



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 19

Maig 1986

La problemàtica de la música simfònica a Catalunya



Èdip i Jocasta,
de J. Soler,
al Liceu



Ph. Herreweghe,
a la perfecció per
la simplicitat

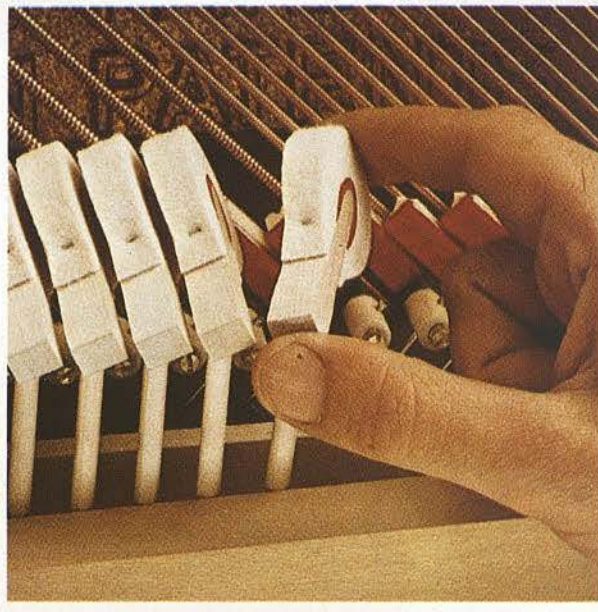
JORQUERA PIANOS

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.

SADI^M

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

Distribuïdors oficials de:

**SCHIMMEL
PLEYEL
GAVEAU
ERARD
KAWAI**



2^a ÈPOCA

ANY III - NÚM. 19 - MAIG 1986

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: Publi/Tempo, S.A.
Amadeu Vives, 3, 3r. 1^a B.
Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82
08003 Barcelona

Publicidad en Medios
de Comunicación, S.A.
Travessera de Gràcia, 17-21, 3r, 4a
Tel. 209 71 19
08021 Barcelona

Impressió: Impressors de Badalona, S.A.L.
Fotocomposició: El Tinter, Stat. Coop.
Distribució: L'Arc de Berà, S.A.
Dipòsit Legal: B. 34.432/83

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

Col·laboren en aquest número: Xosé Aviñoa, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Oriol Martorell, Francesc Miracle, Lourdes Morgades, Pau Nadal, Joaquín Turina.

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

EDITORIAL



UN CLIMA QUE ES DEGRADA

Un dels fets que més acusadament marquen el moment que viu la música a casa nostra, i d'una forma més concreta a Barcelona, és la posada en marxa, per part de l'Ajuntament, d'un pla d'actuació sobre l'Orquestra de la Ciutat, destinat a transformar-la radicalment.

Dos objectius primordials apareixen com a vèrtexs de confluència i justificació de l'esmentat pla. Trencar la inèrcia d'un nivell qualitatiu encrostatament limitats i obrir una línia de dinàmica operativa que incrementi substancialment la rendibilitat social d'una formació que és destinatària d'un percentatge molt elevat del pressupost musical del municipi barceloní.

Ningú no pot dubtar, raonablement, de la bondat dels objectius establerts. I cal afegir-hi més. Aquests objectius són, a més, indefugibles i també urgents. Són vitals per a la marxa d'un ens que necessita ser vivificat i trobar un nou lloc; el que li pertoca als temps que vivim, al si d'un cos social que exigeix quelcom més que assegurar unes còmodes vetllades de dissabte a la tarda que, sense l'OCB, molts potser haurien d'ocupar en una tertúlia amical en una granja de la Ciutat Vella, al voltant d'una tassa de xocolata i una ensaimada.

En aquest sentit, insistim en l'oportunitat de la iniciativa municipal i cal fet dels vots perquè l'èxit sigui absolut i que, a la fi del procés, es compleixin els objectius pretesos. I que, en definitiva, la ciutat compti amb una orquestra simfònica que la prestigii i que tingui una incidència decisiva en la vida musical del país.

Tanmateix, sempre que quelcom es mou produeix remor i frisança. El fregadís es fa inevitable, i les respostes no tarden a produir-se. I aquestes depenen de moltes circumstàncies: del molt o el poc que es mogui quelcom, de la forma com es mou, dels desplaçaments que produeix aquest moviment, de la bondat de la fita a aconseguir, etcètera. I les respostes, és evident, s'estan produint. I no podia ser d'altra forma. I les seves qualitats i forma testimonien tot un món d'interrelacions que, per una banda, cal tenir en compte i, de les quals, per l'altra, cal evitar les conseqüències esterilitzadores i la capacitat per pertorbar el procés.

Un procés que, per tot el que hem dit, exigeix, juntament amb uns objectius que el justifiquin —que ja hem dit que existeixen— una capacitat per a fer-los viables, que comporti el mínim contrapès, que faci que el seu cost sigui el més lleuger possible per a totes les instàncies en joc. I, en aquest sentit, una instància fonamental és la professió musical, i d'una manera directa els components de la formació. El criteri, sempre tan temptador, que unes finalitats importants avalarien qualsevol mitjà emprat, no resulta acceptable en el context. A la inversa, podríem dir, en un plantejament de base positiva del tema, que uns objectius d'ample volada, fan recomanable unes certes renúncies —de totes les instàncies en joc— car a la llarga, amb tota seguretat, reverteran en els qui les protagonitzen.

Mentrestant, observem com es produeix una degradació de l'ambient que es viu al voltant de l'Orquestra de la Ciutat, amb una obsessiva proclivitat a l'autoexili i, en definitiva, a la fugida. Amb base real, o com a conseqüència d'altres factors, el fet hauria de preocupar, i mostra fins a quin punt els resultats d'un procés tan important com el que es comença a posar en marxa pot dependre tant de «què», com de «com» es produeixi.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Un clima que es degrada 3

Èdip i Jocasta, una òpera transcendent de Josep Soler (J. Casanovas) 5

L'autor es confessa (R.R.M.C.) 7

Ricard Salvat: La resposta dramàtica de l'òpera (Lourdes Morgades) 9

EL MOMENT DE LA MÚSICA SIMFÒNICA A CATALUNYA

Simfonisme del Vuit-cents fins a la Guerra Civil (Xosé Aviñoa) 10

De la negror dels anys 40 als nostres dies (Oriol Martorell) 12

L'alta dedicació professional, característica del model britànic (R.R.M.C.) ... 17

Itàlia: una perillosa situació de davallada (Josep Miracle) 18

Una organització molt ben lligada, eix del model alemany (R.R.M.C.) 19

Un marc molt precís d'exigències a la Simfònica d'Euskadi (L.M.) 20

L'antiga Orquestra Arbós, al servei exclusiu de l'òpera de Madrid (Joaquín Turina) 23

L'Orquestra de RTVE, una funció social no satisfeta (J.T.) 24

Orquestra del Liceu: fluctuacions qualitatives al compàs dels avatars interns (Pau Nadal) 25

Orquestra de la Ciutat: un instrument important i necessari, mai no reeixit (Josep Casanovas) 27

Catalunya: un cos social mancat de vertebració concertística (Comellas) 29

Versions singulars (J. Casanovas) 34

RETRAT: Philippe Herreweghe: una dimensió fonamental de la investigació de la música antiga (J. Comellas) 36

Scherzando (Cesc) 40

Ara, abans d'ahir, demà 41

Concerts, recitals, concerts, recitals 45

Preu de la subscripció anual: 2.500 pessetes
Subscripció anual Europa: 3.500 pessetes
Subscripció anual Amèrica: 30 dòlars
Preu d'aquest número solt: 325 pessetes

Èdip i Jocasta una òpera transcendent de Josep Soler

Amb connotacions que ens fan pensar en aquest sentit, en part tràgic, que també té el sol pas del temps, arribem al felix esdeveniment que representa l'estrena al Liceu d'aquesta òpera de Josep Soler, la versió de concert de la qual es va fer el 30 d'octubre de 1974, en el curs del XII Festival Internacional de Música de Barcelona. Gairebé dotze anys per poder fer una producció escènica de la qual, d'antuvi, cal dir que és la millor òpera autòctona que en molt temps s'haurà fet al Liceu. Amb les creacions d'Alban Berg i, sobretot, amb l'èxit darrer evident del propi Schönberg sembla, en part, aplanat el camí per a les partitures afins a l'escriptura dodecafònica. La comprensió del fet serial sembla haver-se produït, en el públic barceloní, per la mateixa via, com de revelació sobtada, que es va anar donant en els propis compositors que en el seu temps l'adoptaren. Inopinadament, es descobreix que la gran orquestra atonal-dodecafònica té una riquesa i un esclat propis, com també la té el procediment del cant-parlat.

No exagerem si fem esment de la primera gran producció autòctona en molts anys, perquè, efectivament, la partitura de Soler és d'una qualitat excepcional, ensems que representa, per fi, un exemple de modernitat genuïna. Modernitat que cerca l'empar d'un dels més vells mites greco-romans, el qual no debades ha estat reiteradament emprat pels propis músics, des de Purcell i Mendelssohn fins al cèlebre *Oedipus Rex* de Stravinsky. No deixarà de fer-se encara més palès, al respecte, el pes de Freud per a qui la vella llegenda significaria l'arquetip d'una íntima epopeia que a tots ens hauria de resultar especialment punyent. Èdip, amb la mort del pare i el matrimoni amb la pròpia mare, assoliria aquell que deuria ser, segons Freud, la realització d'un dels més pregons desigs infantils de tots.

Josep Soler va realitzar un estudi molt aprofundit del mite i va sentir l'íntima necessitat de tornar-hi en un nou sentit d'austeritat. Ell mateix ens ho ha referit en més d'un estudi literari¹, tot explicant per què anà a cercar precisament el text de Sèneca,

només amb alguna referència textual incidental al text de Sòfocles. En cert sentit, dóna ja al públic per iniciat i coneixedor de la immensa tragèdia dels terribles protagonistes; i així, amb el text llatí, ens mostra directament una acció que es desenvolupa, exclusivament en el transcurs d'un sol dia, enfront de les portes del palau de Tebes. No estem, doncs, en presència d'una còmoda acció que podria haver estat purament convencional, sinó d'una transcendent interpretació musical de la gran angoixa «pànica» que destaca el propi compositor.

Per a ell, consisteix en una meditació metafísica sobre el fet del fat que impulsa els mites a una actuació irresistible, com també en un judici de la pròpia deliberació dels déus que han previst i permès, tot ordenant-lo, aquest terrible fenomen de maldat. Així, tal com diu el propi Soler: «La grandesa d'Èdip és la d'aconseguir vèncer el déu amb la seva pròpia agonía... Èdip venç el déu amb la magnitud de la seva comprensió i la seva valentia, alhora que ha descobert l'obscura i tortuosa intenció de la divinitat.



Assemblea dels déus. Fragment d'un fris del Partenó (British Museum).

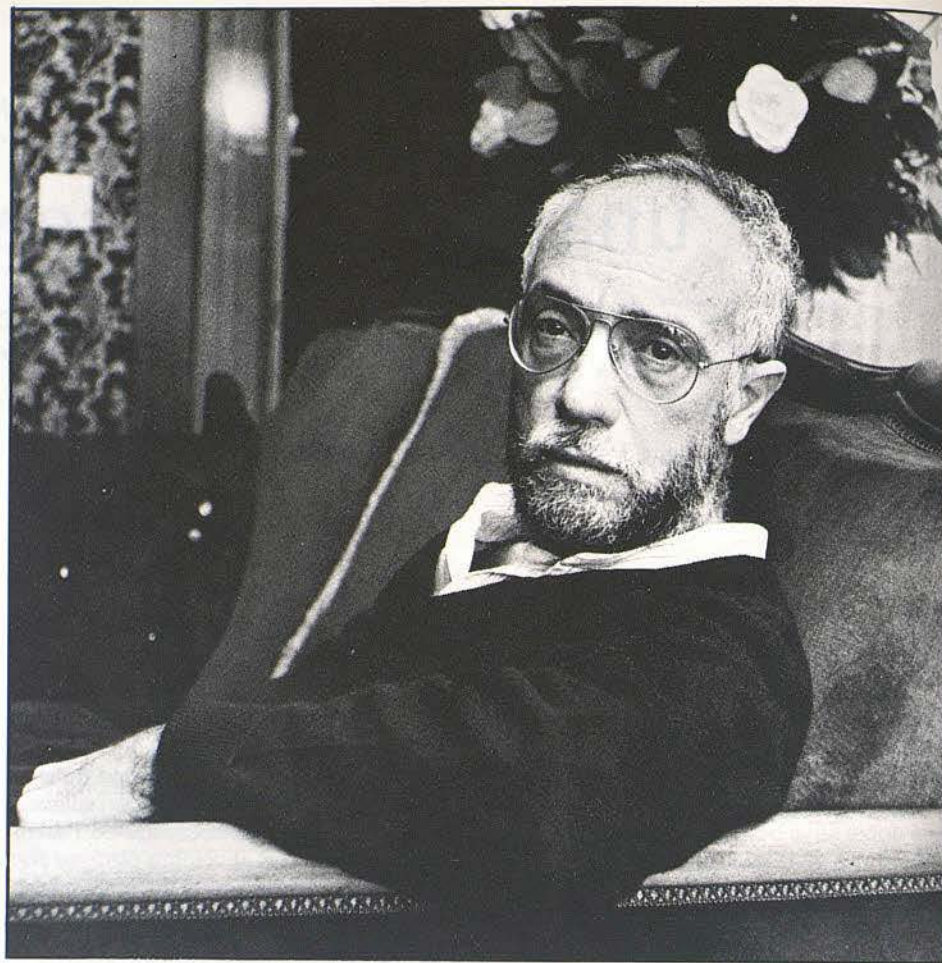
FIGURES I TEMPS

Els dos poetes d'Èdip, Sèneca i Sòfocles, escriuen cruelment no pas una anècdota atroç, sinó una infinita i tràgica imatge de Déu, predestinador al mal per una Voluntat que resta més enllà de qualsevol judici moral».

Text que segurament és propici a diverses lectures personals, quant a les darreres restes de l'anècdota, impossible d'esborrar del tot, perquè a mans de Josep Soler assoleix una terrible substància musical que actua, durant les dues hores de la representació, com un immens fresc que glossa la gran angoixa nocturnal («no lunar», diu ell, sinó de fosca i obscura nit), en què es fan ressonar les antigues paraules de l'escriptor llatí.

Tornem encara, doncs, a una utilització de la fonètica llatina, d'una significació litúrgica inevitablement associada, tal com ho féu el propi Stravinsky. Tot allò que es pot perdre, quant a comprensió directa del text, ve compensat per la força mateixa de la fonètica i per la musicalitat del recitat. El propi Soler diu també, al respecte: «El fet d'emprar un idioma com el llatí, idioma mort en cert aspecte, serveix per a augmentar, si cap, l'efecte dramàtic: el caràcter litúrgic que se'n desprèn sacralitza l'acció ensems que «allunya» el text de l'obra; i, pel seu caràcter «mort» i petrificat, la fa encara més espaiadora i amenaçadora i la forneix d'un sentit intemporal». Per a la veu dels protagonistes, com vam veure en el *Moses schönberguà*, es reserva el cant més o menys convencional per als instants de tensió màxima. En un segon pla empra naturalment —schönberguà convençut— el procediment del «*Sprechgesang*», aquell cant parlat que ve a resultar la fórmula definitiva per a solucionar el vell litigi de la coexistència en l'òpera de la música i el text, tot superant les clàssiques fórmules dels distints recitats convencionals. Finalment, hi ha altres instants en què, en un pla exclusivament parlat, s'empra només la força aclaparadora del llatí recitat. Potser aquesta sigui la forma de culminar tota possible simbiosi text-música.

