus. Veiem, molt satisfets, que no solament són ja les mundialment famoses, sinó també «les altres», les que hi van apareixent força sovint en papers cada dia més importants.

F) «Diumúsica» presenta una programació totalment local. Es comprèn fàcilment, tractant-se de Joventuts Musicals, aquest bon sentit de fer una promoció —gràcies a Déu!— dels elements joves de casa.

G) El propassat Festival Internacional de Música 1985 ens oferí una programació que ens ha semblat, potser, modelica per a futures temporades. Hem vist conviure, entre els «grans», els nostres cors, els nostres solistes i els nostres mestres i conjunts. Si un «Festival Internacional» no queda

gens aigualit en incloure-hi un elevat nombre de personal casolà interessant, per què no ho fan també els altres?

H) Per últim, m'acaba d'arribar la programació de IBERCÀMERA. Aquesta entitat, que comença les seves gestions amb un suport entusiasta als nostres joves solistes, s'ha integrat definitivament al *Bussines-show*, i anuncia per a la present temporada 22 concerts, amb la importació d'onze orquestres diferents, des de simfòniques a cambrístiques, amb una pre-contracció de vint directors foranis, contra només un de peninsular. Cap grup instrumental català, un cor de casa i, això sí, quatre solistes catalans. No inclou tampoc cap orquestra simfònica catalana ni peninsular.

No cal comentar aquest resum. El lector pot fer-s'ho ell mateix.

J. L. Moraleda

Domenico Scarlatti

A la frontera de dues èpoques històriques



Gaspar van Wittel: El port de Nàpols, la ciutat nadiua de D. Scarlatti

El temps històric en què transcorre-gué la vida de Domenico Scarlatti fou encara dominat per les darreres manifestacions del Barroc. El fet remarcable que Bach, Händel i Scarlatti van veure la llum el 1685 i moriren entre el 1750 i el 1760 ens pot donar una idea sobre l'amplitud —i en certa manera sobre l'arbitrarietat— d'aquest terme. En general, les manifestacions del barroc musical són diverses (cronològica, estilística i espiritualment, en diferents àrees d'influència cultural). A Europa, la Reforma i la Contrareforma determinaren capteniments diferents: la primera generà una tendència mística, a partir de la subjectivitat humana; en la segona, l'art tendí a considerar l'home en tant que testimoni de la Divinitat. A la primera meitat del segle XVIII, els compositors del Nord d'Europa tenen un concepte de la mú-

sica com a missió ètica; contràriament, els compositors llatins es decanten cap a una estètica decorativa i hedonista, en considerar que el millor art és aquell que delecta l'oïda. Per això, en el món llatí catòlic, el pas del Barroc al Rococó esdevé relativament fàcil; mentre que, a l'escena protestant, amb la seva severa religiositat, les actituds romanen més monolítiques. En la primera opció, la funció històrica del progrés es limita a la fantasia; la dimensió formativa de l'art pertany al passat.

Les dades que coneixem sobre la vida de Domenico Scarlatti són relativament escasses. Neix, a Nàpols, el 1685, com a sisè fill del cèlebre compositor Alessandro Scarlatti i d'Antonia Anzalone. El 1701, és nomenat organista de la Capella Reial de Nàpols. Entre el 1703 i el 1720, escriu òperes i oratoris amb una fidelitat absoluta a l'estil patern i

a les premisses usuals de l'època. Entre el 1720 i el 1724, resideix a Portugal, com a mestre de la infanta Maria Bárbara. El 1725, mor Alessandro Scarlatti, el qual, probablement, havia marcat la personalitat de Domenico a tots els nivells. Entre el 1724 i el 1729, torna esporàdicament a Nàpols i Roma, i comença a escriure per al clavicèmbal. El 1728 es casa, a Roma, amb Maria Catalina Gentili, vint-i-set anys més jove que ell; les circumstàncies d'aquest matrimoni ens són pràcticament desconegudes. El 1729, segueix Maria Bárbara cap a Espanya, on ella s'unirà amb el futur rei, Ferran V. El 1738, és nomenat cavaller de l'orde de Santiago. Entre el 1740 i 1742, contreu un segon matrimoni amb la gaditana Anastasia Ximenes Parrado; l'acta de matrimoni no s'ha trobat. El 1757, mor a Madrid, i és enterrat, secretament, al



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



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

convent de San Norberto, prop de l'actual Universitat.

Les fonts més importants de l'obra de Scarlatti són els manuscrits de Venècia i de Parma, que es troben a les Biblioteques d'aquestes ciutats i que cobreixen més de les tres quartes parts de la seva producció. També hi ha altres sèries de manuscrits (el de Münster i el de Viena), aquest darrer molt significatiu, perquè va pertànyer a Johannes Brahms. Fins ara no s'ha trobat cap manuscrit autògraf; les dates dels manuscrits són les de la còpia. La cronologia de l'obra scarlattiana només es pot establir, doncs, per mitjà d'hipòtesis.

De la col·lecció scarlattiana per a l'ús de la reina Maria Bárbara s'han conservat quinze volums il·luminats amb tints de color (entre ells, una còpia de les trenta *Sonates* que constitueixen els famosos «*Essercizi*»). Maria Bárbara els va llegir, amb la resta de la seva música, al cantant Farinelli, el qual, en retirar-se, els dugué a Bolonya, des d'on foren confiats, després de la seva mort, a la Biblioteca Marciana, de Venècia.

Un cert misteri envolta la vida i l'obra de Domenico Scarlatti: un misteri que potser no es desvelarà mai. Fill del celeberrim Alessandro, va tenir uns començaments brillants, que presagiaven un excel·lent mestre de capella, continuador de l'estil patern. A partir del seu primer viatge a Portugal, com a músic de la Cort de Joan V, la seva vida fa un gir radical. Al servei de la infanta Maria Bárbara, arribarà a Espanya, el país que, conjuntament amb els trets atàvics de la seva ascendència napolitana, influirà més en la seva activitat creativa. Hem de remarcar, però, encara, l'enigma que ens planteja tant els trets de la seva personalitat humana com la sobtada mutació estilística de la seva obra. El fet que la seva producció autènticament personal i decisiva en l'evolució històrica de la música hagi estat escrita entre els cinquanta i els seixanta anys, és indicatiu de quelcom insòlit.

En paraules de Massimo Bogianckino: «Scarlatti sembla voler guardar, més enllà de la mort, una reserva impenetrable, gairebé despreciativa, a l'entorn de la seva vida. Potser és la reserva pròpia dels genis que, ben conscients del seu valor, fan prevaler la solitud de llur esperit per a preservar-lo. Caldria poder valorar la forta influència paterna en el pla musical i en el personal...»

Un estudi psicològicament aprofundit de l'abast del paper d'Alessandro en la vida i en les activitats musicals de Domenico explicaria força coses. De totes maneres, el sobtat canvi estilístic patent en la producció scarlattiana podria donar peu a la hipòtesi d'un esglaió perdut en l'evolució orgànica del com-



Retrat de Domenico Scarlatti

positor, que potser seria més entenedora amb el descobriment de noves obres (un fet que possiblement no es produirà mai...).

Paral·lelament, l'estada de D. Scarlatti a Espanya, un país que restava relativament força allunyat dels corrents europeus del moment, va propiciar el desenvolupament de la seva més genuïna personalitat creadora.

Segons explica Burney, en els seus escrits sobre el segle XVIII, Scarlatti fou conscient d'haver trencat, amb les seves sonates, totes les regles de la composició i, segons paraules del propi compositor: «...ja que la Natura ens ha fornit amb deu dits i l'instrument ens permet d'utilitzar-los, no hi ha motiu per a deixar de fer-ho...».

Bogianckino remarca el paral·lisme entre Scarlatti i Chopin amb el clavecí i el piano, respectivament. Els dos autors —diu— són totalment diferents, però escolliren l'instrument capaç de recollir tota llur inspiració musical. I, semblantment, l'un i l'altre no van tenir continuadors.

La sonata scarlattiana inclou una tan gran diversitat d'esquemes i de procediments que quasi només la podríem

definir, en una forma sintètica, com una peça en forma binària, dividida en dues parts, separades per una doble barra. La primera part anuncia la tonalitat principal, abans d'establir-hi la tonalitat conclusiva de la doble barra (dominant, relatiu major o menor o, de vegades, el relatiu menor de la dominant); per successives cadències, la segona part s'allunya d'aquestes tonalitats, i utilitza o no el mateix material temàtic que havia establert la primera part. La darrera secció torna a la tonalitat inicial.

A causa de la imprevisibilitat de les primeres seccions, és impossible d'establir un mètode d'anàlisi formal semblant al que s'utilitzaria per a l'anàlisi d'una sonata clàssica convencional. A diferència d'aquesta, Scarlatti no sol utilitzar la reexposició a la tònica del material inicial i, en aquest sentit, no es pot parlar de tema principal i tema secundari. La part més interessant i plena de vida de la sonata scarlattiana rau en la secció central de la primera meitat i en la secció paral·lela de la segona part. Entre aquestes seccions es reparteix l'energia equivalent al desenvolupament de la sonata clàssica.

Existeix un nombre considerable de sonates, les quals es poden agrupar, en funció d'allò que tenen en comú, en tancades i obertes. En la sonata tancada, les dues meitats comencen amb el mateix material temàtic, quasi simètricament o asimètricament, segons els casos; en la sonata oberta, el material temàtic inicial no és utilitzat a l'inici de la segona part i, per això, totes les sonates són asimètriques. El dinamisme de l'estructura tonal, el trobarem repartit al llarg de tota l'obra, en la sonata oberta, i en cada meitat complementària, en la sonata tancada.

A partir de criteris d'estil, Kirkpatrick ens en proposa una cronologia aproximada. Les sonates primerenques són properes als «Essercizi», la còpia manuscrita dels quals és datada el 1738. En elles, hi trobem frases reiterades, figuracions contrastades, arpegis repetits a diverses altures i dobles octaves; l'àmbit és limitat. Les sonates de la segona etapa presenten una concepció formal clara, i molts creuaments acrobàtics: responen a l'estil caracteritzat per Kirkpatrick com a *flamboyant*. Aproximadament entre el 1752 i el 1753, s'esdevé una maduració estilística, amb una nova expressió lírica, més refinada, sense els elements virtuosistes anteriors. Les darreres sonates són datades a partir del 1754. L'escriptura és més clara, menys carregada i, sovint, amb compassos de corxeres *alla breve*. El compositor utilitza les formes tancades o les obertes lliures; no podem parlar d'un canvi temàtic, però sí d'un sentit melòdic més desenvolupat; l'àmbit és ample, fins a cinc octaves, i això presuposa un instrument més extens i, a la vegada, indica que la data de la còpia concorda, més o menys, amb la data de la composició.

En les sonates tardanes, Scarlatti proposa poques indicacions dinàmiques: els mots *forte* i *piano* indiquen una relació d'eco, i l'estructura instrumental

respon, com en una bona part de la música del segle XVIII, al sistema de *tutti* i de *solí*. D'una manera implícita, el clavecí assumeix una certa representació de totes les possibilitats instrumentals de l'època: corda, fusta, metall, fanfàries i altres instruments més populars, com la guitarra i la mandolina, corresponents a la residència ibèrica i a l'origen napolità del compositor.

Un procediment rítmic car a Scarlatti —que també trobem sovint en la música ibèrica— és l'oposició entre compassos binaris i ternaris; però Scarlatti no resta mai esclavitzat per la línia divisòria del compàs (naturalment, en unes sonates més que en altres). En l'estil scarlattini, l'orella es pot passar

d'una precisió calligràfica, de la mateixa manera que l'ull no exigeix una precisió geomètrica.

Els *Essercizi* no constitueixen estudis de mecanisme (en el sentit d'un Czerny, d'un Herz o d'un Clementi), de la mateixa manera que els estudis de Chopin, de Liszt o de Scriabin, són útils per a l'estudi i, al mateix temps, inclouen un gran rerafons musical i expressiu.

En l'antiga tècnica de teclat, els moviments es feien amb els dits; el braç només era utilitzat per a conduir un canvi de posició, en una tècnica provinent de l'orgue. En l'obra scarlattiana apareixen força novetats: varietat i simultaneïtat de trinats, *glissandi*, passatges d'octaves, creuaments de mans, etc.

Carlo Sig

*Mi è pare bene aspettare il suo qui felice ritorno
per tributare l'obbedienza mia, in questi figli che
includo nel filo, ma in ogn'altro che si degnarà b. e.
Comandarmi.*

*L'elogio delle parole, che per essere in Latino, ma sent
di sì gòtico stile abbreviato, è cagionato maggior
artificiosità che ogn'altro.*

*Deum b. e. servar equalm. Le antiche parti vielte
come l'esordio da me cavatone, e poste in partitu
ra, per nel filo celebrare una lode a un tal merito,
ma perche molti moderni deatisti compositori
osservino, e si approfittino) se per' vogliono) del vero
modo, e della vera legge di scrivere in contrapun
to, ciò in pochi oggi io osservo, e per' lodarli sento.
Se nel posio vien di casa. b. e. è grande, e forte.
è magnanimo, e pieno di salute perche dunque
mi viene a consolarmi con la sua vista? perche
non mi ne ven degno? è vero. ma douelle virtù
d'anno lor vede se nel qual far de grandi?*

*Oh Dio mi dis. Prezo Dio l'assiste e benedice
a par del suo, e mio Regio. Amen.*

Scarlatti

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

Lletra autògrafa de Scarlatti, adreçada al dotzè Duc d'Alba

Això fa imprescindible que el moviment del braç hagi de portar la mà i els dits, i representa una nova manera en la tècnica d'execució dels instruments de teclat. El vell principi, segons el qual la mà havia de restar immòbil, fa pas a una relació mà-braç fonamentada en un equilibri que uneix espatlles, braç, mà i dits. Algunes sonates presenten salts que es podrien repartir entre les dues mans, però que el compositor especifica que s'han de fer amb una sola mà, per a traduir exactament l'impuls i l'efecte desitjat. D'altra banda, les notes dobles que avui es tocarien en *legato* demanen una execució separada, si ens documentem en els digitats que proposa C. Ph. Emmanuel Bach, en el seu tractat *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* i, al mateix temps, les comparem amb el *detaché* de l'arc dels instruments de corda del segle XVIII. La tècnica scarlattiana reflecteix les tendències del seu temps, i inicia, també, un desenvolupament autònom que introdueix aspectes moderns d'execució.

L'instrument per al qual, possiblement, Scarlatti va escriure les *Sonates* podria ser un clavicèmbal d'escola italiana. Si, a aquesta suposició, afegim el fet que el compositor era d'origen napolità i que el regne de Nàpols pertanyia a la Corona d'Aragó, la hipòtesi sembla ben argumentada. Però els instruments italians solien ésser d'un teclat; i si bé això no representa cap impediment insalvable, el problema rau en l'extensió. A la Cort de la reina Maria Bàrbara s'hi van trobar, després de la seva mort, dotze instruments de teclat de construcció italiana, flamenca i espanyola, d'un i dos teclats, i proveïts de dos a cinc registres; entre ells hi havien cinc *pianofortes*. Cap d'aquests instruments no sobrepassava les cinquanta-sis o seixanta-una notes. Cal remarcar que cap compositor del segle XVIII no ultrapassa l'àmbit de seixanta-una notes, amb l'excepció de Scarlatti i del P. Antoni Soler. Hem de suposar que Scarlatti va escriure per a instruments diversos? O bé, ¿va existir, realment, l'hipotètic clavicèmbal espanyol de seixanta-tres notes? Per mitjà de l'inventari dels instruments de la reina, se sap que posseïa tres instruments de construcció espanyola, amb un àmbit semblant a la descripció feta per Burney d'un instrument de Farinelli, de fusta de cedre, amb l'interior de xiprer, amb tecles de banús i nacre, amb un àmbit de seixanta notes, dos registres i força sonor. Fins ara no s'ha trobat cap instrument de cinc octaves i de semblants característiques a l'entorn scarlattian. Potser, algun dia, en descobrir-lo a les golfes oblidades d'un convent o d'un palau, podrem desxifrar la incògnita...

M.^a Lluïsa Cortada



BIBLIOGRAFIA

- BOGIANCKINO, Massimo, *The Harpsichord Music of Domenico Scarlatti*, Edizione di Santis (Roma 1967).
 KIRKPATRIK, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Minkoff-Lattès (París 1983).
 KELLER, Hermann, *Domenico Scarlatti*, Edic. Peters (Leipzig 1957).
 BACH, C. P. E., *Versuch Über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Berlin 1759).
 DIRUTA, Girolamo, *Il Transilvano* (Veneçia 1593).
 BURNEY, Charles, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio* (Londres 1976).
 GILBERT, Chase, *The Music of Spain* (Nova York 1941).
 KASTNER, Santiago, *Contribución al estudio de la música española* (Lisboa 1941).
The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Londres 1980).

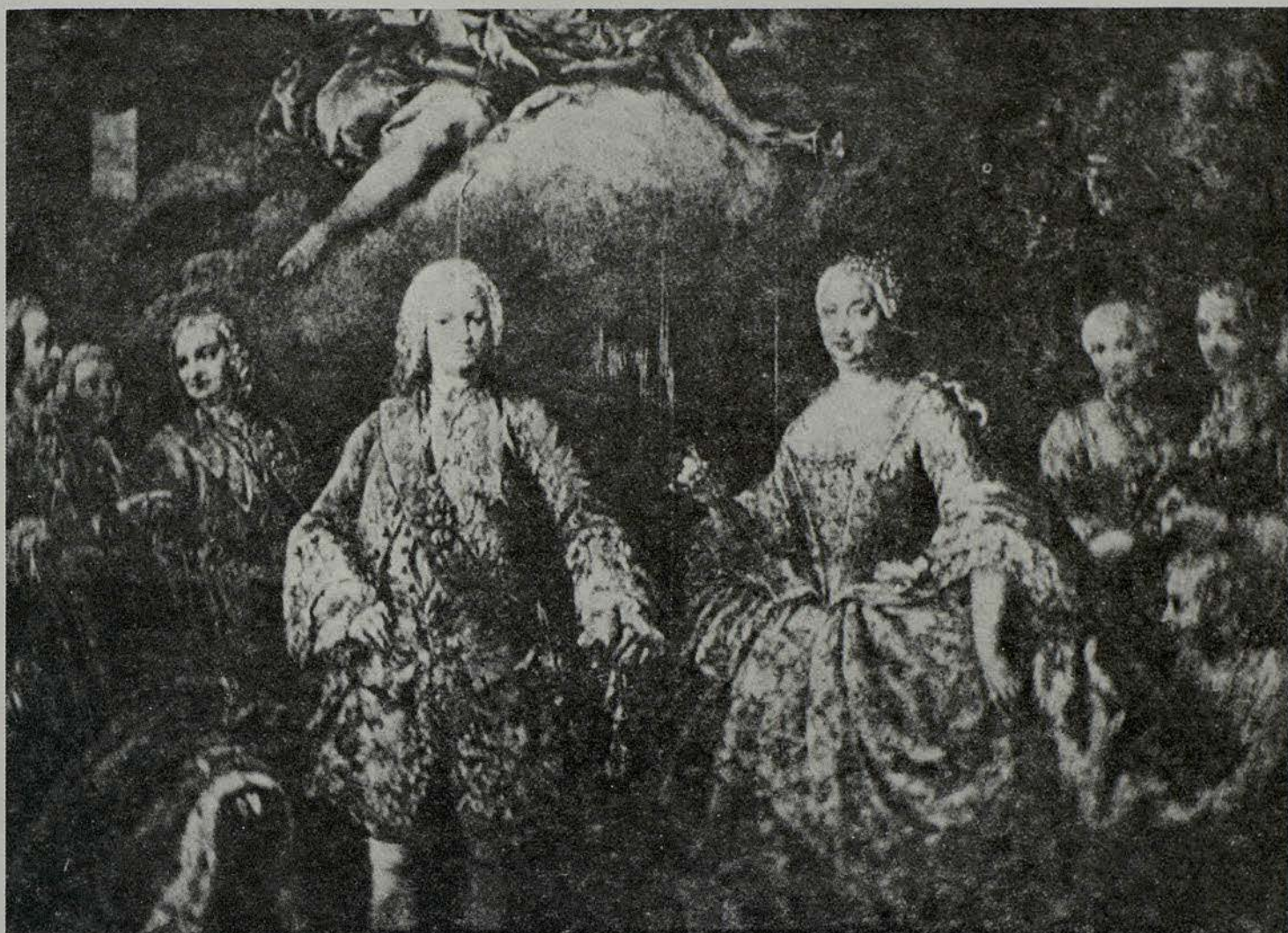
CONCERT DE NADAL

22 de Desembre
a les 5h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Coral SANT JORDI
L'ESPURNA
L'ESQUITX
i Públic

Presència a l'Espanya del XVIII



Ferran VI i Maria Bárbara, a la cort

Introducció

Davant les grans línies proposades de cara a la celebració del 1985 com a Any Europeu de la Música, què hauria pogut aportar Espanya, i també Catalunya, en aquest gran projecte musical europeu? Diguem, en primer lloc, que tot allò que es faci per a la música durant aquest any, sempre serà ben rebut, encara que ens pugui semblar poca cosa i que els objectius siguin limitats.