Musicalment, representa un gran repte perquè el compositor volgué conscientment fugir d'un gran perill que planejava ja en el temps de la composició respecte d'una possible acadèmia dodecafònica: el d'uns estereotips sonors que es feien de dia en dia més palesos a totes les partitures del mateix signe. Soler defuig aquest perill amb el seu sentit orquestral, tot creant atmosferes inèdites i originals, i evitant al mateix temps algunes de les tímbriques més sentides ja des de Berg i del propi Schönberg. Hi ha una percussió, naturalment, però refugiada més aviat en les tints més opaques i menys sensuais. Per altra banda, es tractava de superar la gran dificultat que comporta sempre l'escriptura operística, que és la de salvar el risc de les reiteracions, un risc tant més sensible quan l'orquestra s'erigeix en un gran protagonista principal i no en un mer acompanyant i episòdic glossador de línies líriques. Els oïdors se sorpren-



Josep Soler

dran efectivament per la gran dimensió d'aquest conjunt amplíssim que, sens dubte, plantejarà al Liceu problemes d'acústica.

L'estructura general de l'obra respon, per altra banda, a la d'una típica construcció serial. Com s'esdevé en aquest tipus de partitures, tot respon a criteris d'ordre i interrelació. Cinc són els personatges principals masculins, i un de sol femení: el de Jocasta, naturalment. Quant als masculins, un baríton agut, en el paper d'Èdip i altres quatre barítons, que poden ésser interpretats per sengles parelles que intercanvien els papers de Creont i Forbes, per una banda, i de Tirèsies i el Vell de Corint, per altra. Hi ha també, al segon acte, una breu intervenció del cor per tal de crear un efecte de tensió-distensió mentre envolta els principals protagonistes, després de llurs sacrificis. Com a bona obra d'escola serial, es limita, per sistema, a emprar una sola i única sèrie en el transcurs de tota la partitura. La forma bàsica s'empra per a l'orquestra i el cor; una segona sèrie, que deriva de la inicial, és la privativa de Jocasta, i la inversió d'aquesta serà la pròpia d'Èdip. Altres dues sèries, sempre derivades de la bàsica, serveixen per a cadascuna de les parelles dels personatges secundaris.

Podria pensar-se que aquesta estructura, tan lloada sempre a totes les exegesis de les obres serials, aboqui a un resultat cerebral i potser també tediós. Però, no és així. I

podem assegurar, en conseqüència (perquè encara en recordem l'audició concertant del 1974), que les dues hores de representació es mantenen amb una força increïble. El secret, en definitiva, no es cap altre que el fet d'una composició fonamentalment «simfònica», present durant tota la representació. Estem segurs que el públic tindrà una forta sorpresa, també en aquest sentit, perquè la varietat dins de la unitat hi és més que garantida. Si hi ha reiteracions, només hi són presents per a servir de fil conductor de tot el relat. Si hi ha una constant varietat simfònica, aquesta tampoc no deixa mai d'estar posada al servei d'una estructura ben bastida. Finalment, només cal recordar encara l'evidència de la gran unitat fornida, a cura de la utilització del material temàtico-serial esmentat. Tal com vam poder comprovar en el recent Schönberg, al Liceu, si ens deixem gronxar sense complexos ni prejudicis per aquesta sensacional partitura, ben aviat començarem a percebre l'íntima unitat de tot el material emprat, en relació amb la seva poderosa arquitectura.

J. Casanovas

(1) Comentari al programa del XII Festival Internacional de Música de Barcelona. Octubre 1974. Recerca Musicològica-Institut de Musicologia Josep Ricart Matas. Barcelona 1982.

L'autor es confessa



Una escenificació de l'Èdip a Colonos, de Sòfocles.

L'estrena al Liceu d'una òpera d'un compositor nostre és quelcom d'insòlit i, per això mateix, d'una gran importància. Josep Soler es mostra satisfet per ser l'eix d'una iniciativa que no sap ben bé com s'ha produït, però davant la qual sap que, almenys dues persones, Manuel Bertran Vergés i Jordi Maluquer, hi han tingut quelcom o molt a veure. Sigui com sigui, *Èdip i Jocasta* arriba ara al Liceu, que és allò que importa.

Com protegint-se davant una evidència tan satisfactòria, diu que sí, que s'ho creu que, a la fi, estreni una òpera. I afegeix: — *L'època que m'hauria pogut fer il·lusió ja m'ha passat. Tinc 51 anys i, ara, aquestes coses les veig amb una òptica més serena. I vull precisar que, al Liceu, han estat molt amables amb mi. Tothom. Però, la il·lusió del jove de 25 anys, és clar, ja no la tens... És diferent!*

I, tanmateix, aquesta dificultat perquè es produeixi un dels dos objectius fonamentals de la creació —que la mateixa arribi al

seu destí— no deixa de comportar, però, alguns avantatges, segons apunta el mateix Soler:

— *Però, potser, si hagués començat a estrenar de jove hauria tingut més facilitats i hauria tingut encàrrecs, i potser no hauria pogut fer tot el que he volgut, com he fet. Potser, si m'hagués trobat en una roda d'encàrrecs, m'hauria vist obligat a fer concessions.*

Èdip i Jocasta és la tercera de les sis òperes escrites per Josep Soler. La precedeixen, *Agamèmon* i *La temptació de sant Antoni*, i la segueixen *Jesús de Natzaret*, *La bella i la bèstia* i *Neró*; aquesta darrera, recentment lliurada al Ministeri de Cultura, que fou qui la hi encarregà amb motiu de l'Any Europeu de la Música. *Èdip i Jocasta* és, també, el primer d'aquesta mitja dotzena de títols que arriba damunt un escenari operístic, després d'haver-ho fet, en versió de concert, al Palau de la Música Catalana, amb motiu del Festival Internacional de Música de Barcelona. Per al seu

autor, és una de les òperes que més salvaria de tota la seva producció.

Èdip i Jocasta parteix de la recreació del famós mite hel·lènic, feta per Sèneca. Segons Soler, es pot ben dir que el llibret és d'aquest clàssic llatí.

— *L'he seguit al peu de la lletra, i no més escapço algunes parts que haurien fet l'òpera innecessàriament llarga. I, a més, en una escena del primer acte he inclòs el famós fragment de la tragèdia de Sòfocles en què, Jocasta, parla de l'incest. Em va costar molt de trobar la versió llatina d'aquesta tragèdia.*

Per a Soler, resulta fonamental de creure en el substrat literari amb què es treballa.

— *L'enorme treball que representa fer una òpera resultaria terrible si, a més, no te'l creus en el nivell que sigui —ideològic, polític, humà... És un esforç que podries dedicar a una altra cosa.*

La relació dels títols operístics abans exposada remet a unes constats temàtiques de



Jerzy Artysz

tipus mítico-religiós, ben evidents. Soler ho justifica...

— Cadascú és com és. I jo sóc un home que estic en el món i em sento mogut per unes forces, diguem-ne, transcendents. La relació entre el sentit que tenim del jo i quelcom que està fora (i que no sabem ben bé què és, i que, en definitiva, crec que és la religió) és quelcom que m'afecta.

Per a Soler el mite d'Èdip és quelcom de tipus moral i de predestinació.

— Èdip és un bon home, una mica maleducat (com ho sóc jo, també) que està predestinat a fer mal, vulgui o no. Èdip no té la culpa que un déu decidís que havia de matar el pare i casar-se amb la mare, i que hi hagués una sèrie de lleis que aleshores per a ells eren bàsiques —i també ho són per a nosaltres— que quedessin transgredides. I penso que això esdevé a molts homes que volen fer unes coses i acaben fent-ne unes altres. Però, d'això, se'n podria parlar molt. Gràcies a Freud, Èdip s'ha convertit en un personatge molt important per a l'home actual.

Sèneca és, per a Soler, un vell amic amb qui se sent molt identificat.

— Com a moralista, sempre m'he sentit molt a prop d'ell, i ens coneixem des de fa molts anys.

I la temàtica de les relacions mare-fill, conforma així mateix una volença molt evident en la trajectòria del músic. I, tanmateix, ell no se sap explicar per què.

— No ho sé; però, en definitiva, forma part del fet que les relacions humanes em preocupen; això és evident. Crec que, de relació sentimental que en podríem dir «normal», no n'hi ha cap. Podríem parlar de la de Tristany i Isolda, si és que aquesta relació pot considerar-se «normal». Però, allò que és cert, és que Wagner estava molt preocupat pel tema de l'incest. Jo imagino que els ésser humans es relacionen entre ells d'una manera molt difícil i que, en definitiva, cadascú s'ho manega com pot. A mi, m'interessa molt aquesta dificultat que



Enric Serra

té l'ésser humà per comunicar-se, i de la qual no se'n surt mai.

En aquesta mateixa línia de la impossibilitat de comunicació, Soler parla del tractament especial que donà al mite de la «bella i la bèstia», en l'obra que, amb aquest títol, té pendent de possible estrena:

— Això que, al final, la bèstia es converteix en príncep, es casen i viuen feliços, jo no ho entenc: no ho accepto. A la meua obra, la bèstia mor, i la princesa resta desesperada. Jo partia del film de Cocteau, que també inclou la concessió habitual.



Enriqueta Tarrés

Aquesta concessió no la puc acceptar. I, que consti, puc entendre molt bé que hi hagi gent que es puguin relacionar i ser feliços. Però, a nivell particular, no ho entenc.

Soler considera que, a l'òpera, resulta difícil d'establir quin component —literari o musical— actua com a motor:

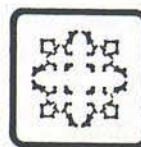
— Aquesta és qüestió difícil de respondre. Ja Salieri va escriure una òpera intitolada Prima la parola dopo la musica, prima la musica dopo la parola. I és la pregunta que també es fa l'òpera Capriccio, de Strauss. Jo ho resolc dient que, a mi, m'interessa el tema dit musicalment.

Diu que, per a ell, no existeix el problema que el llenguatge musical sigui fidel al contingut literari.

— Jo he agafat un text i la música l'ha envoltat. Com a aquells sants amb aurèola. La música és un idioma sense semàntica, i actua paral·lelament a l'acció semàntica del contingut literari. En aquest sentit, cal que el compositor pugui dir, com deia Flaubert: «Jo sóc madame Bovary; jo sóc Èdip; jo sóc Iocasta; i també sóc l'espectador».

I l'espectador és qui, ara, té el privilegi de dir-hi la seva.

R.R.M.C.



BRASSERIE
SANDOVAL
SALÓ PER A BANQUETS

Especialitat en carns a la brasa
OBERT FINS LA 1 DE LA MATINADA

Comtal, 28 - Telèfon 302 21 87
A 100 MTS. DEL PALAU

Ricard Salvat

la resposta dramaturgica de l'òpera



Ricard Salvat

Després de més de trenta anys de professió, el director teatral i escriptor Ricard Salvat ha aconseguit fer realitat un somni de molts anys: dirigir òpera. L'estrena, el proper 22 de maig, al Gran Teatre del Liceu, de l'òpera *Èdip i Jocasta*, de Josep Soler, serà la seva primera incursió en el món operístic: un fet que l'il·lusiona enormement, i que considera un repte per a la seva carrera. «És una cosa que volia fer fa molts anys», diu; i afegeix: «Per a un director d'escena, l'òpera és un desafiament». Segons que han comentat els mestres del Cor del Liceu, senyors Romano Gandolfi i, sobretot, Vittorio Sicuri, espectadors ambdós dels darrers muntatges teatrals de Ricard Salvat, aquest ha demostrat, en obres en les quals hi havia música, que la seva direcció es troba molt en el clima de la direcció operística.

La col·laboració Ricard Salvat-Josep Soler no és nova. *Èdip i Jocasta* serà la tercera obra en què han treballat plegats —la primera, fou a meitat dels anys cinquanta, en la qual Josep Soler va fer la música del muntatge dirigit per Salvat de *El burlador de Sevilla*; més recentment, van col·laborar en una producció teatral el 1980. Aquest retrobament satisfà molt Salvat, qui es declara amic i gran admirador de l'obra de Josep Soler: «Ell va ser qui em va introduir a la música dodecafònica. La major

part del que jo sé sobre música i estètica modernes, la dec a ell», diu.

Salvat confessa que, potser egoïstament, li hauria agradat més dirigir una òpera clàssica: «...perquè hauria treballat sobre segur. Si m'haguessin proposat de dirigir un Verdi, un Puccini o un Monteverdi, que són les òperes que més m'agraden, no dubto que ho hauria tingut més fàcil, perquè són òperes que un ja ha vist diverses vegades. «Però», continua dient, «des del punt de vista personal, és per a mi un repte —encara que sigui molt arriscat— l'estrena absoluta d'una òpera; i una satisfacció que, a més a més, sigui d'un amic».

Abans de la proposta de muntar *Èdip i Jocasta*, Ricard Salvat ja havia tingut algun contacte amb el Teatre del Liceu. Es va parlar que hi podria muntar un Verdi i, fins i tot, un *Don Giovanni*, de Mozart; però les propostes no es van materialitzar mai, fins a l'obra de Soler. Diu Salvat: «A més de treballar amb els textos de Sèneca, dels quals està extret l'argument, m'ha ajudat moltíssim, per preparar el muntatge i la direcció escènica, un enregistrament de l'estrena de l'òpera en versió de concert que va tenir lloc la tardor de 1974, dins el Festival Internacional de Música de Barcelona. La veritat és que, sense aquesta gravació, no sé com ho hauria pogut fer».

Ricard Salvat qualifica la música de l'òpera com a «molt dura, molt intel·lectual, super-difícil». Una música que en el panorama internacional, en el qual sovintegen les postes en escena de música dels nostres dies, potser hauria ja perdut els superlatius.

La traducció visual d'aquesta música difícil, dura i intel·lectual, l'explica Ricard Salvat d'aquesta manera: «Juntament amb Josep Maria Espada, encarregat del decorat i el vestuari, hem concebut un decorat que és una explicació psicològica del drama. Quan s'aixequi el teló, l'espectador veurà a l'escenari unes masses arquitectòniques, similars a unes escales, que, simultàniament al desenvolupament de l'obra, i si els mecanismes i l'escenari ho permeten, s'aniran obrint i separaran Èdip de Jocasta. A més a més, està previst que el sostre vagi ensorrant-se. Volem que tant l'angoixa dels personatges com la inexorabilitat i el *fatum* que són presents en el text de Sèneca i en la música de Josep Soler, es captin, també, visualment a través dels decorats».

S'ha previst una unificació de colors i, així, tant els decorats, com el vestuari i la il·luminació són del mateix to. «Els decorats són de color lila-terros», explica Ricard Salvat; i continua dient: «Primerament havíem pensat en un blanc-lilòs; però el blanc reflectia molt malament la llum. Sobre el decorat lila-terros, i també amb els mateixos tons, destaquen els personatges principals. El cor va vestit amb unes túniques de color molt de terra, molt neutres i grises; en definitiva, molt lletjos».

L'obra és ambientada a la Grècia clàssica, però des d'una visió moderna. «No és la Grècia tradicional que s'ha descrit a la major part dels llibres, sinó una Grècia d'avui», explica Salvat; «la Grècia tal i com la veuen els arqueòlegs, els directors d'escena i de cinema d'avui: molt més a prop de la Dama d'Elx que dels dibuixos arquitectònics de les àmfores; en un estil de visualització similar al que directors com Kakoianis, Estravos Dufexis o Espiros Angelatos, fan de Grècia, en el qual hi ha una tendència a extreure'n la tradició».

Lamenta Ricard Salvat la reduïda intervenció del cor en aquesta òpera. «En un moment en què tenim un cor tan bo al Liceu, m'hauria agradat poder-m'hi recolzar més».