Al costat dels actes públics programats (diuen que, en funció dels quantiosos i raquítics pressupostos econòmics; però més aviat podria ser per la manera com les nostres institucions de l'Estat espanyol i les autonòmiques entenen la política musical) per a difondre i divulgar la música dels tres compositors (J. S. Bach, G. F. Händel, i D. Scarlatti) escollits pel Comitè Organitzador de l'Any Europeu de la Música, i de la política d'encàrrecs per a

promoure els nostres compositors, així com la celebració d'un magne Congrés Internacional de Musicologia per a dilucidar la contribució de «Espanya en la Música d'Occident» i la recent inaugurada exposició sobre D. Scarlatti a Madrid (cito alguns dels actes més rellevants entre molts d'altres que, evidentment, mereixen el mateix respecte), també hauria estat molt fructífer i positiu de promoure no tan sols aquests actes públics que donen prestigi, sinó també un treball silenciós, però durador, sobre la personalitat de D. Scarlatti i la seva relació amb Espanya. Camí que no deixa veure resultats de forma immediata, però sí que queda com un estudi de base per al nostre patrimoni musical.

Per què D. Scarlatti i no J. S. Bach o G. F. Händel?

La resposta és en funció del signifi-

cat que el músic italià pren dins la música espanyola; no només per la seva estada a la Península durant gairebé 38 anys, sinó també per la influència que aportà a la música de teclat portuguesa i espanyola. I no hem pas d'oblidar que, a més de la important i ineludible tasca d'apropar la música a àmplies capes de públic, a través d'audicions en concerts i en els grans mitjans de comunicació actual, parallelament hi ha dos objectius que es planificaren per a aquest Any Europeu de la Música: un, és el de fer progressar l'ensenyament musical; i l'altre, el de salvaguardar i investigar el patrimoni musical. Per tant, és en aquest últim projecte on s'emmarca la meua proposició concreta en aquesta ocasió.

L'ensenyament i la investigació són tasques que no es poden improvisar en pocs mesos. És un treball lent, dur i

«poc brillant». Cal remarcar que, ja el novembre de 1980, el Parlament Europeu proposà, com a Any Europeu de la Música, el 1985. Des d'aleshores, Europa planifica i organitza aquest vast esdeveniment musical (discutible o no per la direcció presa i per l'elecció d'uns compositors en detriment d'uns altres de gran vàlua també en la història de la música europea); tanmateix, no es pot dubtar que tot estava previst.

Quan començà aquesta previsió, a Espanya? Mentre Europa està convençuda que la música és un tema prioritari, i que demana una planificació com qualsevol altre aspecte de la vida actual, aquí, se segueix amb el tòpic de la improvisació i de l'ostentació d'una cosa que és, abans que res, un bé cultural i un patrimoni de tothom.

Al meu parer, aquesta celebració hauria pogut servir per a potenciar la investigació des d'una línia que reinterpretés el cas concret de D. Scarlatti a la península. És a dir, promoure'n l'estudi des de la realitat espanyola d'aquells anys, des de la tradició musical peninsular passada i en actiu, en els anys que D. Scarlatti estigué a la Cort Espanyola i des de l'aportació de noves fonts. Treballs que haurien servit per a enfocar, replantejar, rellegir, de manera diferent i des de la visió peninsular actual, la música d'aquest gran napolità.

Domenico Scarlatti

D. Scarlatti, que nasqué a Nàpols el 1685 (mentre aquesta ciutat italiana pertanyia als Habsburg castellans) i morí a Madrid el 1757, ha estat notícia —i encara ho segueix essent— com al compositor que escriví més de 555 sonates per a clavicèmbal. Obres organitzades en un sol moviment i dins la forma binària. Obres que, segons els estudiosos de la matèria, destaquen per la seva riquesa virtuosística, formal, tècnica i expressiva. La llibertat estructural i estètica fa que D. Scarlatti no se subjecti, tal com diu el musicòleg Prof. Kastner, a «un patró únic».

De la mateixa manera que els seus contemporanis de la primera meitat del segle XVIII —J. S. Bach, G. F. Händel, J. Ph. Rameau i F. Couperin—, D. Scarlatti, a més a més d'un gran compositor, fou un gran virtuós del teclat. I a partir d'aquest doble vessant, foren aquests músics els qui iniciaren i canalitzaren la síntesi formal, des de gustos diversos, de les diferents possibilitats instrumentals plantejades pels compositors del segle XVII. Encara avui s'estudia el D. Scarlatti escriptor de sonates per a teclat; i aquest interès ha fet que es deixés de banda la seva extensa i



Alessandro 'Scarlatti.

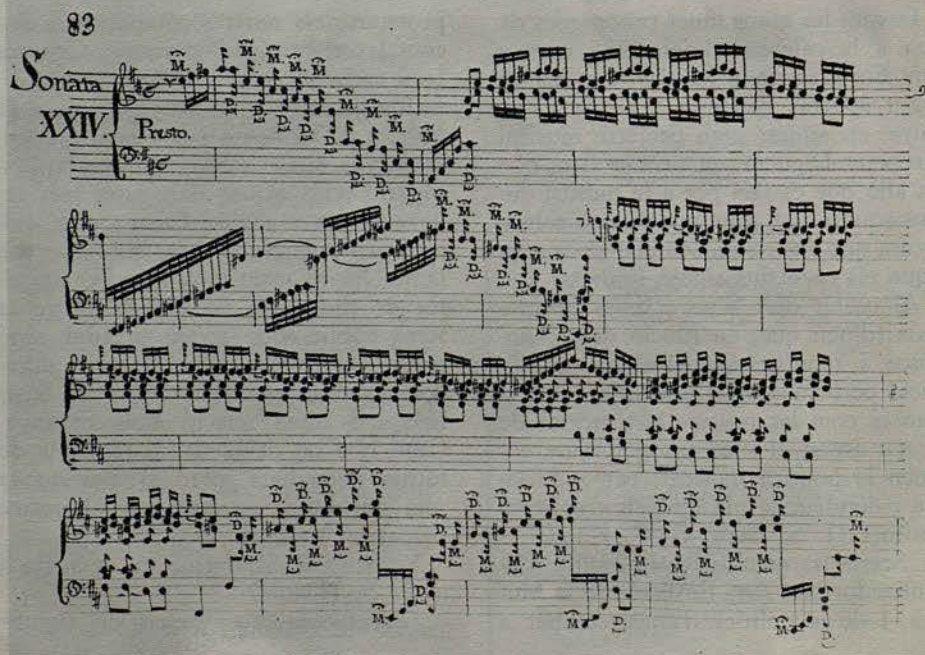
oblidada producció dramàtica i simfònica.

La gairebé totalitat d'aquest repertori per a un instrument solista fou compost durant els anys que passà a la península ibèrica: primer, a la Cort de Lisboa, entre els anys 1719 a 1729; i després, a la de Madrid, de 1729 a 1757. Patrimoni creat i copiat a Espanya, però que, com passa sovint, es conserva enllà de les nostres fronteres. La funcionalitat més versemblant d'aquest important corpus de peces escrites per al teclat depèn directament del mecenatge del rei de Portugal, Joao VI, i de la seva filla Bárbara de Braganza, futura reina d'Espanya pel seu casament amb el futur Ferran VI, els quals seran proclamats reis a Madrid l'any 1749.

L'àrea geogràfica on es mou D. Scarlatti s'emmarca entre dos eixos: el de la seva pàtria, Itàlia, i el de la Península (Portugal i Espanya). Uns països

que, ja de molt abans, estaven en constant connexió política, cultural i social. Durant deu anys, viu a la fastuosa cort portuguesa, on ensenya música a Bárbara, filla del rei, i a Antonio, germà del monarca.

A Espanya, hi viu durant vint-i-vuit anys; de primer, a Sevilla, i, més tard, s'installa definitivament a Madrid, movent-se sempre al voltant de la cort espanyola, a la qual estava vinculat, ja que era el músic de l'esposa del futur Ferran VI. Quan es converteix en el músic de cambra de la reina, la seva situació professional s'estabilitza, les seves obligacions musicals canvien —o, més ben dit, augmenten—, i el nou context social i musical de Madrid decideix la seva orientació musical. La seva obra emprèn un nou camí, i es dedica —gairebé amb exclusivitat— a compondre per a la reialesa, a ensenyar i a amenitzar les vetllades musicals de palau, sobretot les relacionades amb la reina, ja que l'afecció musical del rei Ferran VI es decantava personalment cap al cantant italià C. B. Farinelli. Com els seus contemporanis Lluís XIV, de França, i Frederic II «El Gran», de Prússia, Bárbara de Braganza, de Madrid estant, formà part d'aquells reis il·lustrats, intèrprets i compositors que, des de diversos punts d'Europa, consideraven la música com a l'ornament principal de la cort. Prínceps i reis que, des de diversos centres musicals europeus, n'exercien un ampli mecenatge i, dirigien (i alhora condicionaven) la lliure creació dels músics. És un tema subtil i complex, aquest dels condicionaments socials per part de les esferes religioses, nobles i de la cort, i ho veiem en el nostre patrimoni, on, al costat d'una manca de temes profans, hi ha una superabundància de temes religiosos.



Una pàgina dels Essercizi per Gravicembalo



Segura Viudas

CAVA



Espanya i la música de teclat

I aquella península ibèrica, on D. Scarlatti es va moure i en la qual la seva música adquireix una singular direcció tímbrica, funcional i estructural, abans de la seva arribada fou important per una vella tradició de música de teclat. Repertori de què tenim constància en documents i del qual es conserven les primeres peces i autors, des del segle XVI.

El discurs musical europeu del segle XVI ve marcat, gairebé amb exclusivitat, per l'organització contrapuntística de les veus polifòniques.

L'assimilació original i amb peculiaritats distintives dels nous corrents imperants als Països Baixos i a Itàlia, fa que aparegui una abundant literatura a Espanya i Portugal, en la qual destaquen, per la seva solidesa formal, riquesa musical i trets propis, el «*Tiento*», la *Diferència* i els *Glossats*.

D'entre alguns dels autors que gestaren un vertader segle d'or de la música per a teclat i *vihuela*, destacariem: A. Cabezón, A. Carreira, P. A. Vila, F. Soto, Ll. Milà, A. Mudarra, L. Narváez, F. B. Palero, entre força altres. La unitat discursiva, característica de la producció de teclat del segle XVI, es trenca i fa pas a diversos estils a la següent centúria.

En el segle XVII, l'esquema vocal polifònic és insuficient: són uns anys marcats per la recerca i pel suport d'un llenguatge totalment abstracte (no es basa en el text), en funció del mitjà (teclat) instrumental. La varietat d'estructures musicals en què es mou la creació europea del XVIII, a Espanya queda circumscrita al «*Tiento*», en les seves diverses opcions, i al títol genèric d'*obra*. S. Aguilera de Heredia, F. Cor-

rea de Arauxo, M. Rodrigues Coelho, P. Bruna, G. Menalt, J. Basaya i J. Cabanilles representen aquesta varietat estilística a Espanya.

La síntesi i uniformitat estètica del segle XVIII, i l'escriptura a dues veus regida pels codis harmònics, entre d'altres raons, generarà i establitzarà la sonata clàssica i bipartida, segons quines siguin la procedència geogràfica i les tradicions imperants en els diversos centres musicals. A mesura que el segle avança, a Espanya i Portugal podem seguir l'extens repertori de sonates en un sol moviment, d'una qualitat molt diversa, a través de l'obra de V. Rodríguez Monllor, C. Seixas, S. Albero o A. Soler, i de molts altres autors, els quals, però, ja pertanyen plenament a la segona meitat del segle XVIII.

Si, per una banda, ja comencem a albirar alguns aspectes de la innovació formal, operada entre un llenguatge contrapuntístic i un altre d'harmònic (és a dir, entre el «*Tiento*» i la *Sonata*), en canvi no sabem res o gairebé res del canvi de gust i de mentalitat que es produeix en els ambients religiosos i civils, en els quals treballaven els músics, clergues en la major part, i autors de la gran quantitat de sonates per a instruments de teclat. No es tracta de fer una valoració sobre l'origen de la música per a teclat, sinó d'anar, encara que sigui només de passada, pel camí que han marcat alguns estudiosos de D. Scarlatti i de la seva relació amb la península ibèrica.

La Musicologia i D. Scarlatti

Contemporàniament, l'obra de D. Scarlatti s'ha conegut i divulgat gràcies a les investigacions que han publicat

diversos països. L'aportació d'Espanya al coneixement d'aquest italià (que residí durant tants anys a la Península) és nulla.

Mentre que els estudis sobre D. Scarlatti (dedicats sobretot a explicar-ne la biografia, a publicar-ne les obres, a interpretar-ne les sonates dins la tradició instrumental italiana i europea, a fixar l'esquema formal de la seva literatura instrumental i la possible cronologia de les sonates) han assolit gran importància en la musicologia italiana, alemanya, anglesa, americana i canadenca, no ha estat així amb el tema que tracta de la seva relació amb la tradició musical del teclat ibèric i dels seus anys a la cort madrilenya. Les investigacions fetes s'han encaminat, en la seva majoria, a escatir els orígens i l'estructura de la sonata composta per D. Scarlatti, i a situar-lo dins d'unes coordenades difícils d'encaixar en els cànons de la sonata clàssica. D. Scarlatti és considerat com a un cas aïllat en la música de teclat de la primera meitat del segle XVIII; i, paral·lelament, els anys dedicats al servei dels melòmans reis d'Espanya, encara reforcen més aquesta impressió d'aïllament.

Des de la publicació de la monografia de R. Kirkpatrick, el 1953 (que és el llibre més conegut de la bibliografia scarlattiana), i de la reedició el 1983, (que en cap cas no canvia les línies mestres de la interpretació que s'ha fet de la biografia i les sonates de Scarlatti), l'anàlisi de la personalitat i obra d'aquest autor està condicionada per la visió que el musicòleg americà difongué en aquells moments: conseqüència lògica dels documents que trobà per a escriure «una aproximació a la biografia de l'italià», de la parcial utilització dels estudis musicològics sobre Espanya i de la positura d'apropament a la cultura espanyola, la qual positura rein-

cideix en la imatge d'una Espanya exòtica i folklòrica.

La posició que adopta R. Kirkpatrick per explicar l'estada del compositor a Espanya i la seva relació amb l'entorn musical espanyol, tracta de raonar-la, o bé a través de l'«espanyolisme» que percep en algunes de les seves sonates (i que ell l'entén com una adaptació de la música popular espanyola), o bé per l'omissió i desconeixement de la tradició musical culta per a instruments de teclat. L'única referència és per a A. Soler, que hi és descrit com el fidel seguidor de l'italià, no només en les seves sonates, sinó també en la seva exposició teòrica.

El paràgraf següent, per tal de veure la claredat del mètode seguit i de la postura presa per raonar el tema que estem tractant, el copiem íntegrament: «*In the light of his later music, it is by no means difficult to imagine Domenico Scarlatti strolling under the Moorish arcades of the Alcazar or listening at night in the streets of Seville to the intoxicating rhythms of castanets and the half oriental melodies of Andalusien chant. To them, the Saracen of his Sicilian ancestry and Neapolitan childhood must have responded. The days of his Latinization as a disciple of his father, Bernardo Pasquini, and Corelli had passed; no longer was he a composer of polite operas for Maria Casimira and the classicists of Arcadia. No longer was he a follower of Palestrina at St. Peter's. Now, as he listened to Spanish popular music and "imitated the melody of tunes sung by carriers, muleteers, and common people"* (Frase de Ch. BURNEY, «The present State of Music in Germany», Londres 1773), *his real destiny was unfolding. Thenceforth Scarlatti was to become a Spanish musician.*»

Reempenent el fil anterior de la nostra exposició, aquesta important omisió ha fet que la tesi més difosa fos que la

literatura peninsular per a teclat del segle XVIII depèn totalment dels pressupòsits formals i estilístics de les sonates de D. Scarlatti; i que, per tant, el compositor italià, només mantingué contactes amb la música popular portuguesa i espanyola, al marge de les fonts de la música de teclat.

Els nous treballs de G. Pestelli i W. Newman, que han estat una excepció entre la musicologia estrangera, sí que comencen a puntualitzar aquesta visió i a tenir en compte, independentment, el possible transvasament d'idees entre les sonates de Scarlatti i un real substrat musical culte de llarga tradició a la Península. És interessant la interpretació de G. Pestelli, seguidor de J. Vicens i Vives, sobre «l'espanyolisme» d'algunes sonates o elements musicals en l'obra del napolità. A més de destacar-hi la connexió amb la tècnica de la guitarra i d'altres instruments (aspecte ja esmentat per la musicologia espanyola, sobre el qual tothom està d'acord), ens parla de les possibles causes socials d'aquesta nova actitud estètica i sonora. Defensa, així, que l'ús de ritmes, melodies, harmonies, etc., pot tenir un paral·lisme amb el gest simbòlic de «l'espanyolisme» que l'alta noblesa adoptà com a resposta davant el procés d'afrancesament, per mitjà de la masoneria, de la noblesa mitjana. La influent classe espanyola s'aferra així a la tradició popular davant els nous elements que arriben dels Pirineus.

La bibliografia que aporta la Península se centra al voltant de l'edició (totalment superada), cap al 1905, d'algunes sonates, transcrits per E. Granados i amb un pròleg de F. Pedrell, dels articles de fonts bibliogràfiques (N. A. Soler-Quintés), de les cites obligades i esporàdiques, en alguna publicació, de sonates espanyoles (J. Nin), de la ràpida síntesi a les històries de la música espanyola, per tal de ressaltar l'adopció de l'escriptura i de l'estil de la guitarra

al teclat (així com l'«espanyolisme» de l'italià), però d'una manera menys folklòrica i amb més tecnicisme de com ho féu R. Kirkpatrick, i les possibles dependències o independències de les sonates d'autors espanyols del segle XVIII amb la producció de l'italià, segons els diversos punts de vista de cadascun dels estudiosos (R. Mitjana, J. Subirà, A. Salazar i A. Martín Moreno).

Al costat d'aquestes investigacions de més o menys profunditat, de diversos països europeus i americans, actualment s'hi poden anar afegint noves dades que completen i matisen allò que ja coneixem del compositor i intèrpret italià, però que no modifiquen la interpretació global sobre D. Scarlatti, la qual continua essent incompleta. Breument, donem algunes dades que s'han conegut recentment: sembla confirmar-se documentalment el viatge de Domenico a Londres; a Euskadi, s'ha descobert una *Missa* desconeguda fins avui; a Canàries i a Valladolid, R. Álvarez i A. Baciero han trobat i editat algunes peces per al teclat; i, a Madrid, s'han trobat nous documents privats d'antics descendents de D. Scarlatti.

Els treballs de l'eminent musicòleg hispanista M. S. Kastner, qui ja des del 1941 emprengué l'edició i la interpretació de la nostra música de teclat, mereixen una atenció especial. Els seus estudis investiguen la música espanyola per a teclat des d'una perspectiva europea, sense entrar en la reafirmació del nostre patrimoni musical. Això li permet de veure la constant relació de la cultura musical espanyola amb els nous corrents que arriben d'Europa. Aquesta actitud el porta a plantejar les relacions Itàlia i Espanya, no només centrades en el segle XVIII, sinó que les fa remuntar al segle XVI. Em refereixo sempre a la música de teclat.

Paral·lelament remarca, com a bon coneixedor de les fonts de música instrumental portuguesa i espanyola, la riquesa i la personalitat pròpies de la tradició espanyola dels Cabezón, Vila, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Rodríguez Monllor, Albero i Soler. Mentre els uns s'identifiquen amb l'escriptura contrapuntística del «*Tiento*» ibèric, els altres ja segueixen un discurs musical al voltant de la *Sonata* bipartida.

La seva tesi pretén de lligar els diversos gèneres musicals espanyols de la literatura d'orgue, clavicordi, clavicèmbal i *pianoforte*, al marge de la presència de D. Scarlatti i de les seves sonates a la Cort.

Aquesta idea encara ha estat apuntada, amb més força i precisió, en els pròlegs de l'edició de C. Seixas i S. Albero, a causa de la infravaloració i l'oblit de la música espanyola davant l'èmfasi i la prioritat atorgats de la tradició italiana.

ESSERCIZII PER GRAVICEMBALO

DI

DON DOMENICO SCARLATTI

CAVALIERO DI S.^a GIACOMO

E MAESTRO DE

SERENISSIMI PRENCIPE E PRENCIPESSA

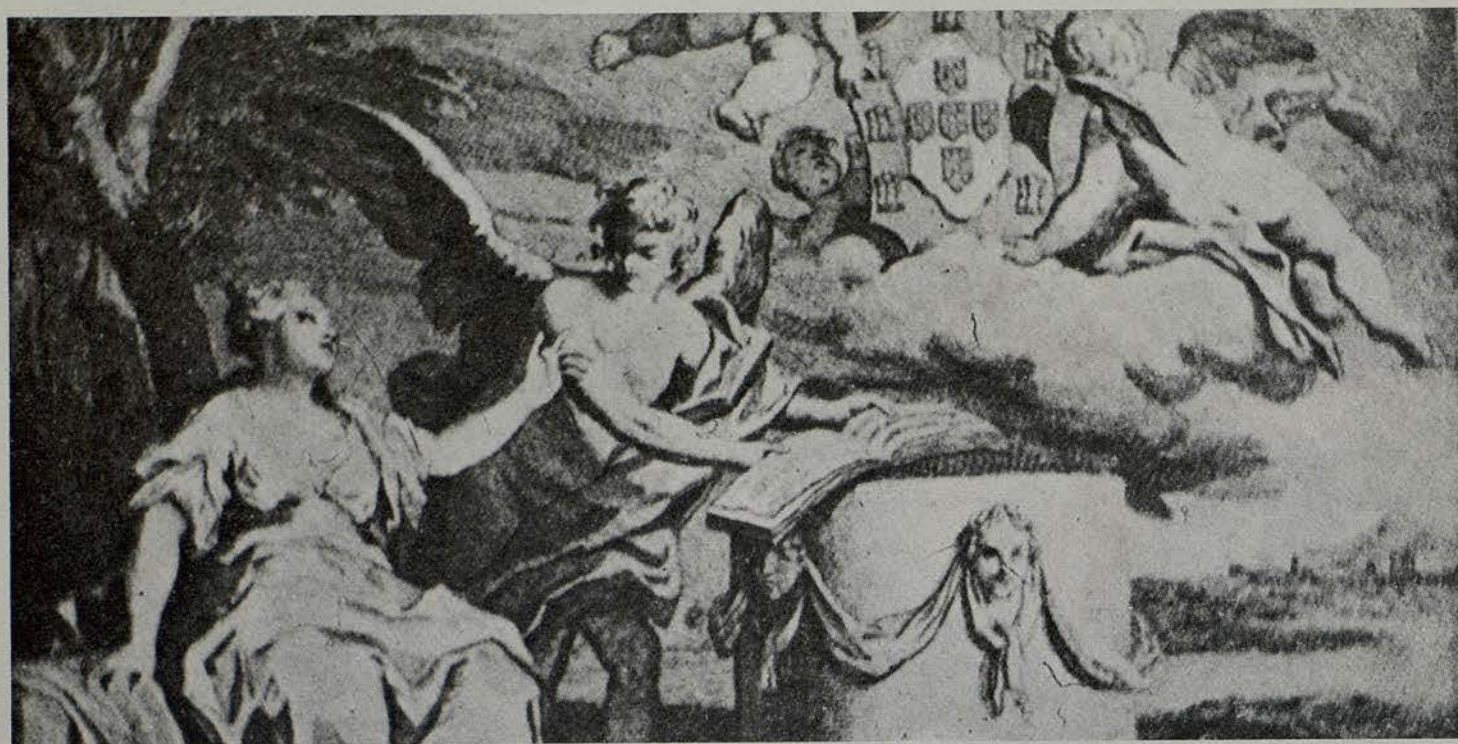
DELLE ASTVRIE

&

es Majórica!



MAJORICA
Joyas y Perlas



Portada de l'edició dels Essercizi (1738)

A tall de conclusió

Els anys que D. Scarlatti visqué a Espanya continuen essent força obscurs, tant pel que fa referència a la seva vida i evolució musical, com al context en què es va moure: la Cort madrilenya i la resta de la península.

Mentre alguns ens mostren un D. Scarlatti clos en la intimitat dels salons reials, sense mantenir cap mena d'intercanvi amb el seu entorn perquè no hi havia una presència musical (contradient-se o acceptant només una comunicació amb «un entorn popular»), uns altres, lluny de fer apreciacions costumistes, emmarquen l'estada del músic italià a Espanya dins un context musical conservador i tradicional, en el qual, segurament es produí un intercanvi d'idees; i, finalment, hi ha els qui volen mostrar que la influència de D. Scarlatti sobre els compositors espanyols no tingué la importància que alguns hi han volgut remarcar sempre, i fan una valoració equitativa tant del treball del napolità, com del dels compositors de la Península. Hi ha altres positures que defensen l'estudi independent de la literatura de teclat del XVIII, espanyola i portuguesa, al marge de D. Scarlatti, una opció que tendeix més a clarificar el nostre passat musical que no pas a una comprensió global de la producció de D. Scarlatti.

Cal buscar uns nous plantejaments del tan debatut tema de l'«espanyolisme» a les sonates de D. Scarlatti. A partir d'un millor coneixement del nostre passat musical, avui podem dir que l'escola guitarrística espanyola del XVIII té unes característiques molt arrelades en una tradició peninsular i en els cor-

rents francesos i italians d'aquest instrument.

I és en aquesta tradició de la guitarra culta (J. C. Amat, N. Doizi de Velasco, G. Sanz, L. Ruiz de Ribayaz i S. De Murcia), present al teatre i a la cort, on segurament aparegué l'aguda i nova sensibilitat sonora de D. Scarlatti.

L'estudi de la música de teclat del XVIII peninsular cal que passi per una formulació dels orígens i de la posterior implantació de la *Sonata*, partint de la realitat espanyola, però no només formal, sinó també històrica i social, i parar de repetir que la forma i l'estil de D. Scarlatti són les úniques vies de comparació i investigació.

La presència d'un sol músic, que encara continua tenint punts obscurs en la història de la música instrumental, no pot explicar cent anys de literatura per a teclat.

Si en començar aquest escrit esmentàvem Catalunya, ho fèiem perquè, a l'obra del valencià V. Rodríguez Monllor, trobem els primers passos d'utilització de la *Sonata* com una nova forma d'organització sonora en lloc del «Tiento»; i a la del català A. Soler, s'hi observa el començament d'una estandarització de la *Sonata* en un sol moviment a tota la nostra geografia. ¿Vol dir, això, que la consolidació de la *Sonata* es produí, de primer, a València i a Catalunya?

Acabaré dient que l'estudi de D. Scarlatti i la Península no es pot investigar com un cas aïllat del substrat sonor social espanyol, sinó que cal situar la seva presència dins les constants i velles relacions polítiques, històriques i culturals —i, òbviament, les musi-

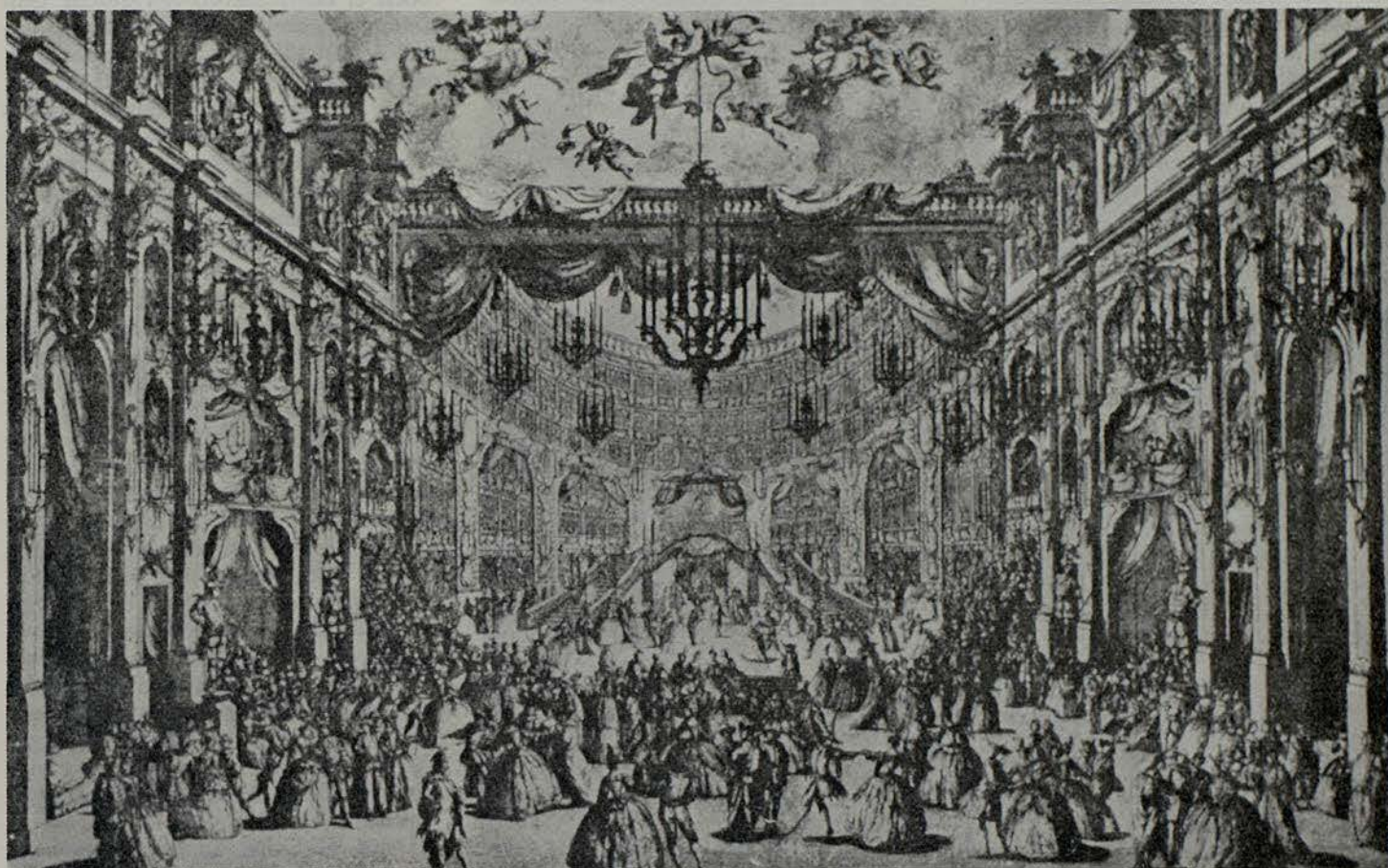
cals—, entre Espanya i Itàlia. L'intercanvi d'idees en l'àmbit musical entre ambdós països, del qual només en coneixem unes dades puntuals, esporàdiques i descontextualitzades, demana uns projectes menys partidistes. És dins aquest context de porositat de compositors, intèrprets, repertoris i gustos musicals que cal entendre D. Scarlatti com a un pas més de les nostres relacions, però sense ometre la pròpia història de la música peninsular.

Maria A. Ester-Sala

BIBLIOGRAFIA

- SCARLATTI, Domenico, *Opere Complete*, 11 vols., Ed. A. Longo (Milà 1906-1908).
 —, *Sixty Sonatas*, 2 vols., Ed. R. Kirkpatrick (Nova York 1953).
 —, *Sonates*, 11 vols., Ed. K. Gilbert (París 1971).
 KASTNER, Santiago, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa 1941).
 —, *Introdução per a Carlos SEIXAS. 80 sonatas* (Lisboa 1965).
 —, *Introdução per a Carlos SEIXAS. 25 sonatas* (Lisboa 1980).
 —, *Prólogo per a Treinta Sonatas para clavicordio*, por Sebastián de Albero. Revisió i estudi de G. Gálvez (Madrid 1978).
 KIRKPATRICK, Ralph, *Domenico Scarlatti* (Nova Jersey 1953, reedició el 1983).
 NEWMAN, William S., *The Sonata in the Classic Era* (Nova York 1963).
 PESTELLI, Giorgio, *Le sonate di Domenico Scarlatti* (Torí 1967).

La vocalitat italiana de l'època de Domenico Scarlatti



Allò que caracteritza l'època d'or de la gran vocalitat italiana és la unitat de concepció i de finalitats tècniques. Des del Maffei (meitat del segle XVI) fins al Mancini (final del segle XVIII), assistim a una repetició —sovint amb la utilització de les mateixes frases— de preceptes relatius a l'instrument vocal, preceptes que és bàsic de conèixer per comprendre bé el significat profund de la realització estilística.

A diferència de tot allò que va propugnar l'escola romàntica (García, etc.), que posava en relleu les diferències dels registres (en nombre de tres: pit - falset (medium) i cap -), amb la consegüent limitació tècnica de l'instrument vocal, l'escola italiana codifica la construcció d'un únic registre mitjançant la fusió completa dels dos registres existents a la natura: *pit* i *cap* (falset). Aquest registre únic, que s'estén en una gamma de tres octaves, mitjançant la homogeneïtat i la flexibilitat sonora permet la realització, en el seu grau més elevat, de l'ideal expressiu i virtuosístic. Així

des de les cantatrius de la cort dels Este, a Ferrara, a la segona meitat del segle XVI —Laura Peperara, Anna Guarini, Livia Dell'Arco i Tarquinia Molza—, fins als baixos Giulio Cesare Braccacci i Alessandro Merli, recordats per Giustiniani (1628), que cantaven en una gamma de «22 veus» (és a dir, tres octaves), als tenors que cercaven les «cordes» dels baixos, de *cacciniana** memòria, i fins al castrat més prestigiós de la divuitena centúria, Farinelli, tota una sèrie de noms il·lustres i un repertori encara en gran part per descobrir, ens testimonien una civilització vocal que tenia el secret d'emprar al màxim la veu humana.

Al mateix factor tècnic es vinculen els mòduls d'execució de tot el repertori virtuosístic: passatges, grupets, trinat, col·locacions de la veu, exclamacions, etc.

Des dels «passatges» *penetrants* de les cantatrius de Ferrara fins als «passatges» *pronunciats* d'Antonio Brunelli, i fins al Tosi (1723) que afirma «...tota

la bellesa del passatge consisteix en el fet que estigui perfectament entonat: repartit, desgranat, igual, trencat i veloç», fins a concloure: «Qualsevol cant d'agilitat ha d'ésser sostingut per la robustesa del pit, i cal reunir-hi la graduació de la respiració (fiato), la lleugeresa de l'òrgan vocal, de tal manera que es faci sentir distintament cada una de les notes, per més que sigui interpretada amb la major celeritat. Qualsevol estudiós ha de saber que, per aquest estudi, cal un temps determinat per a perfeccionar-lo, i una tasca infatigable per a no deixar-lo inacabat. Aquest temps i aquest esforç no hauran estat debades, sinó que serviran per a formar un cant variat, virtuós i, consegüentment, destacat i sublim.» (Cf. *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, pàg. 198).

La síntesi de totes les capacitats de realització de l'art del cant és el trinat, el qual ha d'ésser «igual, ben compassat, desgranat, fàcil i moderadament

* Al·lusió a Giulio Caccini (1545-1618).

veloç», i el cantant que «n'estigui privat (o només el tingui defectuós) no serà mai un gran cantant, per més que en sàpiga molt!».

Si la imatge tècnico-executiva de tres segles de vocalitat resulta unitària, des del punt de vista estètic i estilístic es presenta més variat i, en alguns aspectes, encara problemàtic.

Allò que millor que cap altre element pot aclarir a l'historiador d'avui el panorama, és l'ús i la qualitat de l'ornamentació.

Cal dir, abans que res, que tot el cant (així com el fer música *tout court*) ha estat concebut en la tradició occidental, fins a ben entrat el segle XIX, com una cosa creativa, concretada en la pràctica de la improvisació de l'ornamentació.

Amb l'excepció, doncs, de la mono-

dia italiana del primer Sisents, una pura realització poètico-musical en clau neoplatònica, en la qual els diversos elements executius —*sprezzatura* (o cant en apariència menyspreatiu del compàs)—, efectes especialment expressius, com exclamacions, el fer créixer i l'apagar la veu, etc., trinats, grupets, etc. són ben indicats pels autors, la producció musical vocal italiana s'exalta en la presència variada de l'ornamentació, la qual varia segons els moments històrics.

Aquest cant «florit» té una història ben precisa, fruit d'un ideari encara avui no plenament avaluat. En una civilització artística que té la pròpia temàtica en el concepte de l'art «com a imitació de la natura» (imitació en el sentit de la «mimesi platònica», és a dir, com recreació d'un acte de vida),

la vocalitat també és concebuda com a imitació (és a dir, recreació) del cant dels ocells.

Ja a la fi del segle XVI, Lodovico Zacconi pot afirmar: «S'hi afegeix una quantitat de figures que tenen com a natura l'ésser pronunciades veloçment, i les quals produeixen tant plaer i gust que ens sembla sentir tants altres ocells ben ensinistrats que, amb llur cant, ens roben el cor i ens en fan quedar ben contents.»

A aquest ideal i a la seva realització més completa es van inspirar els preceptes de la veritable i precisa execució virtuosística, preceptes que condueixen a la realització *destacada* de tots els passos de virtuosisme.

Històricament, el concepte de virtuosisme no es troba lligat a la concepció solista del cant; de fet, és a la meitat del segle XVI que compareixen de manera sistemàtica els primers tractats sobre les «disminucions» que cal aplicar a l'execució del madrigal o del motet. El madrigal italià és una composició polifònica a quatre, cinc o sis veus, executat en forma solística (cada part una veu) o també monòdicament (el *superius* és cantat per una veu, mentre els altres es troben entabulades sobre un instrument); però en ambdós casos hi és omnipresent l'ús del *fer diminució*, és a dir, substituir una nota per un passatge de més notes del seu valor corresponent. La simple citació dels tractats més cèlebres publicats entre el 1500 i el 1600 ja ens donarà una idea prou completa de la riquesa virtuosística de l'execució de l'època:

MAFFEI, Giovanni Camillo, *Lettere et un Discorso della Voce e del modo di apparare a cantare di garganta senza maestro* (Nàpols 1562).

DELLA CASA, Gerolamo, *Il vero modo di diminuir, con tutte sorte di stromenti* (Venècia 1584).

BASSANO, Giovanni, *Ricercate, passaggi et cadentie per poter essercitarsi nel diminuire terminatamente con ogni sorta di stromenti, diminuzioni e passaggi per la voce* (Venècia 1585).

ZACCONI, Lodovico *Prattica di Musica* (Venècia 1592).

CONFORTI, Giovanni Luca, *Breve e facile maniera d'essercitarsi (...) non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera (...) ma ancora per potere (...) scrivere ogni opera et aria passeggiata* (Roma 1593).