El moment de la música simfònica a Catalunya

Simfonisme del Vuit-cents fins a la Guerra Civil

El complex i preocupant moment que viu l'activitat simfònica a Catalunya, obliga a un tractament en profunditat, i des dels orígens, de la temàtica, contrastat amb referències d'altres països.

En els nostres dies, ha esdevingut un gènere de conversa estàndard, entre la unió d'aficionats a la música, d'establir odioses comparances entre l'orquestra local i les visitants —com si es tractés d'un matx de futbol— a fi de pontificar el gravíssim estat de la música simfònica a Barcelona. Sovint s'al·ludeix a una vida simfònica gloriosa en el passat que, inexplicablement, no troba eco en el present. Sense entrar en valoracions precipitades, ni expressar encara la sorpresa pel fet que —tan sovint!— els més exigents combreguin amb rodes de molí davant certes orquestres rovellades —que se salven de la crema perquè vénen de l'estranger—, convindria fer abans un repàs detallat de les institucions que, en els anys anteriors a la guerra, van intentar solidificar a Barcelona una afeció simfònica.

Això de fer música simfònica era, en els gloriosos anys del vuit-cents, una cosa ra-

ra; no hi havia ni afeció ni mitjans per estimular-la, car l'única formació instrumental estable era la banda, que s'entretenia a oferir fantasies de les òperes més famoses del moment. Evidentment, així no es podia anar enlloc. Els primers eflusis de renovació musical arriben a Barcelona amb el wagnerisme i, amb ell, amb les primeres formacions orquestrals que intenten fer habitual una figura de l'antigor: Beethoven. Els concerts quaresmals, que substituïen les temporades d'òpera al Liceu en aquests dies, foren les primeres ocasions de promocionar un públic excessivament tauromàquic pel que fa a la música. Foren cèlebres els concerts dirigits, el 1872, per Eusebi Dalmau, el de 1882, per Joan Goula i els de 1886, per Antoni Nicolau.

Del 1880 al 1883 funcionà una primitiva Societat de Concerts de Barcelona que, dirigida per Jesús Monasterio, E. Dalmau i

Cosme Ribera, feren sentir Beethoven d'una manera sistemàtica. Aquestes i altres entitats menors no feien res més que presentar fragments de les obres considerades en aquells moments més importants, en un doll d'imaginació que suposava en alguns casos deu o dotze peces diferents, a fi d'oferir diversitat en comptes de qualitat. Perquè ¿qui sap com devien sonar unes orquestres formades per professors sense escola i que no havien sortit de la serra de Collserola? El 1891 arribà la visita de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida per Luigi Mancinelli. Els aficionats, confirmant la pobresa interpretativa de les orquestres de la ciutat, se sorprenien pel fet que tots els arcs dels violins es moguessin al mateix temps. A més d'això, la visita estimulà l'afany d'imitació; fins a l'extrem que, l'any següent, el 1892, sorgia una entitat —la Societat Catalana de Concerts— que,



La Novena de Beethoven al Liceu, amb l'Orfeó Català (Concerts Nicolau, 1900)

dirigida per Antoni Nicolau, fou saludada per tota l'afecció conscient de la ciutat com un dels passos més significatius de cara a la renovació musical de Barcelona. Així, s'hi pogueren oferir fragments simfònics de Wagner, fragments de Beethoven, Schumann, etc., interpretats d'una manera que ja els il·luminats del moment entenien com a desastrosa, i iniciant el gènere col·loquial que hem anunciat més amunt. Amb tot, però, els crítics rabiosos del moment —els Cortada, Pena, etc.— estaven carregats de raó, perquè una orquestra no es formava en un tres i no res.



Antoni Nicolau

Per acabar-ho d'adobar els conflictes socials feren ben poca cosa per a l'estabilitat de la música; i aquella societat navegà per mala mar durant molts mesos. El 1895, la presència de Vincent d'Indy a la ciutat permeté que aquella entitat oferís un cicle de cinc concerts, de caire històric, que hi feren gran impacte. Però no pogueren fer aixecar la societat, que anava camí de dissoldre's, mentre el mestre Nicolau, defenestrat per l'oposició, muntà els «Concerts Nicolau» que, durant dos anys llargs, oferiren concerts de la categoria dels que permeteren entrar en contacte amb la *Tetralogia* wagneriana o les nou *Simfonies*, de Beethoven —amb una versió escapçada de la *Novena*, sense cors ni solistes vocals.

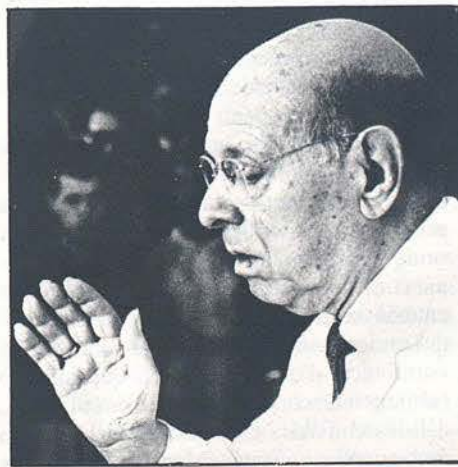
El 1897, la Societat Catalana de Concerts desapareix i en sorgeix una altra, la Societat Filharmònica de Barcelona, dirigida per Matthieu Crickboom, un belga clarivident que va fer molt per a l'escola violinística a Barcelona, i que es plantejà el problema de l'orquestra amb més seriositat. Les tensions polítiques del moment no el deixaren en pau; però fou el primer que exigí de les autoritats locals els cabals necessaris per comprar instruments —com el contrafagot i les tubes wagnerianes— que no es coneixien a la ciutat.

Evidentment, el belga Crickboom introduí els barcelonins en el gust de l'escola franco-belga i, per tant, obrí el públic cap

a una estètica forània de gran prestigi. Fou així com Barcelona començà a rebre visites d'orquestres estrangeres —l'Orquestra Filharmònica de Berlín (1901) i l'Orchestra des Concerts Lamoureux (1902)—; les comparances començaren a operar negativament entre els afeccionats. Com a bons provincians, els barcelonins admiraven les formacions de fora, tot oblidant els llargs anys de tradició, i maldaven per les d'aquí, que no havien tingut temps de solidificar-se.

Amb la desaparició de Crickboom i de la seva entitat, Barcelona quedà per un temps —l'any 1904— orfe de música simfònica. Seria Joan Lamote de Grignon l'home clarivident qui jugaria fort, amb l'Associació Musical de Barcelona, a fi de promoure concerts simfònics i establir una orquestra. En aquesta tasca l'ajudarien provisionalment homes com: Enric Granados, que intentà una Societat de Concerts Clàssics (1900); Manuel Burgués, amb la seva Societat Barcelonesa de Concerts (1898-1901); Robert Goberna, amb la Societat de Quintets de Barcelona (1903); Enric Granados, amb l'Orquestra Barcelona (1905); i Josep Lassalle amb l'Orquestra Filharmònica de Barcelona (1907).

Era com si els organitzadors i el públic tinguessin veritable set de música simfònica. L'Orfeó Català hi contribuï amb el bastiment del Palau de la Música Catalana (1908) i amb els cicles de concerts diversos que s'hi feren. Però la pedra més sòlida d'aquest edifici es col·locà, a finals del 1910, poc després d'una nova visita de l'Orquestra Sinfònica de Madrid: es fundà l'Orquestra Simfònica de Barcelona, al capdavant de la qual aparegué una altra vegada Joan Lamote de Grignon. Durant quinze anys, aquesta entitat solidificà els coneixements i les afeccions musicals dels barcelonins, oferint tot un repertori clàssic i algunes de les peces més significatives del repertori clàssic del segle XIX, en combinació amb els intèrprets més conspicus com Wanda Landowska, l'Orfeó Gracienc, etcètera.



Pau Casals, una figura clau en la tradició simfònica de Barcelona.

En aquells anys deu i vint, aquesta formació no estigué sola; ans al contrari, la vitalitat permetia ambiciosos projectes com els de l'Associació de Música «da Camera», que coexistí molts anys amb aquella, i oferí concerts de gran altura i estrenes de la categoria de la del *Concerto*, de Falla. També, en aquests anys, neix la formació orquestral més significativa de la primera meitat del segle, l'Orquestra Pau Casals (1920), que aprofitava una situació professional més optimista, després dels trenta anys i escaig que l'Escola Municipal de Música anava ensinistrant instrumentistes.

Pau Casals, violoncel·lista de renom internacional, aportava a l'orquestra la solidesa de l'home que coneix tècniques i estètiques forànies i permetia albirar, per tant, un cert internacionalisme que ja començava a ésser cèdula d'identitat entre les formacions orquestrals de tot el món. Aquesta O.P.C. passà per sobre de la dictadura de Primo de Rivera, però no ho pogué fer amb la que sobrevingué a la República. L'Orquestra Municipal, que aparegué el 1944, dirigida per Eduard Toldrà, era hereva de la categoria d'aquella, a desgrat de l'impacte històric que promogué el conflicte bèl·lic. Si no hagués estat així, les coses haurien anat d'una altra manera; perquè, en aquells anys trenta, al costat de l'O.P.C. i de les activitats menades per Manuel Clausells —al capdavant de l'Associació de Música «da Camera»—, hi havia les menades per l'Obrera de Concerts, prenyada d'ambicions, i per altres formacions més aventureres, com l'Orquestra de l'Associació d'Estudiants de l'Escola Municipal de Música, que va funcionar en els darrers mesos de la guerra civil, dirigida per Toldrà.

Tothom que hagi viscut aquests anys prebèl·lics recordarà aquella vitalitat cultural i musical que desperta nostàlgia en el present. Però, ¿és possible d'establir nivells de qualitat, en aquelles formacions pioneres? L'exigència d'un cert intercanvi internacional entre les orquestres, per tal d'estar a l'altura de les circumstàncies, hi és més ara que no pas en aquells anys, en què només viatjaven els responsables de les formacions orquestrals; no es pot negar que, aleshores, era més fàcil de fer combregar amb rodes de molí els incauts que no pas ara, en què els mitjans de transport i els *mass media* han eliminat les distàncies. Per això, i modestament, creiem que mirar enrera amb nostàlgia, donant per cert que les orquestres del passat —més abundants, això sí— eren més rigoroses en llurs interpretacions, és aventurar opinions no fàcilment comprovables.

De la lectura del passat podem —això sí— extreure la lliçó que només de la quantitat poden sorgir, a llarg termini, les condicions propícies per aconseguir l'orquestra que els barcelonins mereixen i que, ara per ara, encara no han tingut mai.

De la negror dels anys 40 als nostres dies

La negror dels anys immediats a la desfeta del 39 —i l'exili de Pau Casals i, per tant, la dissolució de la seva Orquestra— van tornar a deixar-nos orfes d'una autèntica formació simfònica estable. Com en tants d'altres aspectes de la nostra vida, el trencament va ser brutal i absolut, i es va tornar a situacions que ja es creien del tot superades.

Només a tall il·lustratiu —i tot i que el primer exemple pot semblar quasi marginal—, heus ací un testimoni palès d'aquest trencament en els dos concerts tan diferents que, en el breu espai d'uns tres mesos, va dirigir Joan Lamote de Grignon: el 6 de gener de 1939, al Liceu (aleshores «Teatre Nacional de Catalunya»), l'últim d'aquella estable i institucionalitzada «Orquestra Nacional de Conciertos» que havia vingut a Barcelona amb el Govern de la República —la qual aquí va iniciar públicament (8 d'abril de 1938) la seva curta vida— i el 9 d'abril de 1939 (poc abans que s'hagués d'exiliar professionalment, per motius polítics, a València), un «Gran Concierto Sinfónico de la Victoria—Primero de la Liberación», al Palau de la Música Catalana (aleshores, i durant molts anys, «Palacio de la Música»), amb una circumstancial «Orquesta de 85 profesores», i amb un programa aparentment normal, però amb dues obres catalanes de títols ben oportuns («Cuatro Cantos populares españoles», del mateix Lamote i «Tres danzas españolas», de Granados) i, per acabar (cosa obligada, fins i tot en audicions de música de cambra i en recitals pianístics!), amb els «Himnos Nacionales».

A partir d'aquest «Gran Concierto...», i deixant de banda les esporàdiques activitats pròpiament simfòniques de l'Orquestra del Liceu (concretades en la represa dels tradicionals Concerts de Quaresma), va haver-hi diversos intents de fer reviu la «Simfònica» (naturalment, amb el nom de «Sinfónica» i en actuacions aïllades i ocasionals) i, entre d'altres, els de la creació d'una nova «Filarmónica de Barcelona» (dirigida pel desconcertant i aventurer César Mendoza de Lasalle) i el d'una «Orquesta Ibérica de Conciertos» (de nom gens conflictiu, i aglutinant alguns dels antics membres de l'Orquestra Pau Casals), però cap d'aquests intents no podia aportar la solució que, de veritat, el problema necessitava. Un problema que, com sempre, girava entorn de les habituals dificultats econòmiques, estructurals i empresarials, però que,



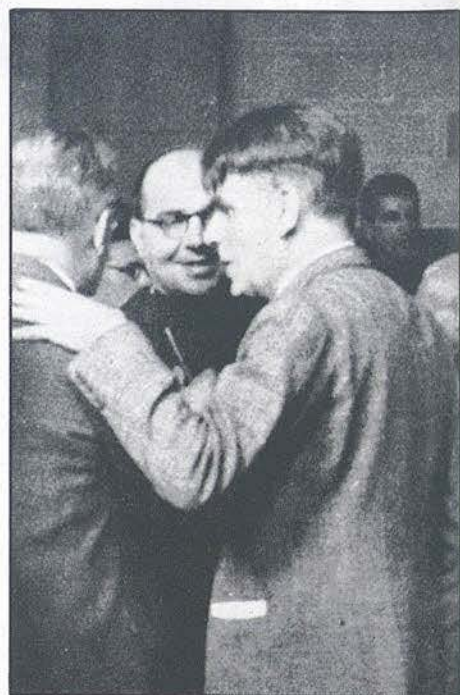
Joan Lamote de Grignon, objecte d'una «depuració político-administrativa»

a més, es veia agreujat per una certa posició de respecte envers l'absència forçada de Pau Casals, que ningú no podia preveure que seria tan llarga i definitiva i que, per tant, encara ajudava més a fer persistir el clima d'interinitat.

Ara bé, la interinitat s'anava consolidant, i cada dia es respirava amb més força la necessitat ineludible de plantejar-se el problema a fons i de trobar algun camí capaç de solucionar-lo. I aquest camí i aquesta solució —en una direcció fins aleshores inèdita a Catalunya: el de la directa intervenció municipal— van venir facilitats per una sèrie de fets propicis, independents però paral·lels que, en sumar-se, anaren aplanant-ne els impediments materials i humans: la presència al front de la Tinència de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona d'un home com Tomàs Carreras i Artau (melòman entusiasta i sensible i, a més, partidari dels qui creien —amb total encert— que l'acció «simfònica» d'una Banda havia quedat ja totalment desfasada); la consolidació d'Eduard Toldrà com a director (avalada amb sorollosos èxits a Madrid, que havien desembocat en fortes però infructuoses pressions perquè acceptés la titularitat de la ja refundada «Orquesta Nacional»); l'esmentat apartament forçós (llegeixi's depu-

ració político-administrativa) de Joan Lamote de Grignon del seu càrrec de director de la Banda Municipal; el generalitzat corrent d'opinió (ja realitzat a Bilbao i a València) cap a la transformació de les Bandes Municipals en Orquestres, etc. La suma de tots aquests elements (bona disposició de les autoritats ciutadanes, corrent general d'opinió, absència de problemes personals, prestigi i competència del previsible director, pressupost econòmic en part ja solucionat amb el provinent de la Banda, etc.) va donar com a resultat, després de laborioses i cautes gestions i de lents treballs preparatoris, que s'efectués allò que llavors semblava definitiva conversió de la Banda Municipal en «Orquesta Municipal de Barcelona» (concert de presentació: 31 de març de 1944).

Les característiques i límits d'aquestes ratlles no em permeten detallar ara la història de l'OMB (recollida i estudiada detingudament en la meua tesi doctoral «Mig segle de simfonisme a Barcelona 1920-1970»); però sí que, abans d'exposar-ne alguns comentaris específics, voldria subratllar inequívocament que la seva tasca global fou positivíssima i d'una gran in-



Eduard Toldrà, amb l'abat Escarré, en un concert ofert a la comunitat montserratina (1945).

cidència ciutadana, i que un percentatge elevadíssim d'aquests mèrits cal atribuir-los del tot a la personalitat extraordinària d'Eduard Toldrà. Fins i tot, quasi podria dir-se que, en realitat, la història de l'OMB va acabar amb la seva mort (1962) i que els cinc anys que l'orquestra encara va sobreviure (l'últim concert fou el 19 de febrer de 1967) no foren res més sinó una lenta i penosa agonia —més o menys dissimulada, de vegades— que forçosament havia de desembocar en la seva desaparició; una lenta i penosa agonia, cal dir-ho d'immediat, fruit directíssim del creixent i culpable desinterès i desídia demostrats per l'Ajuntament, que no en sabia, o no volia afrontar de veritat els problemes bàsics i essencials, i que van culminar en un clima tan hostil (rumors contradictoris, crítiques injustes i desorientadores, lluites internes, intromissions forànies, desori en la regularitat i periodicitat de les actuacions, pràctic abandó de qualsevol acció promotora o publicitària, etc.) que convertí en inútils tots els voluntariosos esforços que continuaven fent Rafael Ferrer (en una sempre precària situació de «director accidental», en no cobrir-se ni la plaça de subdirector que havia ocupat Ricard Lamote de Grignon, mort pocs mesos abans d'Eduard Toldrà) i els membres de l'OMB per superar-se i donar, ben sovint, uns resultats molt superiors als previsible en aquelles condicions tan adverses. El total desgavell al qual es va arribar queda totalment reflectit —quasi caricaturescament— en la numeració dels concerts de l'OMB, ja que en ser sovint i incompresiblement negligida a partir de finals del 1962, fa que l'últim concert s'anunciés oficialment com el 803 quan en realitat era el 843 (40 concerts «perduts»!); sembla com si l'Ajuntament ni tingués notícia de quines audicions celebrava la seva pròpia Orquestra..

Des d'un bon principi, el règim de prestacions públiques de l'OMB s'havia estructurat anualment en tres tipus de concerts: els dotze de nit i d'abonament (les anomenades sèries de Tardor, d'Hivern i de Primavera, de quatre concerts cadascuna i, amb poquíssimes excepcions, en divendres consecutius), la quasi vintena de Concerts Populars matinals (pràcticament quinzenals i, pel seu preu extremadament mòdic, hereus dels propòsits de l'Obrera de Concerts i de la Banda Municipal), i el variable nombre de concerts extraordinaris, contractats —a Barcelona o a fora— protocolaris, etc. En total, 843 audicions (739 de les quals a Barcelona), amb un repertori conscientment molt eclèctic i sense estridències (Toldrà defensava sempre, amb arguments molt sòlids, la «normalitat» de la programació, tot i que paulatinament va anar-ne incrementat les novetats), i amb unes col·laboracions de directors (en general, un a cada sèrie d'abonament) i de solistes que, per meres raons pressupostàries, acostumaven a moure's en uns nivells no gaire espectaculars. De tota manera, potser una de les més grans virtuts de l'OMB va ser, preci-



L'Orquestra Municipal, al Palau de la Música Catalana

sament, la de fer semblar «normal» una activitat simfònica regular i molt digna que, sense ella, hauria estat absolutament impensable; sobretot, si recordem que, fins ben entrats els anys 50, els concerts de l'OMB representaven pràcticament la quasi totalitat de les audicions orquestrals que se celebraven a casa nostra (ni el substitutiu recurs discogràfic tenia aleshores gaire relleu encara), i que les grans formacions i *vedettes* de renom internacional no van començar a venir regularment (malgrat algunes molt notables excepcions anteriors) fins a la constitució del Patronat Pro Música (1958) i a la del Festival Internacional de Música (1963).

Estructuralment, la gran novetat que presentava l'OMB en relació amb totes les altres formacions catalanes anteriors va ser, sobretot, el seu caràcter de servei públic oficial, la seva dependència exclusiva —administrativa i econòmica— de la política municipal i, per tant, una plantilla es-

table a règim funcional, o sigui, amb els grans avantatges d'una total seguretat laboral dels seus components i, al mateix temps, amb els inevitables inconvenients derivats del funcionarisme. Però, encara que l'OMB, com a institució, fou obra personalíssima de gent amb criteris molt clars, sensibles i de veritat amants de la música, no va poder deslliurar-se del tot, dins de la complexitat i rigidesa de la burocràcia administrativa, de la (en aquest sentit, perniciososa) herència del concepte corporatiu de la Banda a la qual substituïa, agreujada a més pel record no del «músic» Lamote de Grignon sinó pel de l'autèntic «cap d'empresa» que sempre també va ser i que, inconscientment, feia pensar que el director de la nova Orquestra —fos qui fos— havia de seguir el mateix camí, assumint les dues funcions i, cosa encara pitjor, no deixant sentir la necessitat d'una paral·lela i específica direcció administrativa i empresarial (comitè executiu, gerència, secretariat tèc-

nic, etc.) que, de tota manera, tampoc no hauria estat gaire fàcil d'establir, ni en forma col·lectiva ni individual, dins de les normatives municipals d'aquella època. I també cal afegir que, com passa sovint en situacions més o menys semblants, el protagonisme d'un home de gran personalitat (en aquest cas, Eduard Toldrà) va emmascarar la realitat d'uns problemes autèntics, salvant-los no sols gràcies al pes del seu indiscutible prestigi cívic i musical, sinó també gràcies a una lluita constant i a una fatigosa tasca burocràtica —a nivell de «cap de negociat»— que de cap de les maneres no hauria hagut de pertorbar les seves preocupacions i dedicació artístiques; ara bé, desaparegut Eduard Toldrà, tota la problemàtica latent va quedar cruament al descobert, i molt aviat es va desencadenar públicament la llarga polèmica que donaria pas, al cap de cinc anys, a la creació teòrica d'una nova orquestra.



Una actitud característica d'Eduard Toldrà

Per tant, si en el cas de l'OMB s'havia intentat, des d'un bon principi, de fer quelcom de radicalment nou, en el cas de l'actual «Orquestra de la Ciutat de Barcelona» (que es va crear amb el nom d'«Orquesta Ciudad de Barcelona» i que va celebrar el seu primer concert el 6 d'octubre de 1967) el procés va ser molt diferent, ja que la idea bàsica del Patronat de l'OCB (organisme paramunicipal de concentració i col·laboració de diverses forces ciutadanes) va anar-se configurant lentament, com a resultat final de tots els diversos intents de «reorganització» de l'OMB, dels quals ja se'n va començar a parlar l'any 1963 des dels mitjans d'informació i, des del mateix Ajuntament, el 1964. Sigui com sigui, el fet és que, tot buscant possibles solucions als molts problemes que plantejava una conflictiva entitat ja existent —l'OMB—, s'arribà a la conclusió que allò que de veritat calia fer era quelcom d'essencialment nou —la denominada OCB—, tant des del punt de

vista estructural i organigramàtic com del purament artístic: direcció, plantilla, règim de treball, etc.

I, potser, molts dels aspectes encara avui no resolts en el funcionament de l'OCB (amb periòdics i successius moments de profundes crisis) provenen, en gran part, del fet que aquell generalitzat convenciment, que allò que de veritat calia era quelcom d'essencialment nou, només es va realitzar superficialment ja que, en la pràctica, tot va quedar a mig camí i va ser més forta la voluntat —palesament i oficialment expressada— d'una «connexió directa i immediata» amb l'OMB, que va convertir l'OCB en un organisme simultàniament municipal i extramunicipal, independent i a la vegada lligat amb les estructures burocràtiques i administratives de l'Ajuntament, i, per tant, en una entitat de difícil equilibri i agilitat operativa, i receptora de tensions sovint procedents de direccions contraposades. Pot argumentar-se que, en aquells moments, i dins del marc d'un realisme possibilístic, potser no podia fer-se d'altra manera; però la perspectiva i l'experiència posteriors sembla que donin la raó als qui afirmaven que hauria estat molt millor substituir l'esperit reformista de l'operació per un de netament rupturista, i que la (fins a cert punt encomiable) voluntat de «connexió directa i immediata» produiria, a la llarga, més inconvenients que no pas avantatges.

De tota manera, i malgrat tot, sí que van haver-hi canvis fonamentals, en els quals també incidí molt directament —i és un tema que caldria aprofundir— la distinta i evolutiva panoràmica sociològica i musical dels decennis dels 60 i dels 70. Però, limitant-me específicament ara, com és na-



Rafael Ferrer, concertino i sots-director de l'Orquestra Municipal

tural, a l'OCB (i també sense entrar en detalls concrets i estadístics), tan sols voldria recordar, breument, alguns d'aquells canvis. Quant a l'esmentada reorganització estructural, és evident que aquell artífici Patroanat inicial (constituït per entitats —excepte l'Ajuntament— que més aviat n'havien de rebre ajuda que no pas podien donar-li suport) ha anat modificant-se amb el pas del temps, sense acabar de trobar mai, però, ni una adequada formulació conceptual ni, molt menys, una operativitat pràctica i àgil. Pel que fa a la plantilla, també cal dir que, després del rellevant remodelatge fundacional, i després d'haver-se superat en part algunes de les traves burocràtiques anteriors, ha persistit la comple-

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: Dissabte, de 23 a 24 hores

xa i conflictiva simultaneïtat de les diferents categories i situacions laborals dels instrumentistes de l'OCB: funcionaris municipals, membres del Patronat, contractes eventuais, etc. Respecte al règim d'activitats públiques (molt més intenses, fins a sobrepassar la cinquantena anual), els concerts d'abonament van deixar d'agrupar-se en tres sèries diferenciades, es van estendre al llarg de tot el curs —primer en divendres i des de molt aviat en dissabte a la tarda— i, van anar augmentant fins a l'actual xifra de vint-i-dos; els dominicals al matí van perdre el seu caràcter popular i es van convertir, amb la repetició exacta del programa immediatament anterior, en una sèrie paral·lela d'abonaments a més bon preu; i els altres tipus d'actuacions també es van incrementar molt notablement, en especial —com ja en els últims anys de l'OMB—, en els marcs del Patronat Pro-Música i del Festival Internacional i, fins i tot, en les sortides fora de Barcelona. També, quant al repertori, podríem mencionar resultats estadístics força diferents; però, en tot cas, caldria fer-ho d'una manera detallada que ara no m'és possible. Per tant, em limitaré a dir que, en general, respondrien als nous criteris que s'han anat imposant arreu del món: gran disminució —en l'àmbit simfònic— de la literatura barroca, recuperació de noms més o menys oblidats, normal acceptació de llenguatges considerats abans massa avançats, paulatina incorporació de les noves generacions, etc. Finalment, i sabent que queden molts altres aspectes per comentar, tampoc no podem referir-nos als quasi ja vint anys d'història, i als més de nou-cents concerts de l'OCB, sense identificar-ho molt estretament amb qui des d'un bon començament i fins a fi-



Antoni Ros-Marbà



Salvador Mas

nals de la present temporada (i només amb el parèntesi de la titularitat de Salvador Mas durant el període 1978-1981) n'ha estat el seu director: Antoni Ros-Marbà. Precisament ara, el recent interrogant del seu relleu obre una incògnita de cara al futur; però tampoc aquest fet no hauria de centrar exclusivament el planteig de tots els problemes estructurals que encara té l'OCB, alguns dels quals potser necessitin una atenció prioritària (qüestió de causa i efecte) i potser van més enllà de les feixugues tasques de suplència assumides durant més de quaranta anys per l'Ajuntament de Barcelona.

Resumint... Des de la desfeta del 39 fins als nostres dies, l'evolució del simfonisme barceloní —i qui diu barceloní diu català— ens presenta, després d'una breu etapa de no consolidats intents privats, dues realitzacions successives i, simultàniament, amb molts punts de contacte i d'altres de diferencials: del 1944 al 1967, l'OMB; i, des del 1967, l'OCB. Dues realitzacions molt marcades musicalment per les personalitats d'Eduard Toldrà i d'Antoni Ros-Marbà i, des del vessant estructural, per la inèdita solució a casa nostra d'una dependència oficial i pública emmarcada, en el primer cas, en l'àmbit exclusivament municipal i, en el segon, en una pretesa col·laboració amb altres instàncies ciutadanes. Dues realitzacions que, malgrat totes les seves innegables i conegudes defallències, són dos capítols importantíssims i essencials de la nostra història musical, però l'experiència de les quals potser fa absolutament necessari que, d'una vegada, es prengui seriosament en consideració aquella idea que, si bé a partir d'unes altres circumstàncies, ja havia començat a formular-se i a debatre's abans de la desfeta del 39: la constitució d'una autèntica i institucionalitzada Orquestra de Catalunya.

Oriol Martorell

CAMPUS MUSICAL'86

3r. CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL

Torroella de Montgrí
(Costa Brava)22 juliol al 10 d'agost
Maria Curcio
*piano*30 i 31 de juliol
Jean-Pierre Rampal
*flauta*14 al 24 d'agost
Irmgard Seefried
*cant*16 al 31 d'agost
Gonçal Comellas
*violí***Felix Andrievsky**
*violí***Bruno Giuranna**
*viola***Radu Aldulescu**
*violoncel***Franco Petracchi**
*contrabaix***Bruno Giuranna**
*música de cambra***Julian Jacobson**
*música de cambra amb piano*Informació:
Joventuts Musicals
Apartat 70
Torroella de Montgrí
(Costa Brava)☎ Secretaria: (972) 75 88 20
Oficina M. de Turisme:
(972) 75 89 10

Martini Dry el Seco que más invita



Martini, M&R
are registered Trade Marks.

L'alta dedicació professional característica del model britànic

La dedicació intensiva dels instrumentistes a la seva respectiva orquestra apareix com una de les característiques més remarcables del model de funcionament de les formacions angleses, simfòniques i de cambra.

Una altra característica important és el predomini del sector privat o, en tot cas, d'orquestres no depenents d'organismes públics. I, cosa que en definitiva seria el mateix, el relatiu pes que les subvencions tenen en el manteniment del conjunt orquestral en aquell país. Tanmateix, hi ha una considerable varietat de matisos que fa que resulti difícil poder parlar d'una línia única i definida.

Orquestres del prestigi de la Philharmonia, London Symphony, Royal Philharmonic i English Chamber Orchestra són ens privats, sovint autogestionats pels mateixos músics. En aquest sentit, adquireix un pes considerable la figura del manager, que és qui assumeix tota la responsabilitat pel que fa a programació de gires, concerts, enregistraments discogràfics, etc. En tot cas, pel que fa a decisions importants, cal comptar amb la conformitat del comitè de músics, format per membres de l'orquestra. Una altra figura rellevant que apareix en aquest context és la del *fixer*, sovint un membre de l'orquestra, encarregat d'aglutinar recursos —per exemple contractació temporal d'instrumentistes per a determinades produccions o gires— i, en definitiva, quan cal fer front a iniciatives artístiques que surten del que és habitual.