BOVECELLI, Giovanni Battista, *Regole e passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (Venècia 1594).

SEVERI, Francesco, *Salmi passeggiati, Libro I* (Roma 1615).

ROGNONI, Francesco, *Selva dei vari passaggi* (Milà 1620).



Retrat de Farinelli

En aquests reculls es troben els ma-drigals més cèlebres d'aquell temps: *Ancor che col partire*, de Cipriano de Rore; *Vestiva i colli*, de Palestrina; *Io son ferito, ah! lasso*, també de Palestrina —aquest darrer, també sota la forma de *disfressa espiritual* (vegi's F. ROGNONI, *Quanti mercenarij*, dedicat a la monja, senyora Crivelli).

Eliminat de la revolució estètica de Caccini, el virtuosisme reneix a la segona meitat del Siscent en un context musical completament diferent: l'ària amb el *Da capo* esdevé el nou motor del discurs virtuosístic.

Durant més d'un segle, els teòrics, els vocalistes i els simples cronistes ens en descriuen les modalitats executives, amb els seus usos i abusos.

L'*Aria da capo* queda subdividida musicalment en tres seccions: a-b-a, cadascuna de les quals resulta caracteritzada de manera diferent pel tipus i quantitat de les floritures. Com explica el Tosi, la primera secció ha d'ésser interpretada gairebé íntegrament, ja que s'hi permet només alguna petita variació (*apoggiatures* o trinats); a la segona secció, el cantant ha de preocupar-se de variar el cant amb floritures ja abundants; però només és en la represa de la primera secció que és obligatòria la variació gairebé total de l'ària; això, a fi de permetre al virtuós que faci exhibició no sols de les seves capacitats tècniques, sinó també del gust musical i de les dots de músic creador. Si a tot això afegim el fet que cada final de secció ha d'anar ornamentat amb una cadenza, resulta més que clar que la fantasia de l'executant tenia totes les possibilitats d'exercitar-se de la manera més berrada.

Naturalment, no manquen els abusos en una *praxis* executiva semblant, i moltes veus autoritzades condemnaven sense termes mitjans aquests abusos. Així, Benedetto Marcello, en el seu *Teatro alla moda* (Venècia 1720), estigmatitza l'increïble nivell virtuosístic dels vocalistes contemporanis seus: «I quan la virtuosa no sàpiga ja què més variar, estudiarà de fer els passos encara en el trinat, que només és això que ens manca sentir de les virtuoses corrents» (en el capítol *A les cantatrius*).

Pel que fa als virtuoses, afegeix en to irònic: «...quan cantin l'ària cal que es fixin bé que, en la cadència, podran aturar-se tot el temps que vulguin, component-hi al damunt passos i boniques formes a llur arbitri, que, mentrestant, el Mestre de Capella, en aquesta estona, alçarà les mans del cèmbal i prendrà tabac per esperar que li vingui de gust continuar». (Capítol *Als Músics*).

Un gran teòric, com Tosi, també ens documenta sobre l'ús (no sempre compartit per ell), de la *praxis* executiva d'aquell moment:



Una representació al «Real Theatro del Buen Retiro» de Madrid, durant el regnat de Ferran VI

«L'estudi dels cantors d'avui (parlant en general) consisteix a acabar la cadència de la primera part amb un torrent de passatges *ad libitum*, i que l'orquestra s'espera. En la de la segona part, es multipliquen les dosis vocals, i l'orquestra s'hi avorreix; en repetir després l'última de la intercalació, s'encén el foc del penell del Castell de Sant'Angelo i l'orquestra fa capbussades. Però, per què cal eixordar el món amb tants passatges?»

Pier Francesco Tosi va publicar a Bolonya, el 1723, les seves *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni, o sieno Osservazioni sopra il Canto Figurato*. El títol mateix d'aquest text, que va donar a l'autor una fama immensa a tot Europa, és emblemàtic de la situació real de la vocalitat italiana en aquells anys.

La contraposició que fa el Tosi entre el cant antic, virtuosísticament expressiu, que es practicava a la seva joventut (el Tosi era nat a Bolonya, el 1647) i el cant modern, exclusivament acrobàtic, contemporani seu, correspon efectivament a una realitat històrica ben precisa i definida. Efectivament, amb l'inici del segle XVIII, a Itàlia s'assisteix a un desenvolupament de la virtuositat pura, sovint com a fi en ella mateixa. No hi ha dubte que, si sobre el pla estètic una situació semblant pot trobar algun historiador que no hi estigui totalment d'acord, des del punt de vista de la història de la vocalitat aquests primers decennis del Setcent representen el *període d'or* per excel·lència de de l'art del cant. Els màxims representants d'aquest període són Farinelli, Carestini, Conti, Majorana (castrats, en

condicions de cantar en tessitures de contralt i de soprano), Francesco Maria (baix), Francesca Cuzzoni i Faustina Bordoni (les dues grans rivals de l'època), Pio Annibale Fabri (tenor) i Antonio Montagnana (un altre gran baix), a més del Senesino, el Bernacchi, el Nicolini, la Viscontina (excelsos, juntament amb la Faustina i Agostino Fontana, en l'execució de l'agilitat *martellata*, és a dir, de notes picades) i tantíssims altres dels quals és impossible citar els noms aquí.

Giambattista Mancini, a la fi del segle, en les seves *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (Milà, 1777) fa una història succinta, però força indicativa, d'aquesta gran escola italiana:

«Les escoles més cèlebres i famoses que existien a Itàlia cap a la fi del segle passat, i que amb el pas del temps es van mantenir en vigència, foren: la del Fedi, a Roma; de Francesco Antonio Pistocchi, a Bolonya; la de Giuseppe Ferdinando Brivio, a Milà; la de Francesco Peli, a Mòdena; la de Francesco Redi, a Florència; la de Giuseppe Amadori, a Roma; i les de Niccolò Porpora, Leonardo Leo, Francesco Feo i Domenico Egizio, a Nàpols.»

Aquest era l'ambient italià en el qual va viure Domenico Scarlatti; més tard, en el període espanyol de la seva vida, esdevingué amic íntim del més gran representant d'aquesta escola vocal, Carlo Broschi «Farinello».

Precisament és del Farinello que conservem, a la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, un bellíssim manuscrit que conté sis àries amb les variacions i cadències escrites per al gran castrat, i que ens proporcionen una idea clara de la vocalitat d'aquell temps: cant saltat, notes picades, llarguissims passatges, trinats sobre totes les notes durant diversos compassos, grans salts per a posar en evidència la seva gran extensió vocal, etc. Seria, però, un error gravíssim creure que la vocalitat italiana s'esgotés amb això sol. Al costat d'aquest cant especialment acrobàtic, es conreava també el cant patètic, ric d'expressió; vull recordar que el Farinello va impressionar el públic amb l'execució d'una ària trista, durant la representació de l'*Artaserse*, de Hasse; es tractava de l'ària d'Arbace, «Per questo dolce amplesso». D'altra banda, durant la seva permanència a Madrid, aquesta última ària, juntament amb «Pallido il sole», treta sempre de la mateixa òpera, va constituir el cant diari del Broschi, durant ben bé deu anys, per calmar els ànims del rei malalt: Felip V.

És també el Tosi, gran defensor del cant expressiu i del patètic en particular, qui ens il·lustra sobre la seva execució. Element base és el *rubato*, defi-



nit com «un llatrocini gloriós del qui canta millor que els altres, sempre que l'enteniment i l'enginy en facin una restitució atractiva».

D'aquesta mateixa concepció del *rubato* del cant, sobre el rigor del baix, es recordaran Mozart i Chopin!

Però, potser, no hi ha com les lloances que els intel·lectes més elevats van tributar a les dues majors vocalistes del segle, Francesca Cuzzoni i Faustina Bordoni, per donar una idea de la concepció estètica i del resultat artístic de la gran edat del cant italià. I per això em plau recordar-les amb els mots de Giambattista Mancini. Francesca Cuzzoni «(...) cantava *spianato* i alhora lligat; havia adquirit un control tan perfecte de la veu i, amb això, una homogeneïtat de registre tan gran que, a més de robar l'ànima als qui l'escoltaven, en certa manera també se'n guanyava la veneració i l'estimació. A aquesta dona no li mancava res d'allò que cal per ésser veritablement gran, perquè tenia prou agilitat; l'art de conduir la veu,



de sostenir-la, de reforçar-la i de retirar-la amb aquelles graduacions degudes a una perfecció tal que li mereixien el títol de mestra. Si cantava un ària *cantabile*, no es descuidava de fer les ornamentacions en els llocs convenients, i de reviscolar la cantilena amb un mètode (sense perjudici de l'expressió) redividit en escollits i variats grupets, passos i passatges interpretats de maneres diverses (ara lligats, ara vibrats amb sos i passatges interpretats de maneres diverses (ara lligats, ara vibrats amb trinats i mordents, ara destacats, ara mantinguts, ara deixats anar amb alguna voladeta duplicada, ara amb algun salt lligat del greu a l'agut); i, finalment, amb la perfecta execució coronava l'obra que havia emprès, i tot amb una finor sorprenent. La seva veu estava tan acostumada a una execució exacta, que no trobava mai cap obstacle que no pogués superar feliçment; tractava les cordes agudes amb una justesa sense equivalent. L'entonació perfecta residia en ella; tenia el do d'una ment creativa, i un recte discerniment a saber triar coses particulars i noves, deixant les usuals i comunes; i, per això, el seu cant va esdevenir sublim i rar».

També són altament elogioses les expressions emprades pel Mancini respecte de Faustina Bordoni, la qual es va casar amb el músic completament italianitzat, Adolf Hasse: «(...) Es va formar un mètode rar, consistent en una agilitat de veu diferent i depurada, que emprava amb una facilitat sense equivalent, i que li va valer aplaudiments des dels primers anys que es va presentar al públic. El seu gènere d'agilitats era tan lloable perquè vibrava en el to just, i amb un moviment tot nou, i tan difícil com per a sostenir un passatge amb notes a sis, o bé a tres, i conduir-les amb la deguda proporció, sense mai defallir ni pujant ni en el descens, donant-hi els colors proporcionats que són tan necessaris per amalgamar qualsevol passatge. La qualitat perfecta i feliç d'aquesta agilitat sortia de l'ordinari, i donava el caràcter de gran professor a qui la posseïa amb perfecció. La nostra Faustina va cantar reunint totes aquestes qualitats; de tal manera, que mai no va poder ésser imitada per ningú més. A més d'aquest do, veritablement natural, posseïa tots els altres gèneres d'agilitat, afegint a tot això uns trinats ràpids i ben sòlids i uns bons mordents. Tenia una entonació perfecta, un domini segur quant a la manera d'aplanar i sostenir la veu, i l'art especialment fi de conservar i recuperar la respiració.»

Eren aquestes les *dives* d'una època, en la qual, el coneixement exacte de la vocalitat no permetia la creació artificiosa del *star-system* d'avui mateix.

Nella Anfuso

CRONOLOGIA ESSENCIAL

Any	D. Scarlatti	Història	Música	Pensament, Literatura Arts Plàstiques
1685	Neix a Nàpols.	Lluís XIV revoca l'Edicte de Nantes.	Naixement de J. S. Bach i de G. F. Händel.	
1687			Mort de Lully.	Newton: <i>Philosophiae principia</i>
1688		Revolució anglesa: Jacob II és destronat per Guillem II i Maria II.		Locke: <i>Assaig sobre la tolerància</i> .
1689		Lliga d'Ausburg, coalició europea contra Lluís XIV.	Purcell: <i>Dido i Eneas</i> .	Naixement de Montesquieu.
1692	El pare, Alessandro, s'ocupa de l'educació de Domenico.		Neix Tartini.	Neix Tiepolo.
1694				Naixement de Voltaire.
1695		Pau de Rijswik, que posa fi a la guerra de la Lliga d'Ausburg.		Mor La Fontaine.
1700		Mort de Carles II d'Espanya, després de designar successor Felip de Borbó.		
1701	Organista i compositor a la Capella Reial de Nàpols.	Aliança europea per a impedir que Felip V regni a Espanya		
1702	Passa a Florència, al servei de Ferran de Mèdicis.			
1703	Estrena de les primeres òperes, a Nàpols.		Vivaldi, director de l'Ospedale della Pietà.	Liebnitz: Nous assaigs sobre l'enteniment humà.
1705	Treballa, probablement a Venècia, amb F. Gasparini.	Carles d'Habsburg desembarca a Barcelona, on és nomenat rei.		
1707			Mort de Buxtehude.	Naixement de Goldoni.
1709	Mestre de Capella de la reina Maria Casimira de Polònia, resident a Roma.			
1710			Naixement de Pergolesi.	
1712			Vivaldi: <i>Estro Armonico</i> . Mort de Cabanilles.	Naixement de J. J. Rousseau.
1713		S'inicia la signatura del tractat d'Utrecht.	Mort de Corelli.	
1714			Naixement de Gluck.	
1715		Mort de Lluís XIV.		
1720	Possible arribada a Portugal.		<i>Concerts Brandenburescos</i> de Bach.	
1721	Nomenament de Mestre de Música del príncep Antoni i de la Infanta Maria Bárbara de Portugal.			
1722			Rameau: <i>Traité de l'Harmonie</i> .	
1724				Naixement de Klopstock i de Kant.
1725	Mort del pare, Alessandro Scarlatti.	Pau de Viena, entre els Habsburg i els Borbons.		Vico: <i>Principis de la Filosofia de la Història</i> .
1728	Matrimoni amb Maria Caterina Gentile.			
1729		Matrimoni de Maria Bárbara i Ferran de Borbó.	Naixement del P. Antoni Soler. <i>Passió segons sant Mateu</i> , de Bach.	<i>Manon Lescaut</i> .
1732			<i>Naixement de Haydn</i> .	
1733	Trasllat a Madrid amb la Cort.		Mort de François Couperin.	
1737	Farinelli arriba a la cort espanyola i deixa D. Scarlatti a segon terme.		Pergolesi: <i>La serva padrona</i> .	
1738	Publica els <i>Essercizi</i> i és segon matrimoni amb Maria Anastasia Ximenes.			
1740		Mort de l'emperador Carles VI d'Àustria. S'inicia la Guerra de Successió.		Hume: <i>Tractat de la naturalesa humana</i> .
1741			Mort de Vivaldi.	
1742	Publicació de trenta sonates dedicades al rei de Portugal.		<i>El Messies</i> , de Händel.	
1743			Naixement de Boccherini.	
1746		Mort de Felip V; el succeeix Ferran VI.		Naixement de Goya. Condillac: <i>Assaigs sobre els coneixements humans</i> . Diderot: <i>Pensaments filosòfics</i> .
1749			Bach: <i>L'Art de la fuga</i> .	
1750			Mort de J. S. Bach. Naixement de Salieri.	
1752			El P. Antoni Soler passa a residir a El Escorial.	
1753				Hogarth: <i>Anàlisi de la Bellesa</i> .
1754				Rousseau: <i>Discurs sobre l'origen de la desigualtat</i> .
1756		Comença la Guerra dels Set Anys.	Naixement de Mozart.	
1757	23 de juliol: Mort de Domenico Scarlatti.			Naixement de W. Blakl.

Dos grans violinistes i un Schönberg excepcional

Darrerament, a Barcelona hem escoltat dos violinistes importants que mereixen un comentari pràcticament comú, sobretot per unes respectives notes diferencials que els envolten.

D'una banda, Pinchas Zukerman, a les darreries del Festival Internacional, era molt esperat des que va deixar un tan grat record per unes ja remotes intervencions amb l'Orquestra Anglesa de Cambra. Aquest ha estat un violinista que ha creat opinions contradictòries ben justificades. Un artista que recordàvem més aviat temperamental, virtuós de la Julliard, s'ha manifestat, en un recital de cambra, ortodox i amb el risc d'aparentar una esplèndida fredor. De fet, aquesta ha estat l'apreciació més generalitzada: la d'un violinista magnífic que no es va escabellar en tot el curs del recital. També vaig sentir comentar, per exemple, que encarnava un estil interpretatiu no actual. No obstant, em veig obligat a dissentir d'aquesta apreciació. Zukerman no es va manifestar certament com el violinista d'ascendència israeliana convencional, però, en canvi, va mostrar-se com un dels executants més perfectes i depurats que haurem escoltat en els darrers anys, amb una afinació indescriptible. En matèria d'afinació no n'hi ha prou que les notes estiguin impecablement ajustades, sinó que hi cap, encara, refinar-la fins a uns extrems de transparència tonal absoluta. En aquest sentit, en tinguérem l'evidència com d'un fet gairebé insòlit. Quant a les versions de Mozart, Beethoven i Prokofiev, no hi ha dubte que foren d'una noblesa excepcional, fins a l'extrem de semblar-nos com un intent totalment reeixit de donar precisament una lliçó d'allò que pot ser una fórmula molt actual i ponderada de com fer la música de cambra. Sense ser un apassionat de les versions puristes de l'originalitat històrica, no es pot passar per alt la desqualificació que s'ha operat respecte de la interpretació virtuosístico-romàntica del barroc i del classicisme. Per això, em va semblar que Zukerman cercava intencionadament una fórmula interpretativa molt equilibrada, tan actual com respectuosa, per unes formes (sobretot per a Mozart



i Beethoven), altament clàssiques. L'acompanyant, Mark Neikrug, fou en canvi lleugerament inferior, i potser per això el resultat final va perdre alguns punts. Zukerman va tenir un gest que fou ben significatiu, i que em temo que va restar inapreciat per una majoria: el de la primera obra fora de programa, la *Siciliana*, de Paradis. De sobte va posar-se a «repartir sucre» com si volgués dir que també en sabia, de fer dolceses i portaments insinuants.

Tot això se'm féu encara més clar després del recital de Perlman, amb qui «la Caixa» ha inaugurat —un gran cop mestre— la seva temporada d'enguany. Que aquest és «més» violinista, no n'hi ha cap dubte. És un violinista ja llegendari, absolut, diabòlic. És tècnicament perfecte, i ofereix sobretot un joc d'arc com potser el de cap altre violinista conegut. En aquest sentit, el repertori de destacats, saltats i *staccati* resulta infinit. No abusa (o gairebé no l'empra) el destacat lligat tan típic, per exemple, d'Oistrakh, un so que, expressivament, arriba a fer-se empalagós; però, en canvi, sí que abusa del portament (aquest, típicament israelià), com a cop d'efecte

expressiu. Fou, per tant, un recital extraordinari, amb una línia evolutiva des de la màxima puresa fins a l'exhibicionisme més descarat i passat de moda: un recital per a passar-s'ho molt bé els joves estudiants de violí. Un moviment d'una *Sonata*, de Brahms, i sobretot la *Sonatina en re*, de Schubert, foren realment extraordinàries i ja van mostrar clarament amb quin pianista també ens calia comptar. Bruno Canino és un artista a l'altura de Perlman, que ja és molt dir. Perfecte pianista, atentíssim a caure mil·limètricament sobre tots els *rubatti* del violinista, va contribuir a fer realment memorable aquell Schubert. En la *Sonata núm. 10*, de Beethoven, ambdós foren admirables; però, quant a Perlman, va començar a insinuar, junt a grans encerts, un propòsit exhibicionista en forçar alguns passatges del final. El recital es cloïa, aparentment, amb la *Sonata núm. 1*, de Saint-Saëns, obra poc coneguda, d'escriptura subtil (sobretot per al piano) i bonica d'escoltar. Dic que es cloïa aparentment, perquè era cantat que Perlman donaria tres o quatre peces fora de programa. I aquí és on vam tornar

a la fórmula més antiquada i malabarista del recital de violí. La versió glu-cosa d'una horrible transcripció d'un *Nocturn*, de Chopin, un Sarasate, un Wieniawski i l'inefable *Ronde de Lutins*, de Bazzini. Versions realment diabòliques, que provocaren l'entusiasme delirant, i que mostraren l'exemple caduc del recital de violí malabarístic, que ja no tenia res a veure amb un intent seriós de fer música de cambra depurada. Efectivament, Perlman, amb el violí, fa tot allò que vol.