Les orquestres que depenen íntegrament d'institucions públiques —l'Estat— són les que formen la xarxa de la BBC, amb la principal d'elles amb seu a Londres, a les quals s'afegeixen la Welsh BBC Orchestra, amb seu a Cardiff, la Scottish BBC Orchestra, amb seu a Glasgow, la Northern BBC Orchestra, amb seu a Manchester i també la BBC Concert Orchestra, amb seu a Londres, de menor envergadura pel que fa a la seva composició humana, i que té una dedicació preferent a enregistrar bandes sonores de films.

Al mateix temps, hi ha un estol d'orquestres amb una dependència, real però relativa, dels respectius municipis. És el cas de la Birmingham Symphony Orchestra, una formació que, de la mà de Simon Rattle i la seva personal forma d'entendre un conjunt estable, està assolint un gran prestigi. És el cas, també, de la Halle Orchestra de Manchester, de la Liverpool Philharmonic



Royal Philharmonic Orchestra.

Orchestra i la Bournemouth Symphony Orchestra. En tot cas, aquestes orquestres són subvencionades només parcialment; i, per tant, de la mateixa manera que les privades, la pervivència depèn de llur treball quotidià, o sigui del rendiment de les seves gires, concerts, taquilles, cachets, etc.

Pel que fa a orquestres de cambra, i ultra l'esmentada English Chamber Orchestra, s'han de citar: la Scottish Chamber Orchestra —ben coneguda a casa nostra— amb seu a Glasgow; la Northern Symphony Orchestra, amb seu a Newcastle; la London Symphonietta, l'Academy of Saint-Martin-in-the-Fields i la Saint John's-Smith-Square. Aquest també és un camp dominat bàsicament per les formacions privades, amb suports institucionals parcials. Aquests suports poden venir o de l'Arts Council —governamental— o bé, en el cas de les londinenques, del Greater London —municipal—, com així mateix el reben aquelles ja esmentades que posseeixen algun tipus de lligam amb els respectius municipis.

A part queda el món de l'Òpera, subvencionat per l'Arts Council, que ateny fonamentalment el London Opera House —Covent Garden— i també l'English National Opera, que ofereix exclusivament òperes angleses o bé traduïdes a l'anglès. Els components de l'orquestra d'aquest organisme perceben el mateix sou que els del Covent Garden.

Els sous són establerts pels sindicats, a partir d'uns mínims. En tot cas, no depenen de la categoria de l'orquestra sinó del lloc i responsabilitat on es desenvolupi l'activitat. Cal assenyalar que els membres de

les orquestres londinenques perceben unes retribucions salarials superiors a les altres, perquè hom considera que el cost de la vida a la capital és més elevat que no a la resta del país. Un sou, normal per a un «tuttista» oscil·la entre les 10.000 i les 20.000 lliures esterlines anuals —uns 2.090.000 o 4.180.000 pessetes—, mentre que els caps de fila poden percebre unes 30.000 lliures anuals —uns 6.270.000 pessetes. Com a referència dins de l'escala social, un músic percep menys sou que un professor universitari. Els músics realitzen dos serveis diaris, amb un mínim de sis hores, i aquesta activitat fa pràcticament impossible la dedicació a altres tasques, ja siguin de tipus pedagògic o bé en conjunts de cambra. Reben ajuts especials, com és el cas de les mitges pagues per assaig —es faci aquest o no— quan s'està de gira, o el curiós ajut salarial als contrabaixistes per transport del voluminós instrument.

En resum, es pot dir que els músics depenen molt de llur treball quotidià. El mercat de treball es mou amb una llibertat de contractació, i es pot dir que, en bona part, els instrumentistes britànics són *free lancers*, amb contractes temporals, que es renoven o no en funció de rendiments. Cal esmentar, com a fet d'influència creixent, la introducció del *sponsor*, que col·labora de forma més o menys aïllada, o més o menys continuada, en diverses iniciatives musicals, i que constitueix una via d'ajut que comença a tenir un pes molt concret en el funcionament de les orquestres angleses.

R. R. M. C.

Itàlia: una perillosa situació de davallada

Les orquestres italianes estan sotmeses al sindicat general de l'espectacle, i són regides per un contracte col·lectiu nacional que en fixa la normativa laboral. El contracte té una validesa de tres anys; al darrer ha estat renovat i signat el primer de gener del 1985. Per contrarestar la usura de la inflació, que ara avança a una mitjana del 12% anual, ha anat fent camí una forma de contracte anomenat «integratiu» que, partint de la base del contracte nacional, en millora alguns aspectes retributius i qualificatius cas per cas, en l'òptica d'una negociació lliure i diferenciada. Aquest procedir no és legal; oficialment és prohibit, però l'amplitud del fenomen n'ha fet una norma consentida.

L'accés a les orquestres italianes és per concurs. Els concursos són oberts a tots els ciutadans membres de la Comunitat Europea i són convocats cada vegada que, per pensionament o per dimissió, resten places vacants. Bé que cada categoria d'orquestres (simfònica, de cambra, lírica) obeeixi a necessitats artístiques diferents i que fins i tot cada orquestra presenti certes característiques peculiars, és útil de reportar l'estructura de treball de l'Orquestra de l'Acadèmia de Santa Cecília, de Roma, que, en línia general, és comuna a totes les altres institucions.

L'Orquestra de Santa Cecília és una formació simfònica de 110 elements. S'ha de fer càrrec d'una temporada de 31 grans concerts (amb cor i solistes) cada any, en abonament, i 9 concerts fora d'abonament. Una temporada de música de cambra amb una vintena de concerts, i una temporada d'estiu, el juliol i l'agost, en ambients a l'aire lliure.

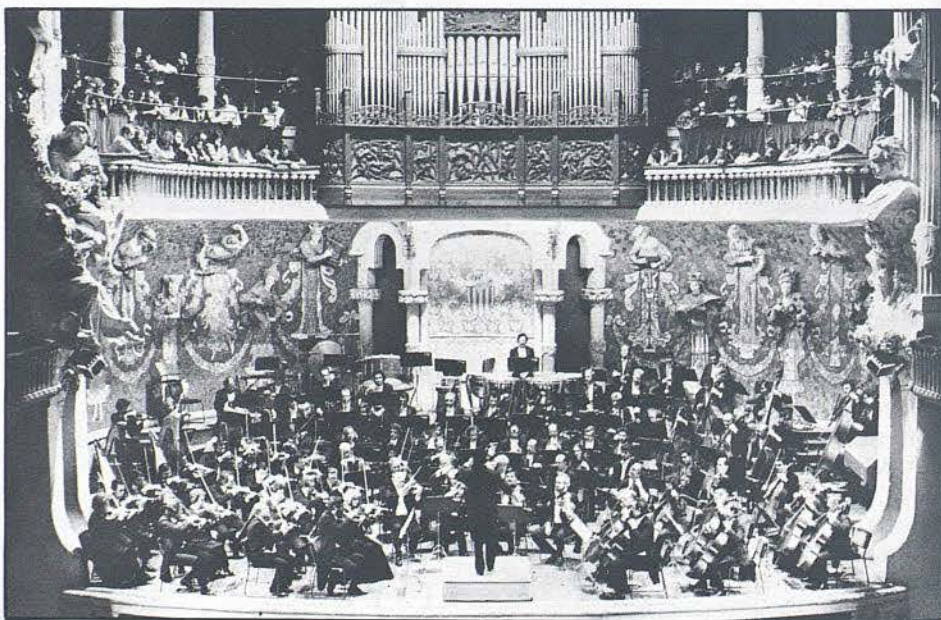
L'horari de treball de l'orquestra és de 24 hores setmanals, subdividides en 6 assaigs de 2,30 h. cadascun, un concert i dues o tres rèpliques, segons la quantitat de públic que crida el programa.

La tria del repertori, dels directors forasters i dels solistes és decisió exclusiva del director artístic, nomenat per vies polítiques més que no pas artístiques. L'Orquestra disposa d'una «comissió interna», constituïda per membres músics, i d'una «comissió artística». La primera exerceix una funció normativa i de defensa de les prerogatives econòmiques; la segona actua com a membre consultiu del director artístic, però no té poder decisonal.

Les reivindicacions de totes les orquestres són essencialment de natura retributiva. Les pagues són baixes, a causa d'un me-

canisme pervers d'impostos i contribucions que graven per més del 100% dels sous de base i que es multipliquen cada any, sense fi. Així, és possible de pagar qualsevol xifra als directors i als solistes, però no es poden augmentar les mensualitats dels elements estables, amb tots els mals humors que això comporta. El resultat és que els concursos, la major part de les vegades van deserts, perquè les pagues no atreuen, i totes les orquestres es troben en una perenne situació d'insuficiència orgànica, que no passa mai del 75-80%. Les places vacants han de ser cobertes per músics estrangers de pas per Itàlia, molt sovint extra-europeus, amb contractes de pocs mesos o poques setmanes. I és una bola de neu: la rotació contínua d'aquests elements afegits mina la continuïtat del so i l'entesa musical de l'orquestra, i la disgrega, fins a provocar una caiguda gradual i irreversible del prestigi i de la competitivitat internacionals de la institució. Els joves intèrprets se

Ací és on es produeixen, doncs, les diferències més substancials entre les orquestres, perquè deriven de la força contractual de les estructures administratives que les tenen en gestió. Així, trobem l'Orquestra del Teatre de La Scala, de Milà, en una situació privilegiada, perquè l'Ajuntament milanès li fa de guardaespalles i se n'està ocupant de fa anys amb molta cura i gran profusió de mitjans. Al revés, les quatre orquestres de la RAI o Radiotelevisió Italiana (tres de simfòniques, a Torí, Milà i Roma, i una de cambra, a Nàpols) són víctimes inermes de les crisis polítiques i socials del país, i corren fins i tot el risc de la supressió. Moltes de les altres orquestres líriques no tenen interlocutor per manca de direcció artística als teatres (de nòmina exclusivament política) o per renovació constant dels administradors. Resten les orquestres regionals, formades de poc (Orquestra Toscana, Orquestra Siciliana, Orquestra de l'Emília Romanya, etc.), que



Una recent actuació del «Maggio Musicale Fiorentino», al Palau.

n'allunyen, i altres substituïts hi han de ser cridats... Cal afegir també que la intransigència i les fèrries imposicions dels sindicats italians impedeixen a qualsevol empresa d'alliberar-se dels elements negatius, quan aquests disposen d'un contracte de treball a temps indeterminat. En un context artístic, això encara és més ruïnós; i els organismes musicals no tenen altra defensa que la de recórrer a contractes per períodes limitats, renovables, i a proseguir la rotació.

constitueixen una nova experiència empresarial i artística. Aquestes agrupacions depenen directament dels governs autonòmics regionals i gaudeixen, per tant, de completa autonomia gestional i administrativa. Per ara, sembla que funcionin bé. Però encara és massa aviat per poder dir si l'experiment donarà, amb el temps, els bons resultats que se n'esperen.

Francesc Miracle

Una organització molt ben lligada, eix del model alemany

Per raó d'una tradició musical històrica reconeguda i excepcional, de la proliferació quantitativament rellevant de teatres d'òpera, en poblacions grans i mitjanes, i de l'adequació de la infraestructura cultural a les necessitats funcionals de la vida moderna, existeixen a la República Federal Alemanya un nombre molt considerable d'agrupacions orquestrals, dedicades a l'òpera, al concert o, alternativament, a les dues comeses, les quals generen una quantitat important de llocs de treball i estan sotmeses a un ordenament professional i laboral que —fora de casos excepcionals— les preserva de tota conflictivitat interna.

La majoria de les agrupacions orquestrals es regeixen pel «TVK» (*Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern*), menys les orquestres de la ràdio i l'Orquestra Filharmònica de Berlín, que gaudeix d'un règim particular, en consonància amb la peculiar situació política de l'antiga capital alemanya, i abstracció feta d'algunes agrupacions de característiques atípiques.

El «TVK» estableix tres categories d'orquestristes (A, B i C) i, eventualment, una quarta per a casos excepcionals, que responen, amb molta precisió, a la dotació numèrica dels grups instrumentals de la seva plantilla i representen, de fet, tres nivells qualitius, reflectits en la quantia dels emoluments de base, als quals s'afegeixen, quan s'escau, el suplement de lloc i el suplement de funció, en els casos d'actuar de solista o de cap de corda, o de tenir cura d'instruments excepcionals com, per exemple, la viola de gamba, l'oboè d'amor, la trompeta barroca, els *corni di bassetto* o les tubes wagnerianes.

En la convocatòria de places vacants, hom té en compte, per la seva adjudicació, els valors globals apreciats en les prèvies audicions, referents a les qualitats tècniques i musicals i a la idoneïtat personal del candidat, per sobre de la titulació que l'aspirant acrediti, que no és indispensable per formar part d'un conjunt professional. El jurat de les oposicions és presidit pel director titular de l'orquestra, però són els futurs col·legues els qui concedeixen la plaça. El director pot ratificar o rebutjar aquesta decisió, si bé, habitualment, no es produeixen discrepàncies.

Els contractes són indefinits —amb totes les garanties laborals de les lleis del país— però exigeixen un any de prova, que no sempre és superat. En aquest cas, són també els components de l'orquestra els qui de-

cideixen, democràticament. Sovint, al llarg d'un any, l'aspirant passa per tots els faristols de la seva corda. Només es poden establir contractes temporals, no superiors a un període de temps de tres anys, quan existeixin unes raons vàlides, de tipus material o lligades a la personalitat d'un instrumentista determinat.

Els músics d'orquestra alemanys gaudeixen, de fet, de les mateixes condicions d'estabilitat laboral que un funcionari, si bé formalment no són considerats funcionaris, sinó empleats per al servei públic. Això representa uns avantatges clars, però també algunes limitacions; per exemple, no es pot demanar una excedència, com ho poden fer els funcionaris de l'administració. Els emoluments bàsics experimenten un augment progressiu per cada dos anys de servei, fins a assolir el sou final, al cap de deu anys. Els instrumentistes de les orquestres de les emissores radiofòniques perceben, però, el sou final ja a partir de la seva incorporació al conjunt.

La durada habitual d'un servei és de dues hores i mitja, per als concerts simfònics i els assaigs d'òpera sense cantants o cors, i de tres hores per als assaigs operístics amb cantants, cor i escena. Els assaigs generals i, a vegades els pre-generals, no coneixen aquesta limitació de temps.

La reglamentació dels assaigs en serveis té la funció d'evitar una càrrega excessiva per al músic. La dosificació del treball és en funció de la llargada del concert i de la

dificultat de les obres. Es considera una sobrecàrrega de treball el cas que, en un període de vuit setmanes (dotze, en cas d'orquestristes dedicades únicament a concerts simfònics) l'instrumentista ha fet més de 8 serveis a la setmana. Tàcitament, el màxim de serveis setmanals és de set. Algunes representacions operístiques particularment llargues o dificultoses (Wagner, Strauss, etc.) es consideren equivalents a dos serveis.

El músic té dret a un dia lliure per setmana. Després d'un concert vespertí, o després de l'hora de tornada, en cas d'un concert a l'exterior, són obligatòries onze hores de repòs i no hi poden haver menys de cinc hores entre l'assaig i el concert, excepte quan la disponibilitat dels solistes no ho fa possible.

El capítol d'incompatibilitats —si adaptem la terminologia a aspectes molt candents entre nosaltres— no permet, lògicament, dos contractes estables simultanis, si bé són tolerades col·laboracions professionals esporàdiques en altres conjunts, mentre no interfereixin la labor a l'orquestra, ni se'n derivin perjudicis en el rendiment del músic, en la seva feina estable. En període de vacances remunerades, el component d'una orquestra estable necessita un permís especial, per assolir qualsevol feina remunerada.