* * *

Moses und Aron, quina sorpresa! Quina perfecció en els cors del Liceu i quina reacció acollidora del públic. I és que, com tantes vegades s'ha dit, de música, no n'hi ha més que de bona

darreres paraules! Altrament, el paper cantat, l'Aron de Wolfgang Neumann, quina demostració que es pot «cantar» líricament en ple univers dodecatònic, quan el compositor és genial de veritat! Perquè la línia lírica del personatge també mostra (com la totalitat de la partitura), una riquesa de matisos i de formes de manifestar-se molt gran. L'orquestració és més que ben feta, sense caure mai en fórmules. Qualsevol fragment admet una interpretació concertant substancial, que Uwe Mund va treballar amb notable eficàcia amb l'Orquestra del Liceu. Però cal insistir-hi, és clar, en el gran protagonista que són els cors, cantant, absolutament memoritzats, en un text alemany i, sobretot, una partitura complexíssima. Màxima

ordinari de signe necrològic, tot recordant els recents desapareguts Espriu i Valls, amb la gran obra en la qual havien col·laborat, la cantata *D'una vella i encerclada terra*. La Coral Sant Jordi, sota la direcció d'Oriol Martorell, va fer ara una versió de concert d'aquella cantata escènica que, en cert sentit, ha sortit afavorida en l'aspecte musical, ja que assoleix així un protagonisme principal de la lletra i de la música. Minva, naturalment, quant a espectacle, però hi escoltem una bellíssima cantata que oscil·la entre la ironia característica de Manuel Valls i el sentit tràgic que, a l'empar del text d'Espriu, sovint s'enfila quan es fa glosa transcendent. L'absència dels dos autors va donar a la nova versió un caire emocio-



Moses und Aron

o de dolenta. I, a l'hora de la veritat (la d'escoltar-la), no compten per a res les tècniques i els procediments d'escriptura. Un tema, perillós de caure en el fresc estàtic, rep per obra i gràcia de la música una varietat i un interès interns que arravaten tothom, tot desitjant aquest tercer acte inexistent. Gran triomf del procediment del recital-cantat schönberguà que, de cop, soluciona l'etern contenciós entre el cant i el text. S'hi mostra simplement la veu, amb tots els seus atributs expressius, sense cap servitud. Si en fou, d'expressiu, el Moses de Franz Mazura, tan emocionant des que comença fins a les

qualificació per a ells i per al binomi Gandolfi-Sicuri. Quina renaixença, en aquest aspecte, la del Liceu! La producció i la direcció de Neugebauer, foren absolutament encertades, al nivell de l'obra, i com una mostra més de les grans possibilitats que hi ha en la transposició actual d'accions. Tothom va copsar d'antuvi la sorra i la pols d'un desert davant de l'«Incomprensible» i l'«Inabastable», en comptes de proposar-ho amb uns decorats i un vestuari realment polsosos i de cartó històric.

* * *

Finalment, i encara en el Festival Internacional, va fer-se un concert extra-

nant que va assolir una audició devota i enyorada. El sentit necrològic esmentat va completar-se amb una audició de *Encara*, del també desaparegut Jordi Alcaraz, sobre un poema de Màrius Torres. Una partitura fortament experimental per la utilització heterodoxa del cor i les seves ressonàncies insòlites. Inicià el programa de la Coral Sant Jordi la versió de tres motets de Schütz, un dels grans commemorats durant l'Any Europeu de la Música que s'està materialment escolant. Un excellent concert de la nostra veterana Coral.

Josep Casanovas



Uwe Mund

l'honestedat d'un director important

—Sí; haver nascut a Viena és com un segell. Un hom creix amb la música, com amb la llet de la mare. Hi ha unes vivències que sempre són presents. Si a la mare li agrada la música, un hom ja sent música al seu ventre. Els meus pares no eren músics professionals, però sí, afeccionats; i, fins i tot, el meu pare, després de la guerra, va guanyar alguns diners tocant el piano en una època difícil...

Uwe Mund, un vienès de 44 anys, nascut en plena conflagració europea, Liceu, on hem anat a parar a conversar parla així en una llotja de platea del després d'haver-nos trobat a la part baixa de la Rambla davant del monument a Pitarra, en uns apartaments on ha residit mentre es trobava a Barcelona. Uns ulls menuts destaquen enmig d'un rostre massís, amb un front que una calba ben acusada fa especialment prominent. Aparenta de forma molt exacta l'edat que té. D'entrada fa una

sensació de barreja de serietat i timidesa que s'allunya de la imatge «d'home important». L'afabilitat inicial no va més enllà d'una correcció que s'endevina càlida, però que costa d'esclatar. Al cap d'una estona, s'obrirà un clima de confiança progressivament més perceptible, que ens farà veure una persona humanament molt rica, generosa, que es mostrarà d'una forma especialment viva quan expressi una emoció, indiscutiblement sincera, en assabentar-se que un seu bon amic català, el ballarí Alfons Rovira és mort. Director de l'Òpera de Gelsenkirchen, a Nord-Westfàlia, conegué Rovira quan aquest era allí el primer ballarí, l'estrella del seu ballet.

En aquest teatre on ens trobem, feia poques hores que Uwe Mund havia recollit molts i forts aplaudiments, tot just posar-se al davant del faristol, a l'inici de la representació de *Moses und Aron*. Al final de la representació,

aquests aplaudiments es van fer especialment intensos. D'entre l'estol de directors que, amb més o menys assiduitat ens visiten, ell gaudeix de la màxima consideració, i els nostres espectadors saben que la seva presència és una garantia de treball sòlid, honest i d'una gran dignitat. *Wozzek*, *El cavaller de la rosa* i *La valquíria*, constitueixen referències de treballs seus, a través dels quals ha bastit aquest clima de confiança que inspira amb tota justícia.

—Estic força satisfet dels resultats aconseguits —afirma amb la seva veu abaritonada i sense aixecar el to de la veu. I continua—: És com un miracle! Perquè vam tenir poc temps. La cosa normal hauria estat de preparar-ho amb tres mesos, i ho hem hagut de fer en tres setmanes. Això, a més, presenta el risc que, si algú es posa malalt, pot no trobar-se'n el substitut. A més, al Liceu només hi ha un lloc per assajar. Tots, orquestra, cor i cantants, han d'assajar

al mateix espai, a l'escenari. Això obliga a realitzar uns assaigs continuats, i no és bo haver de treballar deu hores cada dia. En tot cas, he de dir que fa quatre anys que hi vinc, i cada cop tot funciona millor.

La conversa es va fent més distesa per moments. El seu parlar cada vegada és més fluid; les respostes s'allarguen, i entra en detalls. S'accentua el clima de confiança. Les seves paraules no cerquen mai la «frase genial». El sentit comú, la intel·ligència planera, allunyada de tota faramalla exhibicionista, són els ingredients de la seva exposició. Hi ha una sensació d'honestedat inamovible, de fermesa, de personalitat massissa, que ha fet de l'honestedat i de la fidelitat allò autèntic i segur: el seu nord. Li recordem que va treballar amb Christoph Donhany, en una altra versió de *Moses und Aron*, i li demanem quines diferències hi ha entre la seva versió i l'esmentada, de la qual no en fou directament responsable.

—Donhany és més intel·lectual que jo, més analític: més fred, també. Jo cerco més els contrastos, busco la manera de fer-ho tot més clar.

Aquest tema ens ha acostat d'una forma quasi espontània, sense forçar-ho, a una qüestió que no podíem deixar de banda. Mund ha estat deixeble de l'escola vienesa de Swarowsky, una de les referències més importants a Europa de la pedagogia de la direcció orquestral:

—Swarowsky tenia un gran saviesa —comença advertint. Les seves paraules assoliran ara un to molt rotund de



respecte i consideració envers un mestre que, les seves paraules ho demostraven, el marcà molt profundament—. Més que ensenyar a dirigir, allò que feia era ensenyar a analitzar les obres, fossin de l'època que fossin. Ell podia comparar una simfonia de Beethoven amb un quadre de Rubens. Tenia un gran coneixement de les obres i una vasta cultura. Ens deia que no havíem de dirigir per a nosaltres, sinó per als altres; que calia anorrear-se un mateix. La manera de dirigir no s'aprèn a les escoles, sinó a la pràctica. La postura dels braços, per exemple, és quelcom molt personal.

—Aquest anorrear-se de què parlem, no pot significar una certa negociació de la capacitat creativa pròpia del director?

—Hi ha obres en què hom té les indicacions molt precises; per exemple un «piano»; i, en canvi, hi ha directors que en prescindeixen per tal de lluir-se, per buscar l'efecte afalagador. Swarowsky deia que ens havíem de contenir. La temptació d'exhibir-se és molt gran a la nostra professió. És com aquell que té un Fiat petit i vol anar en un Mercedes. Allò que ha escrit el compositor no es pot modificar. Ha d'haver-hi un respecte per a la música; s'ha d'interpretar amb saviesa; s'ha de dirigir fent proposicions, no manaments.

—El director és, sobretot, un organitzador o un creador?

—Segurament, ambdues coses. Tot allò que es faci amb art, està ben fet. Això és com la religió. No es pot ser religiós només a l'església, sinó en tots els moments de l'existència.

—Heu treballat amb Karajan. ¿Com el veieu?

—És el cim absolut en aquesta professió. És quelcom realment gran; però això no vol pas dir que hagi de ser imitat. Cadascú ha de tenir la seva forma de fer.

El fet de ser llicenciat en Filosofia, obligava a parlar-li sobre fins a quin punt aquesta altra dimensió de coneixement l'havia ajudat o influït en la seva carrera de músic.

—L'home és tot un conjunt, no és unidimensional. No es pot dir: «Ja que



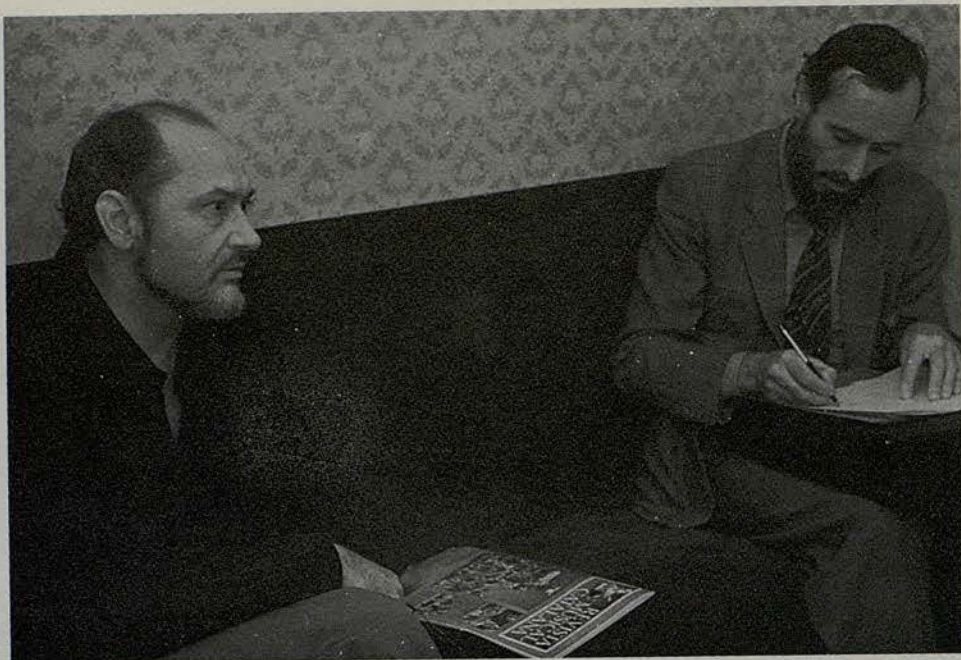
sóc alemany, només faig òpera alemanya.» No es pot ser una sola cosa. Tot influeix, en aquest conjunt que és l'home. Per altra part, haver estudiat i posseir el títol de director no vol dir que es domini la matèria.

Coneix bé el món de Bayreuth per haver-hi treballat, però sembla no copsar bé què vull dir-li quan li demano si la ciutat bavaresa i el seu festival conserven la seva dimensió mítica o bé si aquella dimensió ja s'ha desmuntat o s'està desmuntant, o bé si és o no un miratge. Dubta força, abans de respondre, com si no hagués entès bé la significació última del tema plantejat. I, a la fi, respon d'una forma molt racional, molt immediata.

— Bayreuth és actual com ho ha estat sempre, com ho són les obres que s'hi representen. Hi ha obres que sempre són vives. Com són vius i actuals els missatges de Buda o de Crist. Com ho són Tristany i Isolda i La Valquíria. Bayreuth sempre es renova. I, on es fa art, sempre es fa quelcom vàlid. Cada vegada que hom contempla un quadre, el troba diferent; i els festivals de Bayreuth cada any són diferents.

Afirma que no té preferències entre música simfònica i òpera.

—A mi m'agrada allò que estic fent en aquell moment. L'única condició és que la música sigui bona. Cerco sempre



coses que em plaguin realment: sigui òpera o música simfònica.

—El creixent protagonisme del director escènic a les produccions operístiques, crea problemes al director musical? —Acompanyo la pregunta amb la referència, a tall d'exemple, del francès Jean-Pierre Ponnelle. Aquest nom fa que es precipiti la resposta.

—Amb Ponnelle no hi pot haver cap mena de problema, perquè coneix bé

la música i facilita molt les coses. Hi ha directors musicals que només miren la partitura. Aquests no tenen cap problema. D'altres, com jo, mirem la partitura i també l'escenari. Aleshores, poden sorgir complicacions i, de fet, en sorgeixen. Ara bé, amb gent com Ponnelle, no n'hi ha cap, perquè, ben altrament, ajuden.

El tema estava obert. I la resposta de si li havia agradat el muntatge de

HI-FI STUDIO

club del audiofilo

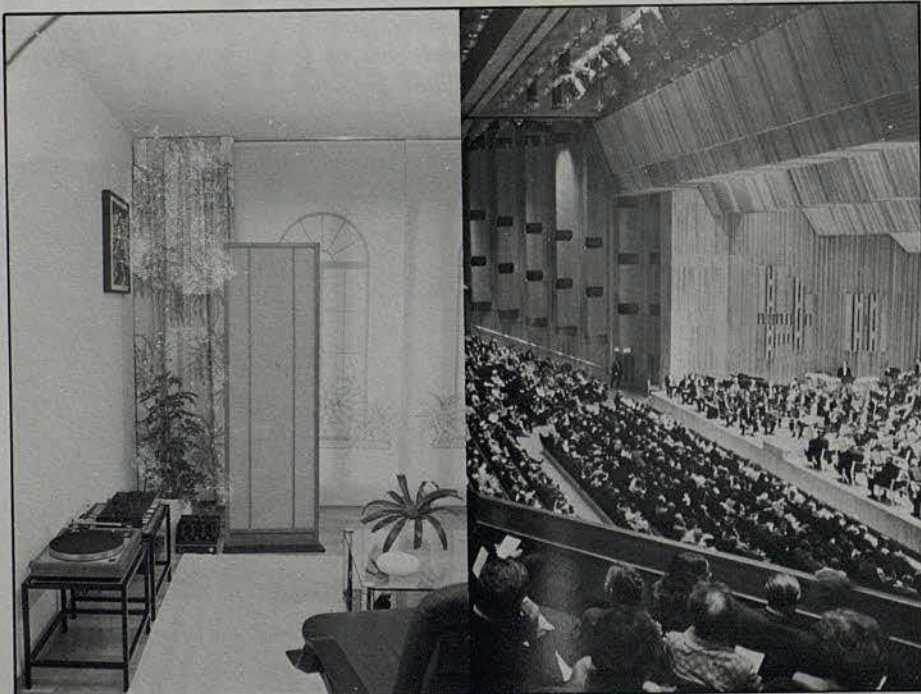


Gaudeixi des de la seva butaca preferida de les emocions d'una audició, superada només per la música en viu.

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 millor so de la seva inversió.

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





Moses und Aron era d'una concreció que no deixava cap possibilitat al dubte.

—No m'ha agradat; tan sols és una casa moderna! —diu amb tota fermesa.

I tot seguit entra espontàniament, sense cap mena d'incitació aliena, en una via d'extrapolació sobre el funcionament del Liceu, a partir de l'esquer inicial de l'esmentada escenografia. Sense proposar-s'ho i, com a tota la conversa, amb més convicció que èmfasi, confegeix un diagnòstic parcial del nostre teatre. De vegades, de les seves paraules sura un punt d'apassionament, sempre contingut i no mai agressiu que, sens dubte, és fill del seu amor per la professió i probablement per l'estima a un teatre en el qual manifesta de sentir-s'hi bé.

—Caldria que hi haguessin produccions pròpies. Almenys, un parell cada any. Això d'adquirir-les fora, fins i tot no és gens bo per a educar al públic. I suposo que, a Catalunya, hi ha bons escenògrafs.

El discurs continua imparable, sincer, respectuós, tot apurant els termes precisos i el to suau, sense renunciar mai a la seva visió, amarada de professionalitat i de coneixement de l'ofici. En parlar de l'orquestra, aquell apassionament insinuat es fa més evident.

—Seria bo que l'orquestra fes concerts simfònics; que els seus components tinguessin ocasió de compenetrar-se més. Encara que només fossin quatre o cinc concerts cada any. Aniria molt bé que els músics es trobessin no tan sols al fossat, sinó també damunt l'escenari. Caldria que tinguessin contracte no pas només de nou mesos sinó per tot l'any. La Filharmònica de Viena no tocaria com ho fa, si els seus músics fossin contractats només nou mesos. A més, no cobren per dotze mesos sinó per vint-i-quatre. I fan discos i altres activitats... L'orquestra i el cor són les dues grans columnes d'un teatre d'òpera. Aquí, el cor, amb Gandolfi, està bé. Però, per què es permet la coixera

de l'altra columna? Sí! És clar que convindria que l'orquestra tingués un director estable. Però, si no el té, allò important és que compti amb un home fort que recolzi els músics i lluiti pels drets de l'orquestra. No pot ser que cobrin nou mesos. És com si un nen estés sis mesos amb els pares i sis amb uns oncles. Durant els mesos que no tenen òpera, podrien oferir concerts, polir-se, treballar per grups... Cal que els músics se sentin recolzats. —I continua, insistint-hi:

—Per altra part, he observat que es viu molt pendent dels agents. De vegades he vist que, per a un paper de només cinc compassos, es va a buscar gent de fora.

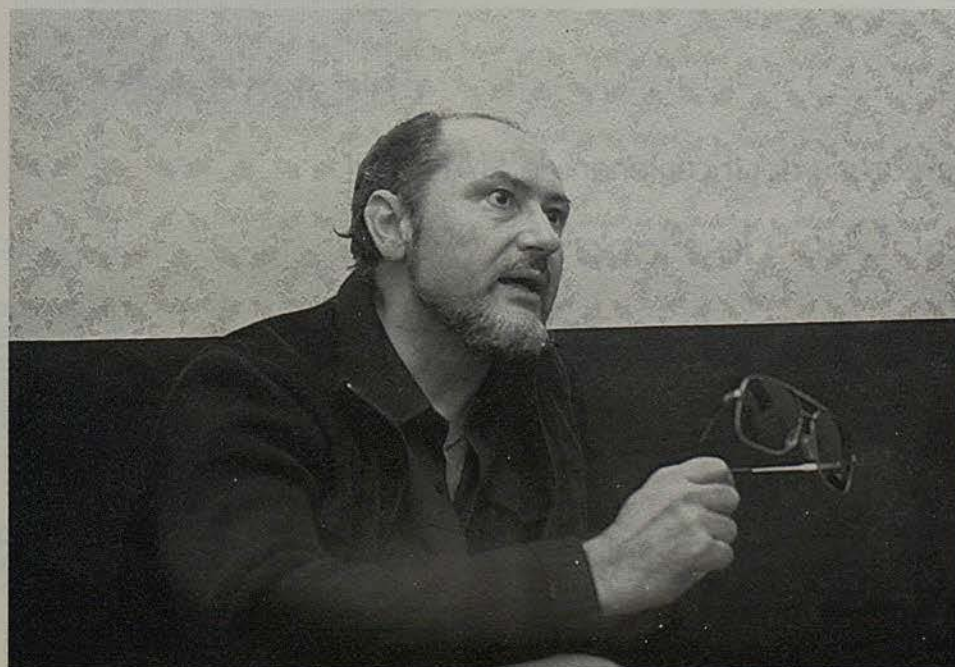
El parlament de Mund ha arribat a la seva fi. Cal encetar un nou tema; però, en fer-ho, no abandonem el genèric de les orquestres.

—La internacionalització de les formacions (que sovint inclouen instrumentistes procedents de països diversos) ¿pot crear problemes a l'hora d'aconseguir una unitat estilística?

—No; això no és cap obstacle per a un treball rigorós. A la meua orquestra de Gelsenkirchen hi ha músics de tot arreu. La cosa important és que treballin amb la mateixa disciplina. Encara que hi hagi cent energies diferents, de fet se'n crea una de sola.

—El divo, a l'òpera, és una figura amb la qual costa de treballar?

—Són els «mass media», els que creen els divos. Jo, quan treballo amb un divo, ho faig igualment que si no en fos. He treballat amb molts, i puc dir que fan errades com els altres; i s'han de posar a rotlle com els altres. Hi ha divos, autèntiques figures que, a més són grans artistes, que saben què és treballar amb serietat i rigor. Ser una estrella, una figura, és quelcom interior. No té res a veure amb la fama i amb la publicitat.





—Són dos mons diferents, l'òpera alemanya i l'italiana?

—Els agents ho volen classificar tot, però jo no hi dono tanta importància. És cert que són dos tipus d'òpera diferents. Però, què és òpera alemanya? Don Joan, és una òpera alemanya o italiana? El Mefisto, de Boito, és una

òpera italiana? I el Faust, de Gounod, és francesa o alemanya? L'òpera italiana, això sí, cerca més el llüiment dels cantants, cerca més les estrelles. Fins al punt que, moltes vegades, hom oblidava el nom del compositor. Però, que l'òpera italiana i l'alemanya siguin dos mons...

La conversa entra en zones de divagació, fruit, una mica, del cansament. Uwe Mund demostra un gran interès per escoltar la *Cinquena*, de Mahler, que l'endemà obrirà el cicle de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona. I aprofita l'avinentsa per parlar en termes positius d'Antoni Ros-Marbà. Demana ajut per a trobar la manera de poder assistir al concert, i l'endemà ens trobem al vestíbul del Palau. I amb ell hi ha quasi tot l'elenc del *Moses und Aron*. Tot un detall de l'interès d'uns professionals per a quelcom més que complir estrictament amb llur professió.

A la sortida del concert, un breu gest amb els dos dits polzes enlaire serveix de significatiu i sintètic judici del concert.

Camí de la Via Laietana, es perd, amb els seus companys, cap a la recerca inconscient dels últims aplaudiments barcelonins d'aquesta temporada, que li arribaran tot just vint-i-quatre hores després. La seva figura massissa, el seu rostre bondadós i serè, el seu esguard distant però càlid, queden com a imatge d'una personalitat la qual, menys de dues hores de conversa, ens han fet especialment propera. I ens han afermat en la idea de trobar-nos davant d'un músic de trajectòria —sobretot i per damunt de tot— honesta.

Comellas

NOVETAT EXCEPCIONAL !!



Disc commemoratiu del tricentenari de HAENDEL

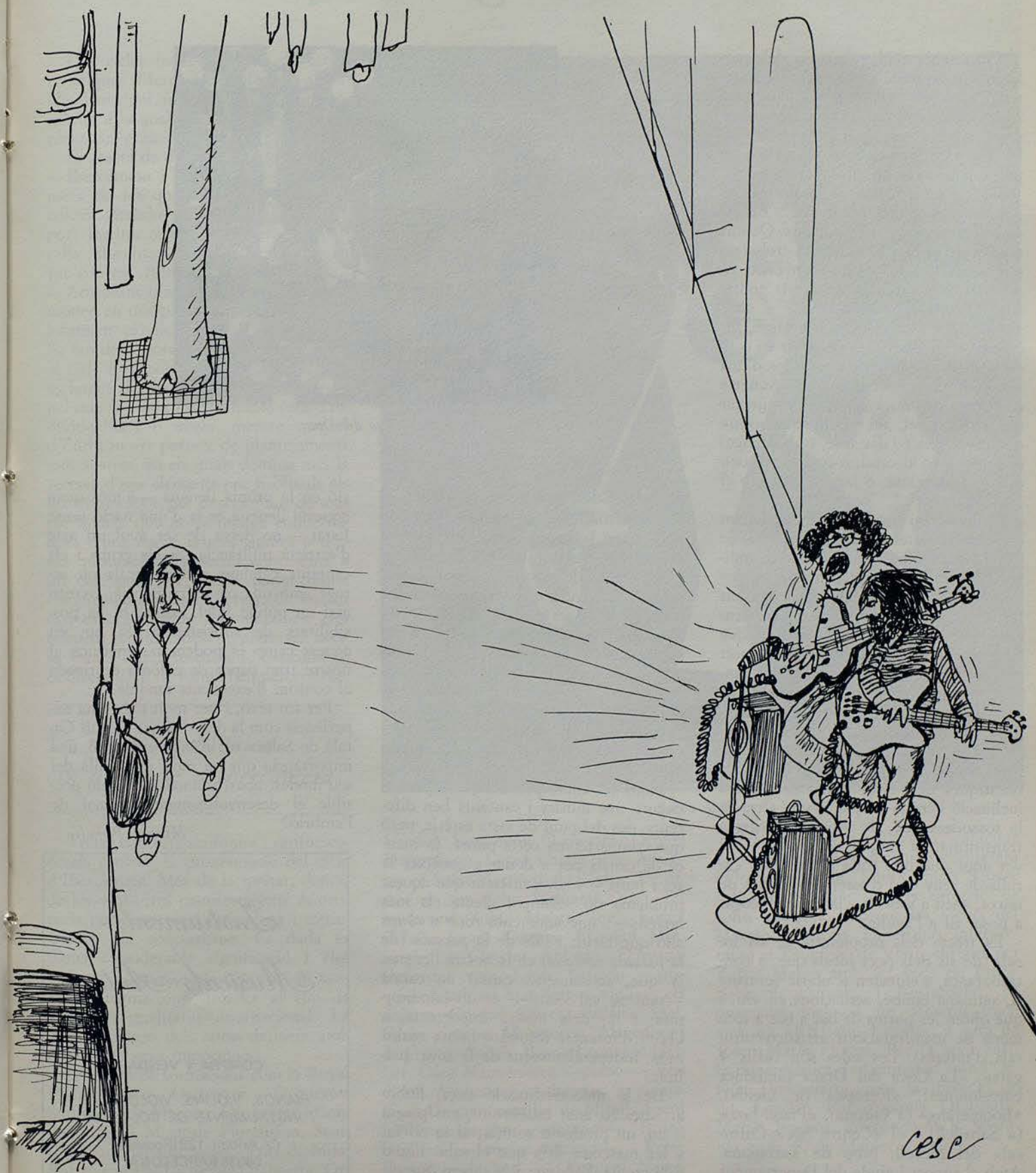
Duo de Piano

CERVERA - JORDÀ

Concerts num. 1,2,3 i 4 de Georg Friedrich Haendel

DIAL DISCOS S.A.

Sol·liciteu aquest enregistrament als principals establiments de discos i al Servei d'Informació del Palau



Circuit català de sales un embrió que cal fer créixer

Em sembla evident que un dels problemes més greus i angoixants que tenen plantejats, ara per ara, la cançó i qualsevol activitat artística que necessiti la «complicitat» d'un auditori, és la manca de locals que mantinguin una programació estable arreu del país.

Bé, potser «manca de locals» no sigui l'expressió més adequada... Els locals hi són; però, infrautilitzats. Quants teatres de pobles i ciutats no trobarem tancats i barrats? Quants, convertits en magatzems o cambres dels mals endreços? Quants, amenacen ruïna?

No cal, en la majoria dels casos, fer edificis nous. Es tracta de posar en condicions els ja existents i dotar-los d'una activitat regular i continuada. Aquesta és l'única dinàmica capaç de congregar un públic fidel, un públic que «sap» que divendres (o dissabte, o diumenge) al centre —o al casal, o com li vulgueu dir— hi ha teatre, o jazz, o cançó, o el que sigui.

Us imagineu una xarxa de locals ben coordinada, estesa al llarg i l'ample de Catalunya? La potència cultural de moltes viles es triplicaria, els artistes podrien tenir un rodatge segur que els faria guanyar en qualitat i en experiència —per molta preparació tècnica que hom tingui, sense xarrupar molt i molt suc d'escenari no hi ha actor, ni cantant, ni músic de debò—, i tot plegat revitalitzaria altres sectors massa apagats: el del disc català, per exemple.

Aquest és, no ho nego, un projecte força ambiciós; però una de les característiques de l'ésser humà és la seva inclinació vers la utopia —una altra és la tossudesca que, de vegades, arriba a transformar la utopia en realitat—; i vet aquí que una colla d'arrauxats curulls de seny —o d'assenyats farcits de rauxa, aneu a saber!— ja han començat a posar fil a l'agulla.

Es tracta dels propietaris de sis locals (de sis dels pocs locals que, a contrabutxaca, s'entesten a oferir setmana sí, setmana també, actuacions en viu, i que obren les portes de bat a bat a tota mena de manifestacions artísticoculturals d'interès). Les sales són: «Els 4 gats», «La Cova del Drac» (ambdues barcelonines), «Europa» (a Lleida), «Boomerang» (a Girona), «Piano-Jazz» (a Sabadell) i el «Centre Sòcio-Cultural» del Morell, prop de Tarragona. Amb el suport i ajuda del Departament de Música Popular de la Generalitat —secció dirigida per Lluís Serrahima—,



La Cova del Drac

aquestes sales han bastit un petit circuit d'actuacions, un embrió del que podria ser la xarxa que abans esmentava i que tanta falta ens fa. De començaments de novembre ençà, i fins a finals de gener, una sèrie de cantants i de grups joves —Toni Ten, Dolors Diví & Elvira Bisbe, Pere Canal, Bocanegra, Kiwi, Sílvia Comes, Grec, Freak&Do, La Madam, Via Quarta i Duble Bubble— ocupen per torns aquesta mitja dotzena d'escenaris, tot encetant una experiència que, si arriba a bon port, podria obrir nous camins i —més que noves esperances— noves realitats.

Hom ha triat, per a aquest primer circuit, uns músics i cantants ben diferents, des del punt de vista estètic, però que comparteixen certs punts: la manca de canals per a donar a conèixer la seva feina —i són conscient que aquest problema no solament afecta els més novells—; que anomenin *rock* o *cançó* allò que facin; i l'ús de la *paraula* (de la *paraula cantada*) en la nostra llengua, ja que, actualment, cantar en català —tant se val l'estil— és un hàndicap més, i no dels menys importants, a l'hora d'intentar difondre l'obra realitzada, independentment de la seva qualitat.

De la industrialització ençà, l'obra artística ha anat esdevenint, ens plagui o no, un producte sotmès, si fa no fa, a les mateixes lleis que el sabó líquid o la crema d'afaitar; i ja sabem que els imperalismes moderns són més de tipus econòmic que no pas militar. L'expres-

sió en la pròpia llengua —i més quan aquesta llengua és la d'una nació sense Estat— no deixa de ser avui un acte d'estricta militància. Si els grups i els cantants catalans troben locals on actuar amb una certa freqüència, i creen així un públic fidel, encara hi ha possibilitats de subsistència. Si no, en aquest camp ja podem resignar-nos al nostre trist paper de colònia destinada al consum d'excedents ianquis.

Per tot això, i per molt més, una experiència com la del «Primer Circuit Català de Sales» té, al meu entendre, una importància que va molt més enllà del seu modest abast immediat. Farem possible el desenvolupament normal de l'embrió?

Miquel Pujadó

Instruments Musicals Antics

COMPRA I VENDA

PIANOS, VIOLINS, VIOLONCELS
I INSTRUMENTS DE COL·LECCIÓ

C/. Aribau, 129 (Rosselló)
08036 BARCELONA
(93) 250 53 92

Ibercamera i Euroconcert

Cicles per al gran concertisme

Dos cicles independents i de característiques diferenciades oferiran al públic barceloní una densa programació, gràcies a la qual hom gaudirà de forma plena del gran concertisme.

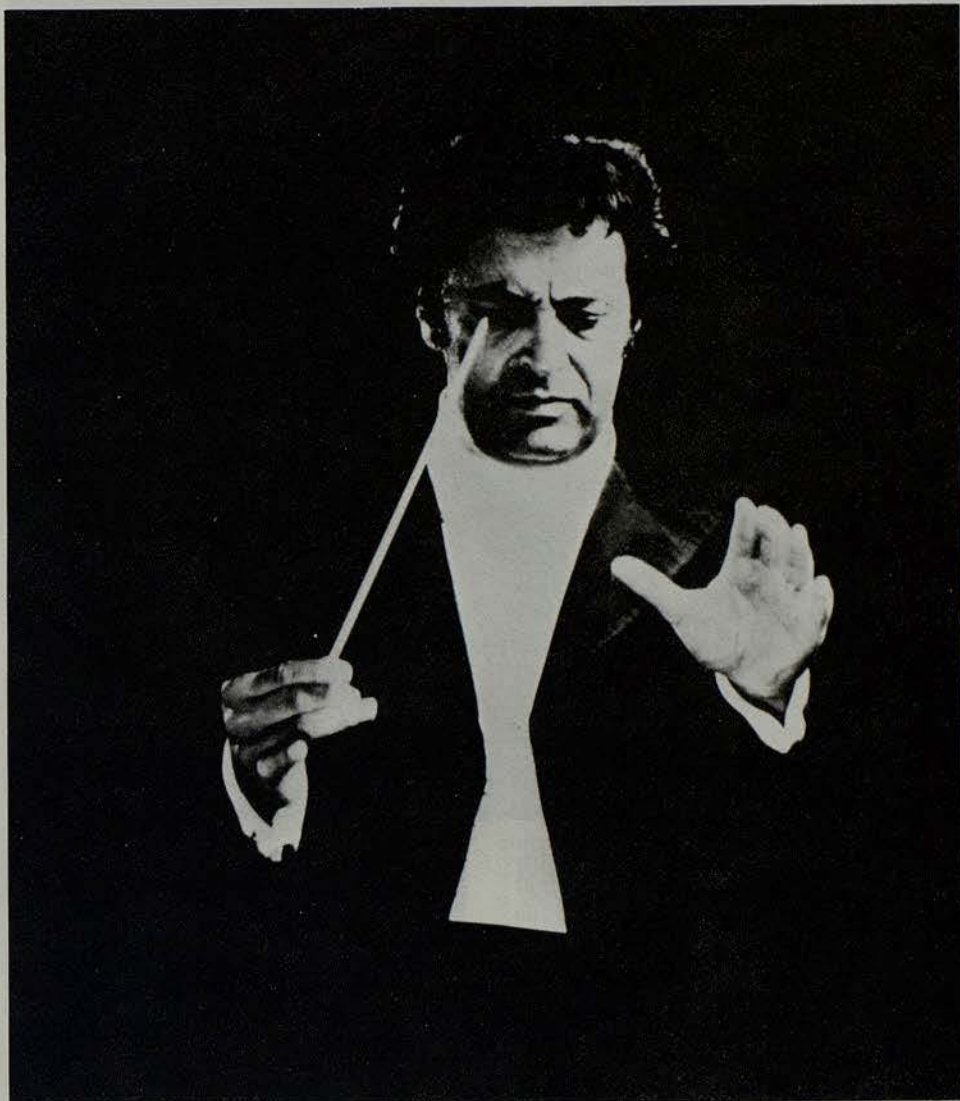
Es tracta de dues iniciatives privades —Ibercàmera i Euroconcert—, la primera de les quals arriba a la segona edició. Ambdues compten amb el suport institucional i cobreixen una parcel·la absolutament imprescindible en tot context cultural.

Acceptant que ambdues propostes es mouen en uns plans de categories absolutament privilegiats, cal advertir que ho fan des d'enfocaments distants. Així, al cicle d'Ibercàmera és la manifestació esclatant de l'estrellat musical, ja sigui pel que fa a noms de conjunts com d'individualitats o obres, mentre que el d'Euroconcert parteix de plantejaments més austers, en els quals domina més la recerca d'uns elements poc habituals als nostres cicles i, per descomptat, de més ple interès que no la imatge enlluernadora d'uns noms, d'unes figures o d'unes produccions determinades. Fins a un cert punt, es podria parlar d'una complementarietat d'ofertes. O, en tot cas, es pot afirmar que ambdues, globalment considerades, no ofereixen massa punts d'interferència i, bàsicament, es diferencien de forma ben perceptible.

La música simfònica eix del cicle d'Ibercàmera

Tretze concerts simfònics i simfònicocorals centren la programació del cicle d'Ibercàmera. Més de la meitat, doncs, de les vint-i-tres manifestacions és ocupada per l'expressió més plena i espectacular del concertisme. La dada és d'una considerable significació i eloqüència. I, en aquests concerts, hi apareixen formacions situades al cim de l'escalafó qualitatiu internacional. La simple menció dels noms defineix amb precisió la seva importància.

Es tracta de formacions com la Royal Philharmonic Orchestra, Orquestra Simfònica de Moscou, Orquestra i Cors del Maggio Musicale Fiorentino, Scottish National Orchestra, Trio di Milano, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Orquestra Filharmònica de Leningrad i



Zubin Mehta

London Symphony Orchestra, Orfeón Donostiarra, Orfeó Català, The Academy of Saint-Martin-in-the-Fields. De directors com John Williams, Yuri Temirkanov, Zubin Mehta, Jesús López Cobos, James Conlon, Evgueni Mravinsky o Claudio Abbado. D'instrumentistes com Lazar Berman —piano—, Vladimir Spivakov —violí—, els nostres Gerard Claret, Eulàlia Solé, Carles Santos, Montserrat Alavedra, i de György Sebök, Bruno Leonardo Gelber, Oleg Maissenberg —piano—, Vladimir Ashkenazy —director i pianista—. De veus com les de Mirella Freni i Alison Hargan —sopranos—, Bruna Baglioni —mezzo-soprano—, Peter Dvorsky —tenor— i Evgueni Nesterenko —baix.

Pel que fa a produccions, cal citar *La Creació*, de Haydn, que interpretarà l'Orchestra of St. John's Smith Square i l'Orfeó Català, sota la direcció de John Lubbock. L'orquestra i cors del Maggio Musicale Fiorentino interpretaran el *Requiem*, de Verdi, dirigits per Zubin Mehta amb les veus de Freni, Bablioni, Dvorsky i Nesterenko. El programa inclourà un atractiu inici, amb un «Recitatiu Espriu», a cura de Josep Maria Flotats. Per la seva part, la Filharmònica de Leningrad amb l'Orfeón Donostiarra, sota la direcció de no, London Philharmonia Orchestra, Mariss Jansons, interpretaran la *Sinfonia núm. 2*, de Mahler.



La relació de noms palesa la transcendència d'un cicle ampli i destinat a nodrir de grans moments la segona part de la temporada musical.

Orquestra Barroca d'Amsterdam, punt cimer del cicle d'Euroconcert

El cicle d'Euroconcert està format per deu concerts, repartits al llarg dels

cinc primers mesos de l'any. El moment de major relleu l'oferirà —almenys així cal esperar-ho—, la presència de l'Orquestra Barroca d'Amsterdam, que dirigeix Ton Koopman. Ens visitarà amb una formació reduïda, i comptant amb el concurs de la nostra Maria Lluïsa Cortada i de Tini Mathot, Friederike Ernst, també al clavecí, interpretaran els *Concerts per a 1, 2, 3 i 4 clavicèmbals*. L'Orquestra Barroca d'Amsterdam constitueix una de les grans referències de la música antiga a Europa i les seves actuacions es produeixen en els festivals

—especialitzats i no especialitzats— d'arreu del món.