És una pràctica normal que els instrumentistes comparteixin les seves activitats d'orquestra amb l'ensenyament, en centres



L'Orquestra Filharmònica de Berlín, una organització atípica.

privats o oficials, escoles de música, conservatoris o escoles superiors. En aquest cas, la direcció dels centres docents accepta i respecta, per qüestions de disponibilitat i horaris, les exigències i els compromisos del conjunt orquestral, en el qual el docent presta servei.

Quant a la pràctica i activitat pública en conjunts de música de cambra, aquesta és considerada molt positivament per part dels estaments gerencials de les agrupacions or-

questrals, en estimar que representa un mitjà eficaç per un òptim manteniment tècnic i musical de l'instrumentista. Fins i tot, algunes agrupacions patrocinen cicles de música de cambra paral·lels a la seva temporada simfònica. Els permisos per gires de concert, o per activitats solístiques personals dels instrumentistes, no són difícils d'obtenir, mentre l'orquestra no necessiti específicament un músic determinat per una comesa concreta.

Finalment, i com és usual, les orquestres compten amb una pròpia comissió de músics, per a la resolució d'aspectes artístics i de planificació i organització internes. Per al plantejament d'assumptes estrictament laborals, designen un representant a la «DOV» (*Deutscher Orchester Vereinigung*), que és representada a l'organització sindical oficial «DGB» (*Deutsche Gewerkschaft Bund*).

R.R.M.C.

Un marc molt precís d'exigències a la simfònica d'Euskadi

L'Orquestra d'Euskadi té una característica que la fa diferent a la resta de les orquestres de l'Estat espanyol: és la primera orquestra creada per una comunitat autònoma i depenent d'ella. Aquest pot ser un exemple a seguir per altres comunitats autònomes i, sobretot, un al·licient per als músics que avui s'estan formant. Encara no s'han complert quatre anys des que, el 24 de juny de 1982, es fes el primer concert a la Parroquia de Santa María de Juncal, a Irún (Guipúscoa), i l'Orquestra d'Euskadi és ja, avui per avui, una bona formació simfònica.

Una de les primeres coses que el govern basc va fer a través de la seva conselleria de cultura, un cop van ser traspassades les competències en matèria musical, fou crear

l'Orquestra d'Euskadi. Ja des del principi, en l'ànim dels fundadors hi havia la idea que l'orquestra exercís de basca, difonent interiorment i a l'exterior el repertori basc i les composicions dels músics contemporanis del país. «Un servei a la cultura del nostre poble i dels nostres creadors musicals»; així ho va definir Imanol Olaizaola, considerat com el pare de l'orquestra i el seu actual vice-president.

La primera convocatòria per proveir places d'instrumentistes per a l'orquestra va tenir lloc el mes d'agost de 1981. Va ser, aquella, una convocatòria una mica confusa en la qual no s'especificaven alguns dels requisits necessaris, com és el cas de l'edat límit, que quedava establerta en els 50 anys. S'hi van presentar més de dos-cents aspi-

rants, però, cobrir les places, no va ser una feina gaire fàcil. Va caldre realitzar tres convocatòries més abans de fer el primer concert. A les dues últimes, de gener i maig de 1982, s'hi va donar accés a instrumentistes d'altres nacionalitats, perquè després de les dues primeres convocatòries, encara faltaven a proveir dues places de concertino, un violoncel solista, un ajudant de concertino, violins, violes i violoncels *tuttis*. L'escassetat de músics nacionals i, principalment, d'instrumentistes de corda, ha fet que l'Orquestra d'Euskadi compti avui amb un terç d'estrangers a la seva plantilla. Músics provinents en la seva major part dels països de l'Est d'Europa, com Polònia, Romania i Bulgària.

L'orquestra es va constituir des d'un



L'Orquestra d'Euskadi, en una recent actuació al Palau

principi com a una societat anònima pública, creada pel govern basc i finançada per ell, amb un consell d'administració dissenyat pel mateix govern. El president d'aquest Consell d'Administració és el Conseller de Cultura de les tres Diputacions basques i un nombre determinat de personalitats de pes en el món musical d'Euskadi. Sota el Consell d'Administració hi ha el director general i, per sota d'ell, el director artístic.

L'Orquestra d'Euskadi compta, a més a més, des de la seva creació, amb un estatut de règim interior que estableix quines són les obligacions dels músics i els seus drets. Hom sospita que aquest estatut no és paper mullat ja que, obtenir declaracions d'algun dels músics de l'orquestra, és gairebé impossible. (Diu l'article 31: «Els artistes observaran una perfecta discreció professional. Queda absolutament prohibida qualsevol comunicació amb la premsa si no hi ha una autorització prèvia i per escrit del gerent de l'Orquestra.»)

L'actual plantilla de músics de l'orquestra amb contracte és de 78, que és augmentada amb col·laboradors quan les exigències del programa ho demanen. Tots els músics entren a l'orquestra mitjançant un concurs, dels quals se n'acostuma a fer un parell cada any, cosa que dóna la mesura del grau de moviment que encara hi ha entre la plantilla, després de quasi quatre anys. Els contractes són de caràcter laboral i subjectes a la normativa vigent. Els músics de nacionalitat espanyola, un cop superades les proves d'accés, tenen un contracte indefinit, amb sis mesos de prova; els estrangers tenen contractes temporals de tres anys, subjectes a la vigència dels seus permisos de treball.

L'estatut de l'orquestra estableix les diverses possibilitats per les quals un músic que ha baixat en el seu rendiment passi una sèrie de controls. Articles 22è, 23è i 24è: «Tot aquell que demostrï un nivell professional insuficient, un cop haver superat el període de sis mesos de prova, podrà ser amonestat pel director... Una segona amonestació pot fer que el músic sigui sotmès a un control de funcions...». Aquesta mesura evita indubtablement que un músic es

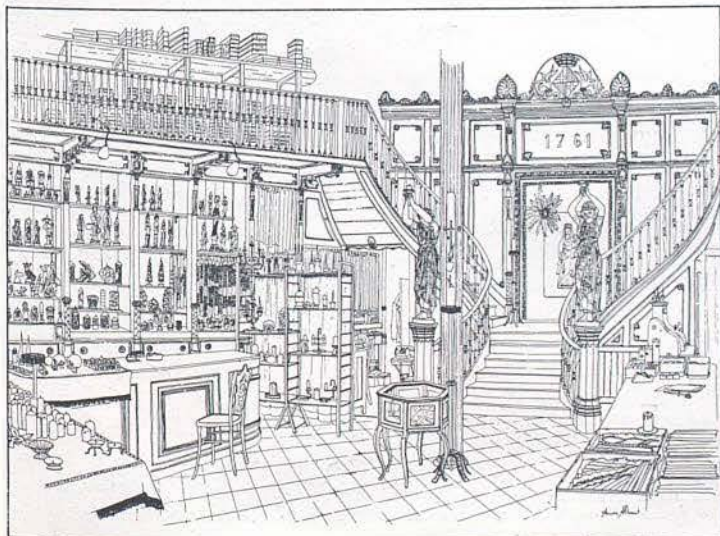


Maximiano Valdés.

quedi estancat, i propicia una competitivitat per un lloc de treball poc comuna a les orquestres espanyoles.

Un fet també poc comú a les orquestres espanyoles és el rellotge per fitxar. Els músics de l'Orquestra d'Euskadi fitxen en entrar als assaigs, i són amonestats per falta de puntualitat (més de tres minuts de retard són considerats com a falta de puntualitat). L'acumulació de cinc amonestacions «lleus»

és considerada com una falta «greu». Preveu l'estatut que les faltes «greus» siguin sancionades amb suspensió de treball i sou de 2 a 10 dies. Les faltes «molt greus» poden ser sancionades amb suspensió de treball i sou d'11 a 30 dies i, fins i tot, amb la rescissió del contracte. Són considerades també faltes «greus» i «molt greus» (que poden portar a una rescissió de contracte) les activitats musicals fora de l'orquestra sense



225^e Aniversari CERERIA SUBIRÀ

Baixada Llibreteria, 7

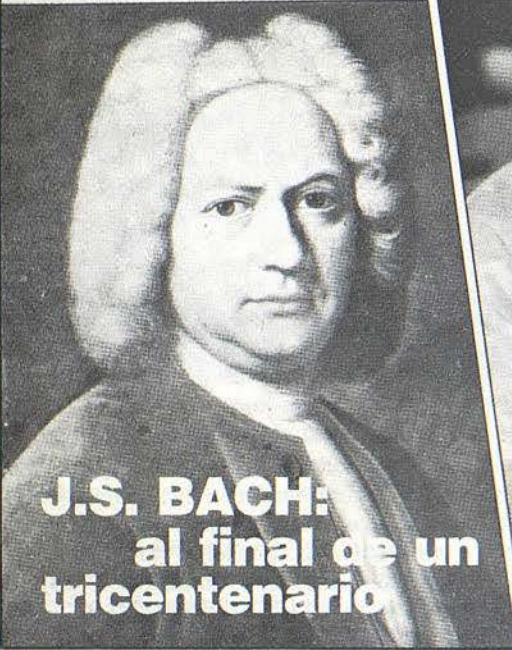
Diciembre 1985 - N.º 12
Euskadi Orkestra Sinfonikaren Boletín Aldekoa
Boletín informativo de la Orquesta Sinfónica de Euzkadi
Bulletin d'information de l'Orchestre Symphonique d'Euzkadi

EUSKOR



Helder Cámara

«BI MUNDUEN SINFONIA»



J.S. BACH:
al final de un
tricentenario



un permís especial d'aquesta. Els contractes que signen els professors en ingressar en plantilla estableixen dedicació plena.

L'orquestra no té fixat un nombre determinat de serveis a la setmana, però l'estatut estableix que cada músic ha de treballar 114 hores al mes, i que es poden fer un o dos serveis diaris, compresos entre les 9 hores i les 10 hores i 15 minuts. Per aquesta dedicació plena, un músic de quarta categoria (*tuttista*) cobra mensualment, i sense descomptar-ne els impostos, entre unes 155.000 i 160.000 pessetes. En aquest sou estan inclosos els enregistraments discogràfics i les retransmissions per ràdio i televisió, per les quals el músic no rep cap extra. Unicament, si se sobrepassa el límit de 30 hores mensuals, s'abonen les hores suplementàries als instrumentistes.

Fer, avui dia, una orquestra a Euskadi

amb músics exclusivament bascs és impossible. L'Orquestra d'Euskadi compta, a la seva plantilla, amb un terç de músics bascs. Les expectatives, però, semblen bones, ja que els conservatoris enregistren una gran demanda, i hi ha un bon nombre d'alumnes d'instruments de corda, la qual cosa pot afavorir, en un futur, l'existència d'una Orquestra d'Euskadi si no amb músics exclusivament bascs, sí amb la majoria d'ells. L'orquestra compta amb una (podríem dir-ne) acadèmia, que ells denominen «Aula», en la qual professors de l'orquestra treballen amb els alumnes més destacats dels cursos superiors dels conservatoris. Aquest treball ja ha començat a donar els seus fruits. Un parell o tres d'aquests alumnes destacats ja formen part de la plantilla, i s'espera que, en un futur no molt llunyà, la xifra vagi augmentant.

La seu de l'orquestra és a Sant Sebastià, on s'assagen els programes que després es tocaran a la mateixa Sant Sebastià, Vitòria i Bilbao, en concerts d'abonament. L'acceptació del públic és, en general, bona, encara que, a Vitòria, la venda de localitats és menor. Això pot ser perquè ha estat sempre més deficitària, musicalment, o bé que hi hagi un ressentiment envers l'Orquestra, perquè, Vitòria, capital de la Comunitat Autònoma d'Euskadi, no n'és la seu. Es realitzen, també, una sèrie de concerts a pobles petits, de 20 a 24 per temporada, que obtenen molt bona acollida. Aquests concerts es fan a polisportius i esglésies.

El primer pressupost de l'Orquestra d'Euskadi, destinat a la seva creació, va ser de sis milions de pessetes: era l'any 1981. Enguany el pressupost s'eleva a 360 milions, dels quals únicament un 20% és generat per l'activitat de la pròpia orquestra. El 80% restant és cobert per subvencions.

L'orquestra publica un butlletí anomenat «Euskor», de periodicitat trimestral i trilingüe: euskera, castellà i francès (la major part però, és en castellà), en el qual es parla de l'orquestra i de les seves activitats. Hi ha unes seccions en les quals es tracten temes musicals del país, activitats dels cors i activitats musicals en general. La tirada és de 6.000 exemplars i va adreçat als abonats als concerts de l'orquestra i a organismes de tipus cultural, diputacions, biblioteques, associacions, corals...

El primer director de l'Orquestra d'Euskadi va ser Enrique Jordá Gallastegui. Actualment, el titular és Maximiano Valdés, director d'origen xilè fincat a Espanya. Els directius de l'orquestra no descarten, però, que en un termini llarg (de cinc a deu anys), puguin tenir un director basc, sorgit dels joves talents musicals que ara s'estan formant.

L.M.

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 IBERICA

L'antiga Orquestra Arbós, al servei exclusiu de l'òpera de Madrid

Porten amb gran orgull el fet de ser la formació orquestral més antiga de Madrid, encara que només sigui sobre el paper, perquè la realitat és que és una orquestra que ha tornat a néixer, després de molts anys d'una existència fantasmal, amb els seus professors escampats en altres conjunts, reunint-se només de tant en tant, per a algun concert extraordinari, en el qual apareixia l'Orquestra Arbós com un Guadiana que flueix inexorable vers la seva immediata desaparició.

Per això, encara que mai no deixés d'existir, es pot apreciar clarament una segona etapa d'activitat iniciada fa tan sols uns quants anys, quan era Director General de Música Juan Antonio García Barquero, que acceptà amb entusiasme la idea de José Antonio Campos, aleshores sots-director i avui sobreintendent del Teatro de la Zarzuela. Fou una jugada arriscada; tots hagueren de fer confiança en un futur millor i aguantar l'inevitable allau de crítiques, més o menys malintencionades, que incien sobre la viabilitat d'una orquestra nova per fer-se càrrec d'una temporada d'òpera.

Amb el suport incondicional del Ministeri de Cultura, l'Orquestra Arbós hagué de posar-se, a marxes forçades, en condicions



Enrique Fernández Arbós

de respondre a allò que se li demanava. Per a completar la seva empobrida plantilla, hom va recórrer als estrangers, per assolir la qualitat necessària: proves constants, auto-exigència, treball duríssim. O sigui, entusiasme i lliurament a un projecte que els afectava a tots.

Per tot això, l'Orquestra Arbós és una or-

questra atípica. A la temporada actual ha fet una *Salomé* i un *Borís* d'antologia; escoltant-los, avui ningú no pot imaginar que, pràcticament abans d'ahir, aquesta orquestra tenia una vida semi-vegetativa, al llim dels justos. La disciplina de què fa gala és també, en part, producte de l'operació de setge a què fou sotmesa en la primera temporada d'actuació. «Se'ns va rebre amb fortes reticències», diuen.

Legalment, és una Associació, en la qual tots els músics són socis i, per tant, és una empresa privada, que compta amb una Secretaria General Tècnica i, sobretot, amb una omnipotent Comissió Artística. Aquests càrrecs s'elegeixen per votació en assemblea de tota l'Orquestra; però, després, les seves decisions s'accepten sense discussió.

La Comissió Artística és l'encarregada de vetllar pel nivell de cada instrumentista, i pot convocar assaigs que serveixin de prova interna de l'orquestra, ja que els llocs dins de la mateixa (que són gratificats, com a totes les orquestres) no creen drets, no són fixos; si l'instrumentista no compleix el nivell que se li demana, se'l treu i podria fer-se'l fora de l'Associació. Amb aquest sistema l'obligació d'estudiar és constant i s'entén millor la ràpida millora del conjunt.