El cicle, està bastit damunt de sis actuacions individuals —tres concerts de piano i tres vocals—, dos concerts seran de música antiga i dos, simfònics. Tots ells, bastits damunt de noms d'un nivell privilegiat. És el cas de la nostra Alicia de Larrocha, que oferirà un programa Mozart-Chopin; de la mezzosoprano nord-americana, de color, Shirley Verret; de la soprano Ileana Cotrubas; i del tenor Josep Carreras.

També cal parlar de Carme Vilà, que interpretarà un programa Schumann-Liszt, i de la soviètica Elisabeth Leonskaya.

La música antiga serà servida, ultra per l'esmentada actuació de l'Orquestra Barroca d'Amsterdam, per la Musica Antiqua, de Viena, la qual, junt amb un conjunt de solistes vocals i sota la direcció de Bernard Klebel, interpretaran un oratori no gens conegut a casa nostra, *Il Lutto dell'Universo*, escrit per l'emperador austro-hongarès Leopold I, i estrenat el 1668. Es tracta de la primera audició a Espanya, i la producció és del Festival de Salzburg.

L'apartat simfònic té com a protagonistes l'Orquestra del Mozarteum, de Salzburg, dirigida per Edgar Seipenbusch, en un programa Haydn, Mozart i Beethoven, que comptarà amb la intervenció del pianista Paul Gulda —fill de Friederik— que interpretarà el *Concert per a piano i orquestra*, K. 466, de Mozart. Per la seva part, la Filharmònica Eslovaca, dirigida per Zdenek Kosler, amb el violoncellista Ludovit Kanta, interpretaran un programa Dvorák i Mendelssohn, amb obres tan conegudes, com el *Concert per a violoncel*, de Dvorák, i la *Simfonia núm. 4, «Italiana»*, de Mendelssohn.

Esmentem, finalment, que els dos cicles es mouen, pel que fa a programació d'obres, dins dels motlles més habituals dels grans festivals, sense a penes comprometre's en propostes agosarades. Classicisme i romanticisme i títols de gran repertori hi dominen de forma absoluta.

R. R. M. C.

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

Titular _____

Banc/Caixa _____

Nº compte _____ Nº llibreta _____

Agència _____

Adreça Agència _____

Població _____

Signatura _____

Butlletí de subscripció

Nom i cognoms _____

Carrer _____ Telèfon _____

Població _____ Dte. _____

Província _____ Professió _____

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐

amb la quota anual ☐ de 2.500,- ptes.

semestral ☐ de 1.250,- ptes.

Faré efectiu l'import ☐ taló bancari adjunt mitjançant

☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Premi Pau Casals a Budapest

El passat 15 de setembre, Torleif Thedéen, un jove suec de 22 anys, rebia, en un concert de gala celebrat al Saló Gran de l'Acadèmia de Música «Ferenc Liszt», de Budapest, el Primer Premi del «Concurs de Violoncel Pau Casals». Havia competit amb altres cent vint-i-nou joves violoncellistes de les més diverses nacionalitats, fins arribar a la fase final. Aquest jove suec, professional ja de la música en el seu país —és violoncellista de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca—, posseïdor d'una extraordinària tècnica i gran musicalitat, no ha guanyat únicament una relativa quantitat de diners per aquest Primer Premi (50.000 forints, que són, aproximadament, unes 170.000 pessetes), sinó que també ha guanyat un bon nombre de concerts que el faran conèixer arreu.

A la ciutat de Budapest, la capital d'Hongria, se celebra des del 1963 aquest concurs de violoncel que s'honora a dur el nom de Pau Casals. Les diverses edicions se celebren cada cinc anys i estan incloses dins el Concurs Internacional de Música de Budapest. Enguany (1985) ha estat l'any en què

Portar el nom de Pau Casals és una satisfacció que els organitzadors del concurs no reparen a manifestar. Consideren com excepcional el suport que va suposar l'adhesió personal del mestre, un gest que, en el seu moment, va fer la volta al món. Miklós Perenyi escriu, en el llibre editat pel concurs, que aquest s'ha convertit ja en una tradició, la significació de la qual es veu augmentada pel nom que porta.

L'acollida de l'edició feta aquest any ha estat molt favorable. Els mitjans de comunicació hongaresos s'hi han abocat. La ràdio va enregistrar les semifinals i la final. La televisió va gravar, per a retransmetre'l en diferit, el concert final i el lliurament de premis. Per la seva banda, els diaris i setmanaris se'n feien ressò. Un ressò que ens arriba com el d'aquells nombrosos concerts que el mestre Casals feia arreu del món i que ens demostraven la seva importància i el respecte, l'estima i la consideració que hom li professava.

Les més importants escoles de música del món han estat representades, en el «Concurs de Violoncel, Pau Casals», a través dels seus millors alumnes. De l'elevat nombre de participants (en total, cent trenta, de trenta-dos països diferents), cal destacar-hi l'abundosa

participació de francesos (tretze), nord-americans (dotze), alemanys occidentals (onze), polonesos (onze), romanesos (set), suecs (sis), txecoslovacs (sis), japonesos (sis) i britànics (cinc). Espanya la representà el català Josep Bassal i Riera, deixeble dels mestres Sants Sagra, Ricard Boadella, Lluís Claret i Radu Aldulescu. Bassal, malgrat ser un correcte violoncellista i estar en possessió d'alguns guardons nacionals (Primer Premi en el concurs permanent per a joves intèrprets, de Joventuts Musicals d'Espanya, guanyat l'any 1980 a Madrid, i seleccionat posteriorment, el 1983, per formar part de la tribuna de joves intèrprets, també de Joventuts Musicals) no va aconseguir de superar la primera fase.



Torleif Thedéen

L'apartat de premis és important, d'una manera especial per al guanyador. A més d'una quantitat de diners (50.000 forints), el Primer Premi guanyava un bon nombre de concerts. A Torleif Thedéen, vencedor de la cinquena edició del «Concurs de Violoncel Pau Casals», se li han ofert deu concerts, que ha de realitzar entre 1986 i 1987, principalment a Hongria. Cal destacar, però, que la Fundació Pau Casals, conjuntament amb Joventuts Musicals d'Espanya, premiaven el guanyador amb un concert a l'Auditori Pau Casals, del Vendrell, durant l'estiu de l'any que ve, probablement dins el «VI Festival Pau Casals». El Segon Premi, dotat amb 30.000 forints (unes 110.000 pessetes), va ser concedit, *ex aequo*, a l'hongarès Ottó Kertész, a la francesa Veronique Marin i al soviètic

Levon Muradyan. El Tercer Premi, que era de 20.000 forints (entre unes 75.000 i 80.000 pessetes) fou atorgat, també *ex aequo*, als nord-americans Young-Chang Cho i a Rafael Figueroa.

El repertori del concurs donava molta importància a les composicions hongareses. Tres obres contemporànies eren incloses a la semifinal (*Cantus Floridi*, de Miklós Csemiczky, *Solo à livre ouvert*, d'Attila Reményi o *Just for You*, de János Vajda), de les quals el concursant n'havia de triar una. A la fase final, un altre compositor hongarès, Zoltán Kodály, de qui s'havia de tocar obligatòriament dos dels tres moviments de la seva *Sonata per a violoncel sol*.

La segona part d'aquesta fase final estava destinada a la interpretació d'un concert per a violoncel i orquestra, que els concursants havien de triar entre els de Haydn, Txaiovski, Schumann, Dvorák, Shostakovitx, Elgar, Hindemith, Dohnányi, Mihály i Lalo. El concert més tocat en aquesta final fou el de Dvorák, triat per set dels nou seleccionats.

Jordi Roch va ésser convidat pel Concurs a participar en una trobada de professionals, organitzada pel Festival-bureau of Interconcert i la secretaria de Joventuts Musicals, en la qual es va parlar dels concursos nacionals i internacionals de música. En aquesta trobada, també hi van participar: Camille Swinnen, vice-president del Consell Internacional de Música de la UNESCO; Magdalena Kutzarova, representant del ministeri de Cultura de Bulgària; i Daniel Shafran, violoncellista soviètic i membre del Jurat del Concurs.

El Jurat que va jutjar els cent trenta participants estava format per prestigiosos violoncellistes europeus, intèrprets i pedagogs. El més veterà de tots, l'hongarès Ede Banda, professor de diferents generacions de joves violoncellistes hongaresos, en fou el president. La resta dels membres eren: el jove suec Ola Karlsson; l'hongarès László Mező, guanyador *ex aequo*, amb el soviètic Mikhail Homitzer i el japonès Tsutsumi Tsuyoshi, d'aquest mateix concurs, l'any 1963; el mundialment famós Siegfried Palm qui, des de 1982, és el president de la Societat Internacional de Música Contemporània; l'hongarès Szabó Onczay, també Primer Premi d'aquest concurs, l'any 1973; Daniel Shafran, considerat el violoncellista més important de la Unió Soviètica; i el txecoslovac Alexander Večtomov. Tots ells, en un comunicat fet públic a la premsa, van qualificar de bo el nivell de la major part dels participants, i van informar que tots els finalistes havien obtingut puntuacions superiors a la mínima exigida.

L. Morgades

AQUI

ATORGATS ELS PREMIS DEL
«CONCURS FRANCESC
VIÑAS»

El tenor nord-americà Samuel Cook i la soprano coreana Soo Kyong Jo, van aconseguir els premis Francesc Viñas, corresponents a les categories masculina i femenina, de la XXIII edició del Concurs Francesc Viñas. El segon premi de veus masculines fou per a l'alemany Udo Roestel. El tercer fou per a l'italià Lucio Gallo i l'espanyol José Antonio Sempere, *ex-aequo*. Pel que fa a veus femenines, el segon premi fou per a la romanesa Leontina Vaduva, i el tercer, per a la japonesa Assayo Otsuka. Samuel Cook va aconseguir també el «Premi Plácido Domingo», per a un tenor finalista, i Nicholas Clapton (Gran Bretanya) i Charles Coleman (Estats Units) van compartir el premi al millor contratenor. El premi al millor intèrpret de Wagner, ofert per la Societat del Gran Teatre del Liceu, fou per a Katalin Szendreni, d'Hongria. El premi al millor intèrpret verdí, ofert per Montserrat Caballé i Bernabé Martí, fou per a la romanesa Leontina Vaduva. El premi al millor intèrpret de Mozart, fou per a Nicholas Clapton, i el premi a la millor soprano lleugera fou per a la

coreana Soo Kyong Jo. El «Premi Giulietta Simionato» a la millor mezzo-soprano finalista fou per a l'italiana Sara Mingardo. Dubravka Zubovic (Iugoslàvia), Héctor Jorge Guedes (Argentina), Juan Luque (Espanya) i Ruxandra Voda (Romania) van aconseguir el premi d'òpera «Il Barbiere di Siviglia», ofert per Amics de l'Òpera, de Sabadell. El premi al millor tenor espanyol, ofert per Plácido Domingo, fou per a José Antonio Sempere. Montserrat Sanromà, aconseguí la borsa d'estudis de la Diputació de Barcelona, Daniel Gascó la «Mercè Viñas», Juan Luque la «Jorquera Germans», Ruxandra Voda (Romania) la «Madronita Andreu», Ibolya Verobics (Hongria) la «Ettore Campogalliani», Sara Mingardo, la «Accademia Chigiana de Siena» i Ernesto Grisales (Colòmbia) la «Gino Bechi». Com ja és habitual, les proves eliminatories van tenir lloc a l'Auditori Eduard Toldrà, del Conservatori Superior Municipal de Música, i la final, al Palau de la Música Catalana. El concert de cloenda se celebrà al Gran Teatre del Liceu.

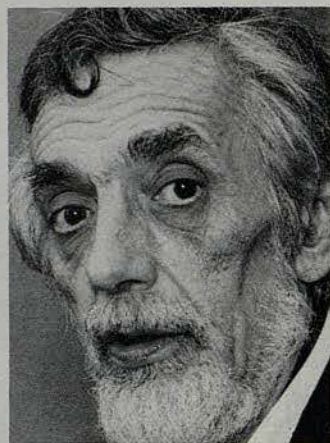
«AUDICOR», AULA DE
DIRECCIÓ CORAL

La pròxima convocatòria d'Audicor correspon al Curset d'Hivern el qual, segons és costum, se celebrarà a Castellterçol. Consistirà en quatre caps de setmana: els dissabtes i diumenges, 11

i 12, 18 i 19, 25 i 26 de gener, i 1 i 2 de febrer de 1986.

Serà dedicat als nivells A, B i C, i constarà de 48 hores lectives. L'equip pedagògic d'Audicor és constituït per Manuel Cabero, Joan Company, Ramon Vilar i Montserrat Pueyo.

Els interessats en aquests cursos poden demanar informació a l'Institut Joan Llongueres, c/ de Sèneca, 22, 2n., 08006 Barcelona, telèfon 217.18.94 (de 17 a 20,30 h.).

ORIOI MARTORELL,
AL CONCURS D'AREZZO

Per quart any consecutiu, Oriol Martorell va ser membre del jurat del prestigiós «Concorso Polifonico Internazionale» d'Arezzo, en el qual també figuraren, altres, personalitats de la categoria de Luigi Agostoni, Nicola Conci, György Gulyas, Jürgen Jürgens, Francesco Luisi, István Parkai, Georgy Robev, Antonio Sanna.

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE MÚSICA DE
CANTONIGRÒS

Novament, el Festival Internacional de Música de Cantonigròs ha fet pública la seva convocatòria. El Festival ara anunciat —ja en la seva quarta edició consecutiva— se celebrarà del 17 al 20 de juliol de 1986; com en anys anteriors, és destinat a grups corals (veus mixtes, veus infantils i veus femenines) i a grups de danses. L'àmplia acceptació d'aquesta singular manifestació musical —única, en el seu gènere, al nostre país— és testimoniada per la presència (en anys anteriors) no solament de grups nacionals i peninsulars, sinó de incorporacions d'arreu del món (Alemanya, Andorra, Argentina, Armènia, Bèlgica, Brasil, Bulgària, Colòmbia, Dinamarca, Filipines, França, Grècia, Hongria, Hong-Kong, Islàndia, Itàlia, Iugoslàvia, Japó, Polònia, Portugal, República Sudafricana, Romania, Suècia, Suïssa, Turquia, Txecoslovàquia i Veneçuela). Els grups interessats a tenir la informació completa, poden adreçar-se a la

Secretaria del Festival (c. de Mun-taner, 305, entresol 2a., telèfon 201 77 11, 08021 Barcelona).

AL REI JOAN CARLES

El passat 22 de novembre tingué lloc, al Teatre Real, un concert d'homenatge al rei Joan Carles amb motiu de commemorar-se el desè aniversari de la seva coronació com a monarca de l'Estat espanyol. Per tal motiu l'Orquestra Simfònica de RTVE estrenà l'obra *Fanfarria para la alegría de la paz*, de Xavier Montsalvatge, escrita expressament per a aquesta oportunitat. El concert fou dirigit pel violoncellista soviètic, nacionalitzat suís, Mstislav Rostropovitch, el qual també hi interpretà la part solista del *Concert per a violoncel*, de Haydn, i es completà el programa amb la *Cinquena simfonia*, de Shostakovitx. Aquest concert fou retransmès posteriorment, el 30 de novembre, per la Segona Cadena de TVE.

MONTSERRAT CABALLÉ
INTERPRETARÀ
«LA VALQUIRIA»
A MADRID

La soprano Montserrat Caballé cantarà, per primera vegada, l'òpera de Richard Wagner, *La valquiria*. Les representacions tindran lloc en la temporada d'òpera del Teatre de la Zarzuela, els dies 12, 15, 17, 21 i 24 del pròxim mes de maig.

Montserrat Caballé, que ha començat la temporal amb actuacions a Nova York, París i a Itàlia, serà la protagonista de la versió de concert de *Semiramide* que s'oferirà al Liceu.

Ha intervingut també en el rodatge del film *Gayarre*, que interpreta Josep Carreras, i ha ofert un concert a Madrid a benefici de la Fundació Reina Sofia.

CURSOS DE
PERFECCIONAMENT
A L'ESCOLA LUTHIER

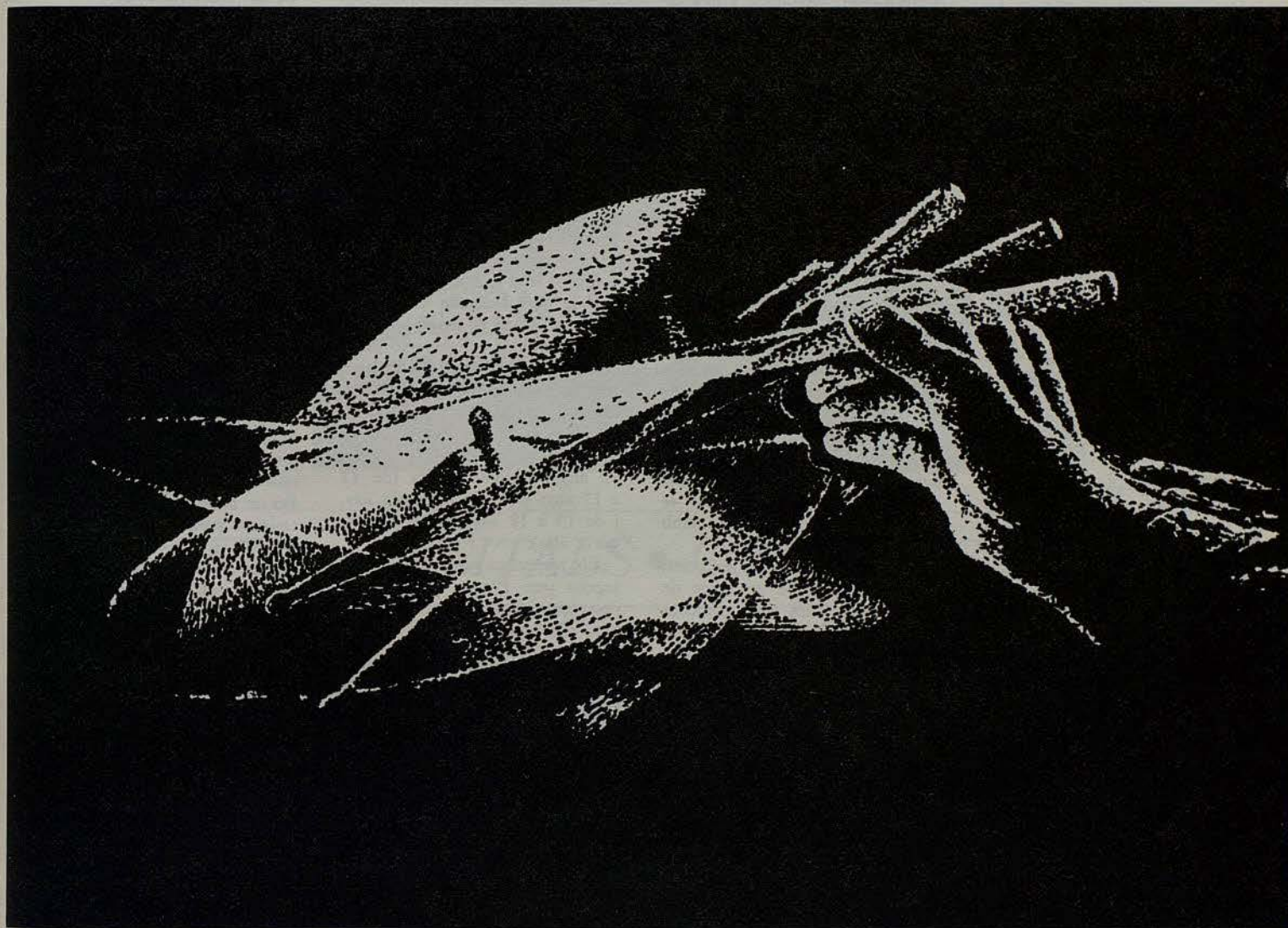
L'Escola Luthier organitza un cicle de cursos de perfeccionament en les especialitats de flauta de bec, clavicèmbal, piano, guitarra, violí i violí barroc, viola, violoncel, contrabaix, música de cambra i interpretació. En seran professors, Bob van Asperen, clavicèmbal; Marijke Miessen, flauta de bec; George Neikrug, violoncel, violí i viola, música de cambra; David Russell, guitarra; Emilio Moreno, violí barroc i conjunt instrumental; José Tomás, guitarra; Cathy Steven, tècnica Alexander; Duncan McTier, contrabaix i Alain Motard, piano.

**MUSIK
MESSE
FRANKFURT**

Mercado Mundial de la Música live '86

Más de 700 expositores de
30 países –
una panorámica inigualable
del mercado –
un ambiente profesional –
representaciones
musicales – clásicas y pop –
el acontecimiento para
el mercado de la música
a escala mundial.

Los más modernos pabellones feriales –
presentación de productos orientada por
grupos de destinatarios –
servicios de la Feria en múltiples idiomas –
emplazamiento favorable para las
comunicaciones internacionales –
en centro de pedidos para compradores
profesionales –
el lugar de encuentro para profesionales
de la música.



Frankfurt
Del 15 al 19 de febrero de 1986

 **Messe
Frankfurt**

Informaciones sobre la feria, el viaje y los boletos de entrada:

Cámara de Comercio Alemana para España, Paseo de la Castellana 18, 28046 Madrid 1,
Tel.: 27 54 000, Telex: 42 989 haka e

Calle Córcega 301-303, 08008 Barcelona 8, Tel.: 2 18 82 62, Telex: 50 615 haka e

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

CICLE DE CANT CORAL ORGANITZAT PER LA CORAL TERRA FERMA

A la seu del Centre Comarcal Lleidatà, de Barcelona, es celebrarà, a partir del proper mes de febrer fins el juny, el Primer Cicle de Cant Coral, organitzat per la Coral Terra Ferma.

Amb la creació d'aquest Cicle hom pretén de fer una promoció tant del cant coral en general com de les entitats corals que hi participaran en particular. A cada concert, aquestes gaudiran del temps que vulguin per a fer una mostra de tot el seu treball, i explicar al públic assistent les característiques, el currículum i els projectes que els són propis.

Les Entitats Corals que participaran en aquest Primer Cicle són:

Coral La Guineu (2 de febrer), Coral L'Espíol (2 de març), Grup Coral d'Horta (6 d'abril), Grup vocal Messa di Voce (4 de maig) i Coral Sinera (1 de juny).

Les entitats corals que estiguin interessades a participar en els propers cicles, poden adreçar-se a: Centre Comarcal Lleidatà - Comissió de Cultura, Gran Via, 592, 1er., 2on. 08007 Barcelona. Telèfons: 317 12 90 i 318 27 88.

UNES OBRES DE GUINJOAN INTERPRETADES PER RADIO FRANCE

La música catalana ha ocupat un lloc important en la programació en directe de Radio France, gràcies a la interpretació, per la Nouvelle Orchestre Philharmonique, de l'obra de Joan Guinjoan, *Música per a violoncel i orquestra*. Aquesta versió comptà amb el concurs del violoncellista català Lluís Claret, a qui està dedicada la partitura. L'audició tingué caràcter d'estrena i fou dirigida per Yves Prin. El concert tingué lloc al Gran Auditorium de Radio France i fou retransmès en directe per France Musique. S'hi incloua en el cicle *Les sept jours de la création*, i en el programa s'oferi l'estrena de *Voyage d'hivern II*, de Costin Miereanu i *Quadrivium*, de Bruno Maderua. Radio France ha programat, en aquesta mateixa temporada de concerts d'aquella emissora, les obres del mateix Guinjoan, *Acta est fabula*, dirigida per Diego Masson i *Variation*, interpretada per Paul Mefano amb l'Ensemble 2 E 2 M°.

ACTIVITAT CONCERTÍSTICA DEL CONSERVATORI DE GRANOLLERS

El Conservatori Elemental Mu-

nicipal de Música «Josep Maria Ruera», de Granollers, ha programat una sèrie de concerts per a l'any vinent, els quals tindran lloc els mesos de gener, febrer, març, abril, maig, octubre, novembre i desembre. En ells hi intervindran, entre altres, Eric Hoepfich, clarinet; Ruth Hessel, violí; Jacques Ogg, piano; Josep Henríquez, guitarra; Manuel Adarve, tenor; Montserrat Morral, piano; Xavier Relats, flauta travessera; Jordi Massó, piano; Arpad Bodó, piano; J. M. Roger, piano; Glen Wilson, clavicèmbal; Gerard Claret, violí; Lluís Claret, violoncel; i una orquestra a determinar.

CICLE DE CONCERTS I RECITALS D'ÒPERA DE CAMBRA DE CATALUNYA

El passat dia 25 començà el Cicle de Conferències que, organitzat per Òpera de Cambra de Catalunya, ofereix el conegut musicòleg i professor de la Universitat de Barcelona, Roger Alier. El cicle és format per deu conferències que tindran lloc els dilluns, a les set de la tarda, a la Sala Cultural de la Caja de Madrid, Plaça de Catalunya, 9. El tema és «Rossini, Bellini, Donizetti i l'Escola Romàntica d'Òpera Italiana». És un recorregut que comença el 1801, amb la mort de Cimarosa i acaba amb l'aparició de Verdi.

Lligat a aquestes conferències, hom ofereix també un aplec de tres recitals lírics, que comença el 16 de desembre, a la Capella de Santa Agata, i que inclou tres concerts. El primer, a cura de les sopranos Maria Carme Hernández i Àngels Sarroca, la mezzosoprano Rosa Maria Ysàs, i el tenor Josep Ruiz, acompanyats al piano per Jorli Giró. El tema d'aquest recital és «Epoca del primer romanticisme» i inclou obres de Rossini, Bellini i Donizetti. El segon concert tindrà lloc el 18 de desembre, i en ell hom homenatjarà Conxita Badia. Serà protagonitzat per les sopranos Maria Carme Bustamante i Isabel Aragón, acompanyades per Manuel García Morante. La presentació serà a cura de Montserrat Albet. S'hi interpretaran obres de Falla, Montsalvatge, Toldrà, Castro, Granados, Mompou, Guastavino, Rodrigo i Casals. Finalment, el 23 de gener, la mezzosoprano Raquel Pierotti oferirà un recital amb obres de Händel, Gluck, Mozart, Guridi, Turina, García Lorca, Rossini, Bizet i Saint-Saëns.

CICLE DE CONCERTS DE LA BANDA MUNICIPAL

La Banda Municipal de Música de Barcelona, ha programat un cicle d'onze concerts que tindran lloc en diumenges a les set de la tarda. Vuit d'ells seran dirigits pel titular de la formació, Albert Argudo, un pel sots-director, Joan Mut, un altre per Mosès Davia i un últim per Gerardo Pérez Busquier. Hom compta amb la col·laboració ed diversos solistes com són Adolf Ventas, saxòfon; Maria Jesús Crespo, piano; Orfeo Gracienc, cor; Àngels Miró, soprano; Pau Garsaball, recitador; Maria Carme Hernández, soprano; Àngela Villagran, piano i Jaume Francesch, violí. El cicle començà el passat 17 de novembre i acabarà el 6 d'abril.

XXXII CONCURS INTERNACIONAL D'EXECUCIÓ MUSICAL MARIA CANALS, DE BARCELONA

Del 15 al 29 d'abril, tindrà lloc la trenta-dosena edició del Concurs Maria Canals (el qual compta amb la col·laboració de la Generalitat de Catalunya i el patrocini de l'Ajuntament de Barcelona), en aquesta ocasió dedicat al piano (concursants de 18 a 32 anys), violoncel (de 18 a 32 anys) i piano-júnior (de 12 a 15 anys per a la categoria «a», i de 15 a 18 anys per a la categoria «b»).

Els respectius jurats estaran integrats per: Piano: Jacques Pernoo (president), Montserrat Albet. Gerassimos Cacalis, Carlos

Cebro, Tatsuji Hayashi, M. Raquel Millàs, Luigi Mostacci, Joaquim Nin-Culmell i Joan Pich Santasusana; Violoncel: Jean Meylan (president), Gerassimos Cacalis, Lluís Claret, Tatsuji Hayashi, Donna Maghendanz, Gilberto Munguía, Joaquim Nin-Culmell, Jacques Pernoo i Joan Pich Santasusana; Piano-júnior: Joaquim Nin-Culmell, Gerassimos Cacalis, Carlos Cebro, Eugeni Gassull, Tatsuji Hayashi, Rosa M. Kucharski, M. Raquel Millàs, Luigi Mostacci i Jacques Pernoo.

La inscripció es clourà el dia 14 de febrer de 1986.

Els interessats a tenir les bases completes del certamen —el qual és dotat amb 2.000.000 de pessetes— poden adreçar-se a la Secretaria del Concurs: Ars Nova, Gran Via de les Corts Catalanes, 654, pral., els dies feiners de 10 a 13 h.

CONCERTS DE MARATA

El Centre Cultural de Marata, de Les Franqueses del Vallès, ha commemorat, amb un concert del violinista Gerard Claret, l'assoliment dels cinquanta concerts. La iniciativa de «Concerts de Marata», començada l'any 1973 amb un recital d'orgue de Gèrald Behncké, ha fructificat, amb la presència sovintejada de figures rellevants del nostre món musical. Fer-ne la relació exhaustiva aportaria un panorama sorprenent, en el qual la rigorositat artística ha estat sempre unida amb la idoneïtat dels solistes i dels conjunts que han actuat als ja prestigiosos «Concerts de Marata».



L'ORFEÓ CATALÀ A VILASAR DE MAR

11 Novembre 1985

L'atractiva vila del nostre Marisme ha commemorat escaientment els dos-cents anys de la seva fundació; per a la cloenda dels actes celebrats, invità l'Orfeó Català a donar-hi un concert, que tingué efecte el passat 11 de novembre, a l'Església Parroquial.

L'Orfeó hi havia cantat ja l'any 1968, a profit de les obres del Temple i de les institucions benèfiques de la vila.

En la nova actuació, l'àmplia nau del Temple aparegué ocupada totalment per un públic que feia palès el seu desig de seguir el concert. Impressionava la magnificència decorativa de l'altar major i de la imatgeria.

El programa que l'Orfeó interpretà, sota la direcció del seu mestre-professor, Simon Johnson, era compost per obres de diversos gèneres i estils, entre les quals destacaren: *Laudate Dominum*, de Mozart, amb acompanyament de

piano per Òscar Pie i la solista Margarida Lladó; el *Requiem*, de Fauré, amb la soprano Yazmyn Samaan, obra considerada excepcional, i *Zadok, the Priest*, un himne de Händel, amb Jordi Figueras a l'orgue.

Completaren el programa *L'Empordà*, de Morera i Pérez-Moya; *Muntanyes del Canigó*, de S. Mas; *El cant dels ocells*, de Johnson i *El cant de la Senyera*, de Ll. Millet.

Cada cançó fou acompanyada amb

aplaudiments efusius i llargs, de manera que el concert tingué un relleu de compenetració entre els cantaires i els oients vilasarens, en un ambient molt agradable.

Les ovacions finals i l'execució del *Cant de la Senyera* pels orfeonistes i el públic (a la «tornada»), foren el coronament d'aquest concert, que cloïa, també, altres festes memorables.

Presidiren l'Alcalde de Vilasar de Mar i la seva esposa, els Regidors Josep Labarta, de Cultura, Llorenç Almera, Joan Domínguez i Jesús Solà; Artur Santaugeni i Jordi Carrac, President i Director, respectivament, de la «Coral Englantina». Per l'Orfeó Català, els directius Maria Font de Carulla i Joan Costa.

Com a record, fou lliurat a l'Orfeó una placa i el luxós històric de Vilasar de Mar.

M. Pigullem

MÓN SONOR

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONA

Desembre 1985

14, dissabte, 19 h.

15, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Linda Russell, soprano. Dir.: Franz-Paul Decker. Obres de Mahler.

15, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Joan Cebro, piano. (Diumúscia 85.) Palau de la Música Catalana. Banda Municipal de Barcelona. Concert de Nadal. Orfeó Gracienc. Dir.: Albert Argudo. Obres de Lluís Millet i Rafael Ferrer.

17, dimarts, 21 h.

Santa Maria del Mar. Orfeó Laudate. Cor Calenda Maia. Dir.: Rafael Subirachs. Joan Vinyoli - Rafael Subirachs. (Nocturns al Zeleste.)

16, dilluns, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Quintet de Vent de l'Acadèmia de Praga. (ONCE.)

19, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Coral Cantiga i Orquestra de Cambra. Dirs.: Josep Prats i J. J. Olives. (I Cicle de Cant Coral.) Conservatori Superior de Música. M. Lourdes i Lluís Pérez Molina, duet de piano. Obres de Rachmaninov, Brahms, Martinu, Homs, Lutoslawski. (Una hora de música al Conservatori.)

21, dissabte, 19 h.

22, diumenge, 11 h. Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Jean-François Heisser, piano; Jeanne Coriot, ones martenot. Dir.: Leif Segertam. *Turangalila*, de Messiaen.

22, diumenge, 17 h.

Palau de la Música Catalana. *Concert de Nadal* de la Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. Casal del Metge. Quartet Tarragó. (Diumúscia-85.)

26, dijous, 21 h.

26, dijous, 18,30 h. Palau de la Música Catalana. *Concert de Sant Esteve* de l'Orfeó Català. Dir.: Simon Johnson.

29, diumenge, 17 h.

Gran Teatre del Liceu. *Semiramide*, de G. Rossini (en versió de concert). Dir.: Alessandro Siciliani. Montserrat Caballé, Lucía Valentini-Terrani, J. P. Bogart, E. Giménez, Alfonso Echeverría, Rosa M. Ysàs, Antoni Comas, etc.

Gener 1986

2, dijous, 19 h.

Palau de la Música Catalana.

Coral Joventut Sardanista, de Puig-reig. Dir.: Ramon Noguera. Madrigals, nades, obres romàntiques i contemporànies. (I Cicle de Cant Coral.)

3, divendres, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. *Semiramide*, de G. Rossini (en versió de concert). Dir.: A. Siciliani. Montserrat Caballé, Lucía Valentini-Terrani, J. P. Bogart, Eduard Giménez, Alfonso Echeverría, Rosa M. Ysàs, Antoni Comas, etc.

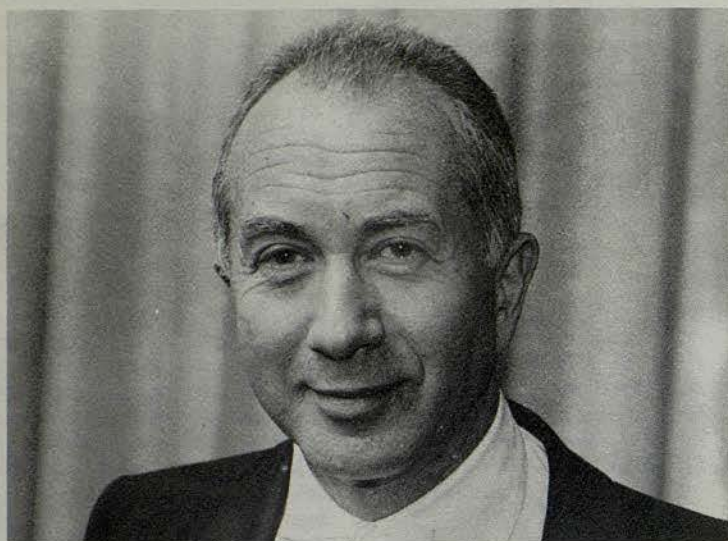
9, dijous, 19 h.

Palau de la Música Catalana. Coral Amics del Cant. Dir.: Josep Anton Casas. Polifonia d'autors catalans. (I Cicle de Cant Coral.)

10, divendres, 21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions. William Fong, piano. Obres de Beethoven, Chopin, Granados, Brahms, Ravel. (Cicle Internacional de Joves pianistes.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS



- 11, dissabte, 19 h.
12, diumenge, 11 h.
Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Agustín León Lara, violí. Dir.: Antoni Ros-Marbà. E. Chausson, D. Milhaud, Gerhard, Brotons.

- 12, diumenge, 19 h.
Palau de la Música Catalana. Banda Municipal de Barcelona. Angels Miró, soprano. Pau Garsaball, recitador. Dir.: Albert Argudo. Obres de Falla, Toldrà, Lamote de Grignon, Beethoven.

- 15, dimecres, 21 h.
Palau de la Música Catalana. Christoph Eschenbach i Justus Frantz, piano. Obres de Schubert. (VI Festival de Música Romàntica.)

- 16, dilluns, 21 h.
Capella de Santa Àgata. Maria Carme Hernández, Angels Sarroca, soprano. Rosa Maria Ysàs, mezzo-soprano. Josep Ruiz, tenor. Jordi Giró, piano. Cicle Òpera de Cambra de Catalunya. Concert «Època del primer Romanticisme». Obres de Rossini, Bellini i Donizetti.

- 17, dimarts, 21 h.
Basílica de Santa Maria del Mar. Orfeó Laudate. Dir.: Àngel Colomer i del Romero.

- 18, dimecres, 21 h.
Capella de Santa Àgata. Maria Carme Bustamante, Isabel Aragón, soprano. Manuel García Morante, piano. Presentació a cura de Montserrat Albet. Cicle Òpera de Cambra de Catalunya. Con-

cert homenatge a Conxita Badia. Obres de Falla, Montsalvatge, Toldrà, Guastavino, Castro, Granados, Mompou, Rodrigo i Casals.

- 19, dijous, 20,30 h.
Palau de Congressos i Exposicions. Orfeó Laudate. Dir.: Àngel Colomer i del Romero.

- 22, diumenge, 13 h.
Parròquia de Jesús, Maria i Josep. Orfeó L'Eco de Catalunya.

ALT PANADÈS

Desembre 1986

- 22, diumenge, 17,30 h.
Coral Amics del Cant. La Múnia de Castellví de la Marca. Societat Cultural La Munienca.



- 26, dijous, 18,30 h.
Basílica de Santa Maria, de Vilafranca del Penedès. Agrupació Polifònica de Vilafranca del Penedès.

- 29, diumenge, tarda
Coral Joventut Sardanista, de Puig-reig. Santa Margarida i els Monjos.

Gener 1986

- 12, diumenge, 19 h.
Església de Sant Francesc. Vilafranca del Penedès. Coral Amics del Cant.

- 17, divendres, 22,15 h.
Teatre Bolet. Vilafranca del Penedès. Coral Noves Veus de Capellades.

ANOIA

Desembre 1985

- 26, dijous, 18 h.
Teatre La Lliga de Capellades. Coral Noves Veus de Capellades.

BAGES

Desembre 1985

- 25, dimecres, matí
Balsareny. Coral Joventut Sardanista de Puig-reig.

BERGUEDA

Desembre 1985

- 25, dimecres, tarda
Residència d'Avis de Puig-reig. Coral Joventut Sardanista de Puig-reig.

SEGRIÀ

Desembre 1985

- 22, diumenge, matí
Teatre Principal de Lleida. Coral Joventut Sardanista de Puig-reig.

VALLES ORIENTAL

Desembre 1985

- 15, diumenge, 18 h.
Gran Casino de Terrassa. Mannheimer Streich Quartet. Obres de Haydn, Bartók, Beethoven. (Retaule Artístic de Terrassa.)

- 20, divendres, 22 h.
Església Parroquial de Montcada i Reixac. Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell.

- 22, diumenge, 18 h.
Centre Cultural de la Caixa de Terrassa. Marjke Miesen, flauta. Bob Van Asperen, clave. Obres de Händel, Bach, Telemann, Scarlatti, Corelli. (Retaule Artístic de Terrassa.)

- 26, dijous, 22 h.
Centre Cultural de la Caixa de Terrassa. Monogràfic Narcís Bonet. (Retaule Artístic de Terrassa.)

- 29, diumenge, 18 h.
Centre Cultural de la Caixa. Concert de Nadal, de la Co-Concert de Sant Esteve, de de Terrassa. Abigail Prat, arpa. Joan Grimalt, piano. Obres a determinar. (Retaule Artístic de Terrassa.)

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
descobriments 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

ac

ac

2
ada
8 82