Els directius asseguren que el funciona-



ment intern és fluid; no hi ha problemes, quasi tot es decideix en assemblea i les decisions no es qüestionen perquè els músics senten que és la «seva» orquestra, molt més que si fossin funcionaris.

Per al Ministeri de Cultura, el sistema és comodíssim i, a més, barat. Ells contracten l'Orquestra per anys naturals i per una quantitat fixa anual i, a canvi, exigeixen que es faci càrrec de la temporada del Teatro de la Zarzuela. Qualsevol altre problema —assaigs, horaris, hores extraordinàries, remuneracions, permisos, etc.— és un afer intern de l'Associació i el Ministeri no ha de negociar-lo.

El Teatre absorbeix quasi la totalitat del treball de l'orquestra, la qual no és consultada ni per la programació ni per la contractació, però en canvi, li són demanats informes sobre els directors invitats. És mancat de director titular, que no tindria res

a fer amb una orquestra que està constantment dirigida pels mestres contractats per a les òperes.

Dins de l'orquestra es potencia i es procura facilitar l'activitat professional dels professors en els dies de descans, o per un sistema de permisos o concessions; actualment, hi ha tres conjunts integrats per professors de la Simfònica de Madrid: un Quintet de metalls, el Quartet Arbós i l'Orquestra de Cambra «Reina Sofia» que dirigeix el concertino de la Simfònica, Gonçal Comellas.

Les perspectives de futur, les tenen molt clares; volen continuar essent els titulars del fossat de la Zarzuela i, al seu dia, passar al Teatro Real per continuar fent òpera. Per a aquest moment necessitaran ampliar la seva plantilla actual de 102 professors a, almenys, 146, a fi de permetre una simultaneïtat de dues produccions diferents en el

Teatre d'Òpera; però estem parlant del 1990. Abans d'aquesta data, esperen un nou gest de confiança per part del Ministeri, que podria ampliar els seus contractes d'un a cinc anys.

No cal pensar que això sigui demanar massa. No hi ha dubte que l'orquestra cada vegada sona millor, cada vegada són més freqüents els concerts amb l'orquestra damunt l'escenari de la Zarzuela i no situada al fossat, adquirint el protagonisme que s'ha guanyat amb l'esforç. El nomenament de Miguel Angel Gómez Martínez com a director artístic del Teatre —i com a director d'aquests concerts— és garantia de nous impulsos en aquesta ascensió artística de l'orquestra.

Els professors de la Simfònica de Madrid cobren entre 150 i 170 mil pessetes. Hi ha quasi 30 estrangers contractats i actualment queden dues vacants: un violí i un viola.

Joaquín Turina

L'Orquestra de RTVE, una funció social no satisfeta

Als seus vint-i-un anys, l'Orquestra de la RTVE es troba en un dels seus millors moments artístics, gràcies a la combinació de la titularitat de Miguel Ángel Gómez Martínez amb la llarga sèrie de mestres convidats. La seva situació laboral és especial en dependre de l'Ens Públic RTVE però no poder ser-li aplicades les normatives generals, atesa l'especificitat del seu treball. Així, les diferents reglamentacions (Ordenança Laboral, Conveni Col·lectiu i Reglament de Règim Intern) se superposen les unes a les altres tot intentant la sempre àrdua i conflictiva tasca de posar ordre en un treball artístic. Han estat diversos els conflictes i algun d'ells segueix, en aquest moment, el tràmit processal.

L'orquestra no té una plantilla màxima, ja que Radiotelevisió considera els professors, individualment, com a treballadors de l'Ens adscrits a un col·lectiu especial. En l'actualitat són 110 músics; i només n'hi ha tres de contractats, cobrint vacants. Aquests contractes es realitzen després d'un prova d'aptitud, però les pròximes jubilacions obligaran, a ben segur, a una convocatòria d'oposicions.

L'orquestra depèn directament d'una junta rectora formada per alts càrrecs de l'ens, però les decisions artístiques, de programació o contractació d'interès, les prenen entre el Delegat General, Miguel Ángel Coria, i el mestre Gómez Martínez, mentre que un altra mena de decisions, que impliquen un despesa especial (per exemple, les gires artístiques) són competència del Delegat General de l'Orquestra i del Secretari General de l'Ens Públic que, en definitiva, és qui decideix posar, o no, els diners.



Miguel Ángel Gómez Martínez

En parlar del pressupost de l'orquestra el Sr. Coria s'excusa en una certa confidencialitat d'aquestes dades. En canvi, informa que l'orquestra ha ingressat aquest any a la caixa de Radiotelevisió uns cent milions de pessetes. Per descomptat, existeix l'ideal, perfectament irrealitzable, que l'orquestra s'autofinanciï, però mentrestant seguirà depenent del pressupost de l'Ens Públic.

Les dues grans crítiques que es fan a Radiotelevisió relacionades amb la seva orquestra són que, tenint en compte la quantitat de milions que maneja a l'any, en aquest dos lustres no hagi aconseguit donar a la seva orquestra un local propi, en bones condicions per assajar i per gravar; i, en segon lloc, que no hagi obligat el seu conjunt simfònic a gravar —en disc, audio i vídeo— tot el repertori orquestral espanyol.

Els directius de l'orquestra confessen que, ara per ara, la funció predominant és l'activitat de cara al públic, és a dir, els concerts. I, paradoxalment, enumeren com a «projectes» allò que, en teoria, haurien de ser les funcions essencials d'una orquestra d'aquest tipus: assortir de música la televisió i especialment la ràdio nacional.

Hi ha previstos dos discos de música espanyola. Es faran gravacions més acurades quan la ràdio millori els seus equips, i actualment s'està provant una nova sala d'assaigs (una antiga discoteca, que ha estat condicionada) l'acústica de la qual ha de ser perfeccionada (i, per això, s'ha signat un contracte amb la Facultat de Ciències Físiques).

Tot el problema de la sala d'assaigs de l'orquestra de RTVE ve d'una altra paradoxa: l'Ens Públic no disposa de cap estudi on capiguin els 110 professors, per la qual cosa no solament els assaigs, sinó també les gravacions i les retransmissions s'han de fer necessàriament des de fora de les seves instal·lacions.

Des de fa un parell d'anys s'està ultimant el projecte d'un auditori de RTVE, del qual existeixen els plànols detallats. Seria una sala d'assaig/gravació, amb un aforament de 500 butaques, que es podrien eliminar si la retransmissió televisiva exigís un gran moviment de càmeres. Però aquest any no s'ha destinat ni un duro a la segona fase de les obres de Torrespaña; així, doncs, la realització d'aquest auditori sembla, si més no, remota.

J. T.

Orquestra del Liceu: fluctuacions qualitatives al compàs dels avatars interns

No sembla lògic, per raons òbvies, d'establir unes línies mestres per a donar una visió concentrada i global del conjunt del devenir històric de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu. Cent trenta-nou anys representen, és clar, un període dilatat, que impedeix basar una apreciació únicament en coincidències o uns trets comuns al llarg de tots aquests anys. No sols han estat diferents, lògicament, els components de l'orquestra, sinó també els rectors i les idees sobre el seu funcionament, les possibilitats i necessitats del teatre i fins i tot les exigències del públic operístic.

Amb tot, pot afirmar-se que s'hi han donat circumstàncies comunes, les quals, tot repetint-se amb una certa freqüència, o apareixent i desapareixent al llarg dels anys, han pogut influir de forma notòria en el funcionament i rendiment de l'orquestra liceísta, al marge de la qualitat intrínseca dels components de la mateixa (estabilitat, assaigs, directors, remuneracions, etc.).

Retrocedint al 1899, és curiós d'observar com Francesc Virella escrivia a «La Vanguardia» que *«a la vuelta de cuarenta años, carece todavía el Liceo de una orquesta propia, digna de competir con otras extranjeras y nacionales... Falta una orquesta escogida y completa, y en lugar de someter a riguroso concurso a los profesores todos de la capital para contratar a los mejores, retribuyéndoles como es debido, prefiérese guardar el dinero a fin de que venga el tenor, dejando que se malogre el mérito de los concertistas, que se acogen a las salas de nuestros cafés...»*

D'aquest paràgraf, sembla deduir-se que, en aquells temps, al contrari del que s'esdevé ara, no hi havia problemes per a cobrir les places necessàries (en el suposat cas que s'hagués convocat el corresponent concurs), amb músics de la nostra ciutat.

Si s'ha pogut creure, els nostres dies, que l'orquestra del Liceu mai no ha tingut un nivell molt alt, no crec que això tingui una total justificació històrica. I si és cert que els noms dels directors que accepten de posar-se al davant d'una orquestra són, com s'ha repetit molt sovint, un reflex força fidel del nivell de la mateixa, cal observar que, abans dels anys quaranta, la van dirigir (com a mestres més destacats en òpera) Albéniz, Beidler, Breton, Faccio, Goula, Granados, Guarneri, Guridi, Klemperer, Knapertsbusch, Kusevitzky, Mascagni, Pannizza, Reiner, Schillings, Stiedry, Voto, Bruno, Walter, Weingartner i (curiosa-

ment, per casualitat) un jove de vint-i-tres anys anomenat Arturo Toscanini. Únicament en concerts, aparegueren també al podi liceísta, entre d'altres, Pau Casals, Clavé, Falla, Fauré, Glazunov, d'Indy, Erich Kleiber, Clemens Krauss, Respighi, Richard Strauss, Stravinsky i Siegfried Wagner. Tots aquests noms crec que signifiquen quelcom. I cal no oblidar que alguns d'ells ja es van sorprendre de la capacitat d'assimilació dels nostres músics; una capacitat afavorida, o feta necessària, en part, per la inestabilitat de la formació i els mètodes de

treball que es donaven a determinades èpoques.

Després d'un període en què s'ha dit que, al Liceu, l'orquestra tenia més obligacions que drets i sou, determinades situacions conflictives i un criteri artístic encertat decidiren Joan Antoni Pamias de no renovar el contracte a l'orquestra de les anteriors temporades, i convocar, el 1958, un concurs-oposició per a la creació d'una orquestra estable, integrada per professors retribuïts amb sous mensuals i fixos durant tot l'any, i no, com abans, en què perce-



bien solament els emoluments corresponents a les seves actuacions durant les temporades d'òpera i ballet, a part d'altres, breus i no molt freqüents, de caràcter concertístic.

En aquell 1958, indubtablement, la creació de l'orquestra estable va ser un pas important; però la situació no tardà massa a deteriorar-se. L'increment del cost de vida féu que els sous quedessin bastant desfasats, i el constant creixement del cost dels espectacles (tan difícil de suportar per una empresa privada) provocà que les condicions de treball es fessin cada cop menys idònies perquè l'orquestra rendís de forma satisfactòria. A més, la dedicació plena de tots els músics a una única activitat continuà essent una utopia, amb el consegüent distanciament d'allò idealment desitjable per a una orquestra estable.

tingut diferent al que hom posseeix a la majoria de teatres que en tenen). Es notà un canvi a la primera temporada del Consorci i, particularment, sóc de l'opinió que la millor temporada de l'orquestra fou la següent (1982-1983), o almenys fou aquella en la qual es van donar una sèrie de circumstàncies que van permetre de creure que aquella era la millor orquestra dels últims cinc anys.

En alguns moments de les dues últimes temporades, ha pogut semblar que el nivell de qualitat de l'orquestra liceística descendia. Imagino que el problema no rau en la qualitat individual dels músics, sinó precisament en la no continuïtat de tots ells, al llarg de diverses temporades, per a aconseguir la desitjada i continuada compenetració; i també, que totes i cadascuna de les obres tinguin o no el mínim d'assaigs ne-

de les possibilitats de l'orquestra liceística, ha dominat l'obra, ha tingut quelcom a dir i s'ha adaptat al temps disponible, si la seva qualitat de mestre ha tingut un nivell mitjà interessant i no ha tingut traves de cap tipus, llavors ha aconseguit resultats positius. Per això, aquesta temporada (quan encara manquen dos títols) hi ha hagut sorpreses, precisament quan hom creia que l'orquestra estava en un moment no especialment feliç. I si sempre poguéssim apreciar la precisió i l'esforç del seu *Moses und Aron* (Uwe Mund), la ductilitat i capacitat per a tocar el piano del seu *Borís Godunov* (Voldemar Nelson), la profunditat de molts moments del seu *Simon Boccanegra* (Roberto Abbado), el lirisme de diversos moments de *Manon Lescaut* (Maurizio Arena) o la brillantor de la seva *Die Frau ohne Schatten* (Christoff Perick), tindríem una



Amb l'arribada del Consorci que regeix actualment els destins del Liceu, les coses van canviar un xic, i s'inicià la primera temporada amb una superior racionalització de les condicions de treball per a l'orquestra. En primer lloc, convé dir que hom topà amb la dificultat de trobar músics del propi país per a cobrir les places. Mai, els concursos convocats en aquests últims cinc anys, no han aconseguit de cobrir totalment les places convocades. Per això, es féu necessari recórrer a la contractació de músics estrangers, en la seva majoria procedents de països de l'Est, tasca en la qual fou decisiva l'activitat desenvolupada al principi pel mestre Eugenio M. Marco, qui es desplaçà en aquells països, i qui ostentava el càrrec de director musical (amb un con-

cessaris, tenint en compte la durada de cada obra. També és decisiva la figura del director d'orquestra, que ha de ser un bon coneixedor de l'obra, amb un nivell alt i amb un tracte que no creï problemes en les seves relacions amb els músics (aspecte, aquest últim, més important del que sembla en una orquestra que es veu obligada a realitzar determinats esforços de ductilitat i ràpida assimilació). Encara que també sigui just de constatar que, de la programació liceística actual sembla desprendre's una major tranquil·litat en la preparació de les obres a cura de l'orquestra (dotze obres en sis mesos, contra dels més o menys títols en poc més de quatre mesos dels últims anys del règim anterior).

Quan el director ha sabut fer-se càrrec

orquestra realment important i molt pròxima a allò desitjable. Per això, i potser insistint en alguns punts ja esmentats, sembla indispensable mantenir una cura especial en la contractació dels directors, tenir un pla adequat d'assaigs per a totes les obres, procurar sempre que sigui possible la permanència continuada dels membres de l'orquestra i crear o mantenir unes condicions que permetin cobrir les places vacants, quan això sigui necessari, de la millor manera possible. Si tot això no s'acompleix permanentment, el nivell de l'orquestra podrà semblar, sens dubte, inferior al que hom pugui esperar de les seves pròpies possibilitats.

Pau Nadal

Orquestra de la Ciutat: un instrument important i necessari, mai no reeixit



L'Orquestra de la Ciutat de Barcelona

El problema de la música simfònica a Barcelona és, en efecte, un problema vell i irritant. Ho és perquè, no solament data ja de massa anys, sinó també perquè continua pendent, sense que s'hi vegi un intent d'aprofundiment seriós. Passen els anys i anem llegint encara, als diaris, unes mateixes declaracions respectives que es van fent d'acord amb una immutable dialèctica que només es recorda de retribucions, direcció o d'oposicions sempre imminents. Dotzenes de vegades se'ns ha donat ja com a cosa feta la qüestió de la nostra orquestra, i altres tantes ha calgut recomençar-ne el procés de reconversió. Ara es parla d'un nou director foraster, Franz-Paul Decker, la presència del qual serà plenament efectiva d'aquí a dos anys; però s'inicia ensems un lamentable èxode dels més segurs puntals de l'orquestra actual cap a d'altres formacions de l'Estat. ¿Amb què es trobarà Decker, quan vingui a Barcelona?

Mentrestant, a Madrid tenen ja tres simfòniques ben completes i, a Euskadi, tam-

bé tenen la qüestió encarrilada. Però, per altra banda, és palès un nou sentit empresarial, que arreu difereix bàsicament de tots els plantejaments suara esmentats. És urgent, per tant, una nova dialèctica per tal d'operar amb sentit vigent al nivell del temps; uns temps que no són ja els de la vella Municipal, ni tampoc els de l'etapa Villar Palasí. S'arribaren a assolir llavors uns resultats, que Ros-Marbà no encertà a consolidar per bé que aquells tampoc no serien ja satisfactoris per als nostres dies. No és ja naturalment l'hora de fer retrets a directores o a músics, però sí d'escatir per què una institució de tants anys —més vella que d'altres estrangeres summament prestigioses— no ha assolit com a mínim una consolidació estructural.

Insistim que no és ara l'hora de fer retrets, sinó d'analitzar antigues mancances. Recordem, per exemple, com anaven passant els anys i, els qui observàvem l'Orquestra de Barcelona des d'una perspectiva desapassionada, no fèiem més que sen-

tir parlar d'unes endèmiques males relacions humanes. Circumstància que, en tota agrupació d'individus encarats a una tasca col·lectiva, representa un repte prioritari. I, per acabar de complicar del tot l'estat de les coses, sorgí encara l'anada de Ros-Marbà a Madrid —mostrada com un èxit personal del director català, quan, en tot cas, era un esdeveniment lamentable per Barcelona— i l'arribada de Salvador Mas, nova víctima preconitzada d'una situació en crisi ja irreparable. Sacrificat Mas com a únic causant de tots els mals endèmics de l'Orquestra, tornarem a ser testimonis d'una sèrie de manifestacions de bons propòsits i de solucions taumatúrgiques. I tot havia de quedar arranjat amb les salvadores noves oposicions de torn i unes promeses a llarg termini de deu i quinze anys. Ni un sol d'aquests anys s'havia escolat quan es produeix la desfeta final, amb noves promeses d'inici per a dintre d'altres dos anys.

La solució Decker és efectivament encertada; però hi insistim encara, ¿amb què es

trobarà quan prengui contacte amb l'Orquestra? L'èxode que esmentàvem és ja un fet lamentable quant als músics que han passat a l'Orquestra del Liceu, han retornat a la Banda o van emigrant cap a Madrid. L'instant és, doncs, compromès i, de fet, tot està encara per bastir.

Tot plantejament a fer actualment reclama ja l'evidència de tres nivells distints d'exigències: l'econòmic-empresarial; el cultural i el sociològic. Tots tres representen una triple manifestació d'una única tasca possible.

El sentit econòmic-empresarial no pot rutllar segons els motlles de sempre: els d'una plantilla imbricada amb la nòmina municipal i amb tot un vell sistema de subvencions. Fer una orquestra simfònica és una obra de gran volum i consideració i, per tant, avui i ací, cal saber exactament quin és el seu cost i quines són les seves possibilitats d'explotació. Es tracta d'una gran obra a fer, en la qual l'aspecte econòmic deu estar d'antuvi previst i mil·limetrat al centímetre. I si no es compta amb aquesta base, tornarem inevitablement als defectes estructurals de sempre.

Perquè el segon aspecte, el cultural, serà causa i efecte de l'anterior. Cal preguntar-se amb tota sinceritat i exigència per a quina mena de conjunt es treballa. Perquè recorde haver augurat personalment al desaparegut Villar que l'Orquestra, adés refosa, arribaria a fer un Brahms i un Strauss acceptables, i no mai un Mozart o un Haydn en línia internacional. Actualment, han canviat les coses a casa nostra, però sobretot encara han evolucionat més en aquest context internacional. Una bona orquestra era abans un fet mític; ara és una realitat a l'abast de qualsevol ciutat de pocs habitants. Ara s'exigeixen unes seccions instrumentals compactes i sense cap fissura ni debilitat. Una orquestra com la que encara es pretén crear, caldrà (per descomptat) tornar-la a bastir; però si tots i cadascun dels seus components no poden interpretar un «Andante», de Mozart, amb un mínim



Franz Paul Decker

de qualitat, l'orquestra no arribarà mai a produir-se amb la classe que avui és ja inqüestionable. I aquest punt de partida inel·ludible ve, ara, extraordinàriament complicat per una manca notable d'interessats a l'abast. Servant proporcions, si es vol, cal només comprovar el mercat internacional literal, al qual han d'anar a parar pel recanvi els grans conjunts estrangers. El Liceu i la darrera etapa de l'Orquestra de Barcelona n'és, fins i tot, un bon exemple. Com ho és també l'esmentat èxode de molts músics de la pròpia Orquestra cap a millors oferiments. Continua essent un dels problemes primordials i inajornables, el qual, per la seva entitat, resulta per tant connex amb el projecte econòmic.

I de la mateixa manera s'hi imbrica l'as-

pecte sociològic. Per què la volem, a fi de comptes, l'Orquestra? ¿Per omplir unes sèries rutinàries de concerts o per emprar-la i mostrar-la com una gran obra cultural al servei de la nostra societat? Perquè, si només volem fornir una necessitat primària de «temporada» simfònica, potser acabarem abans amb unes quantes visites regulars de les ja habituals orquestres de fora. Recordem, a l'efecte, un conegut organitzador de concerts que afirmava que, fins i tot econòmicament, li resultava més portar una orquestra estrangera que llogar la de la nostra ciutat.

Quan pensem en una orquestra de casa, ens cal fer-ho en un sentit de prestigi i d'orgull; i, sobretot, amb aquest sentit de servei a la nostra societat. Això vol dir, una vegada més, que hi ha tot un plantejament sociològic igualment prioritari amb els esmentats. Una simfònica ha d'ésser un gran instrument de cultura, i aquesta missió no s'acompleix amb quatre concerts comptats cada any, per servir uns abonaments permanents i fornir uns quants programes per temporada a tres o quatre mil oients, sempre els mateixos. Si només és això el que volem —omplir un abonament de dissabtes a la tarda i diumenges al matí—, realment, no caldria trencar-s'hi el cap. Una gran orquestra és un fet cultural i sociològic, ensems que un nucli de ferment i promoció.

Com dèiem, ja no es pot concebre una simfònica sense una activitat de plena saturació. Com més importants són aquests conjunts, i major exigència artística tenen, més dedicació plena exigeixen i major nombre d'actuacions públiques —que no poden baixar del centenar anual— han de fer. Això planteja una possibilitat d'acció cultural i sociològica molt important i, naturalment, a nivell de tot Catalunya com a mínim. No comptar amb aquestes magnituds significarà el retorn inevitable a la vella òptica, la qual ha tingut ja prou anys per advenir-se errònia i obsoleta.

Josep Casanovas

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consorci del Palau de la Música Catalana
i del Gran Teatre del Liceu
C/ Amadeu Vives, 1 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/líbreta 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 _____

Núm. compte _____ Núm. líbreta _____

Agència _____

Adreça agència _____

Població _____

Signatura _____

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____

Carrer _____ Telèfon _____

Població _____ Dte _____

Província _____ Professiò _____

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐

amb la quota anual ☐ de 2.500 ptes.

semestral ☐ de 1.250 ptes.

Faré efectiu l'import mitjançant

☐ taló bancari adjunt

☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Catalunya: un cos social mancat de vertebració

Catalunya concentra, al llarg dels seus aproximadament 30.000 quilòmetres quadrats de superfície, un cens de poc més de 6 milions d'habitants. Vuit ciutats acullen pràcticament el 50 per cent d'aquest cens: Barcelona (1.755.000 habitants); L'Hospitalet de Llobregat (294.000); Badalona (228.000); Sabadell (185.000); Terrassa (155.000); Santa Coloma de Gramenet (141.000); Tarragona (112.000) i Lleida (110.000) són les que superen el límit dels 100.000 habitants. (Dades del 1981).

Cinc ciutats més ocupen la franja d'entre els 75.000 i els 100.000 habitants: Martorell (96.000); Cornellà (90.000); Girona (89.000); Reus (81.000) i Sant Boi de Llobregat (75.000). Setanta cinc poblacions superen els 10.000 habitants.

El límit esmentat dels 75.000 habitants pot considerar-se com a una bona referència de nucli urbà que permet acollir una demanda regular de manifestacions musicals d'una certa envergadura de producció, com és el cas de les simfoniques o les de cambra, enteses aquestes últimes com a conjunts a partir de la desena de components. Tretze ciutats entrarien, doncs, en un context ideal, en el marc d'una activitat musical amb una certa aproximació a la normalitat. Altres poblacions de cens per sota del límit objecte de referència podrien entrar també en aquest món, com és el cas de Manresa, que uneix un cens proper a l'esmentat —67.000 habitants— a unes característiques de capitalitat comarcal molt favorables com a eix vertebrador d'una vida cultural especialment viva.

Tanmateix, aquesta realitat demogràfica no és receptora, ni de molt, dels nivells de vida musical —d'envergadura de producció, i fins i tot al marge d'una tal envergadura— satisfactòria. Un balanç provisional ens parla, com a fet immediatament visible, d'una cinquantena de festivals estivals esparsos arreu del Principat, d'iniciativa i projecció sovint no gens arrelada en el cos social al qual s'inscriu i hauria de dirigir-se. Molt sovint, aquestes manifestacions es produeixen en àmbits urbans d'escassa envergadura demogràfica i tenen una motivació més de caire de promoció turística o bé d'imatge de prestigi que no una implicació plenament assumida.

Mentrestant, hom contempla l'acció esportiva de diverses formacions de cambra que, sobre la base d'una estructura quasi amateur, realitzen una acció important —però en definitiva de suplència— d'allò



Jordi Maluquer

que hauria de ser un ideal. És el cas dels cicles de l'Orquestra de Cambra del Conservatori de Vic a les comarques interiors. O l'actuació, als barris de L'Hospitalet de Llobregat, de l'Orquestra de Cambra d'aquella ciutat. O la de l'Orquestra de Cambra de Girona, a terres gironines. A Manresa, l'Obrador Instrumental oferí, l'any passat, una quinzena d'actuacions a comarques, xifra semblant a la del Collegium Musicum, també ben repartides per tot el país. Últimament s'ha incorporat a aquest cens l'Orquestra de Cambra de Tàrraga, que ha nascut amb una autèntica voluntat de servir la música en una zona en què això resulta especialment important. En una línia semblant, podríem parlar de l'Orquestra de Joventuts Musicals de Sabadell. Tot aquest aplec d'iniciatives, i d'altres —sovint atapeïdes de la millor predisposició—, no poden amagar, amb tot, un panorama poc satisfactori, que acusa de forma perceptible la manca absoluta de simfonisme.

Importància de la macroconcentració barcelonina

Barcelona absorbeix pràcticament una tercera part del cens català, i la meitat de la seva conurbació, si tenim en compte el pes de les esmentades Hospitalet de Llobregat, Badalona, Sabadell, Terrassa, Santa Coloma de Gramenet, i hi afegim altres poblacions de considerable envergadura, així mateix les properes a la capital: Cornellà, El Prat de Llobregat (60.000) i Cerdanyola del Vallès (51.000).

Aquesta gran concentració urbana barcelonina condiciona en gran mesura la distribució de l'oferta cultural —i, per descomptat, musical— a casa nostra. I més especialment —per raons òbvies— la que exigeix uns costos de producció elevats, i també la disposició d'una infraestructura determinada. No és estrany, així, que l'activitat concertística de tipus simfònic o de cambra es concentri, a Catalunya, pràcticament només

a Barcelona; i que, en els casos en què es produeixi quelcom al marge del cap i casal, sigui només l'excepció. Hi ha, per tant, allò que en podríem dir una situació d'oasi cultural centrat a Barcelona, com a conseqüència d'un procés tàcit de «delegació de responsabilitats» de les altres poblacions a la capital.

Barcelona és la gran subministradora de vida cultural del país, —no pot ser altrament—; però, en el grau d'intensitat que ho és —tan elevat— només és possible com a conseqüència d'un funcionament irregular de les estructures de distribució del patrimoni cultural.

Perquè, si fins a cert punt aquell procés de «delegació de responsabilitats» esmentat, pel que fa a les concretes parcel·les del simfonisme o del gran concertisme, resulta justificable per als nuclis urbans propers a la capital, no ho és pel que fa a les poblacions que en són allunyades. La proximitat significa, en bona mesura, disponibilitat. La llunyania, en aquest cas, hauria d'implicar una disposició normalitzada d'oferta. En aquest sentit, resulta especialment preocupant la situació d'indigència latent de molta part del país i, d'una forma especial, pel que fa a la seva significació, de les tres capitals de província no barcelonines i d'alguns caps de comarca d'una especial importància.

I, amb tot això, no pretenem pas afirmar que les exigències de Barcelona i del seu entorn siguin ateses de forma òptima, i que

l'activitat que s'hi desenrotlla —tenint en compte els tres milions d'habitants del seu àmbit d'influència— sigui ni molt menys satisfactòria.

Un país amb una vida musical mínimament normalitzada hauria de gaudir, en definitiva, d'una estructura de distribució cultural —en aquest cas musical— d'un funcionament molt distant d'aquella de què gaudeix el nostre. I, per descomptat, d'una intensitat molt superior a la de què gaudim. Referències de països com la República Federal Alemanya o Àustria, on és impensable que ciutats d'entre 50.000 i 100.000 habitants no disposin d'una activitat musical intensa, nodrida sovint amb excel·lents formacions simfòniques i de cambra pròpies, resulten tristement il·luminadores de la nostra realitat.

La realitat de la nostra estructura simfònica i de cambra

Sis milions d'habitants, cinc ciutats de més de 150.000 habitants, vuit de més de cent mil i una de prop de dos milions..., estan ateses, pel que fa al gran concertisme, per una sola orquestra simfònica; l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona.

Col·lateralment, diverses formacions de cambra de funcionament no regular (i mancades d'autèntica estructura) cobreixen altres necessitats.

Una segona orquestra simfònica estable, la del Liceu, cobreix de forma totalment circumscrita la concreta parcel·la de l'activitat operística, quasi monolíticament concentrada en un sol teatre.

Els guarismes són d'una enorme eloqüència i confirmen aquella imatge que hem donat abans, en fer un succint balanç de la vida musical del país. Caldria afegir, a més, que la rendibilitat social de l'esmentada Orquestra de la Ciutat de Barcelona dista molt de ser l'òptima, i que, a més, se circumscriu de forma quasi exclusiva, al Palau de la Música Catalana. En termes semblants podríem expressar-nos en fer referència a l'orquestra del Liceu. Pel que fa als conjunts de cambra, el precari estatus intern que tenen i la manca d'una demanda regular, fa que la seva incidència en la vida musical del país sigui bàsicament marginal.

Jordi Maluquer, director de Música, Cinema i Teatre de la Generalitat té força clares les idees, de cara a tergiversar aquesta situació; però, també veu molt menys clara la fórmula que forneixi els recursos per a la materialització de les seves idees.

— *Penso que Catalunya, amb les dues orquestres simfòniques de què disposa, en té prou. Per bé que ambdues són independents i tenen la pròpia personalitat, podrien col·laborar en la cobertura de les necessitats del país. Al mateix temps, cadascuna d'elles podria segregar la seva pròpia orquestra de cambra, com esdevé arreu. Especialment, en els períodes en què no te-*



La necessitat d'una Orquestra de Cambra estable...

nen una activitat gaire intensa. De fet, aquesta segregació ja es produeix a casa nostra, encara que sigui de manera informal. De l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona se'n nodreix Solistes de Catalunya; i de la del Liceu, la Pro-Arte. Els components de les dues formacions simfòniques haurien de tenir una retribució adequada i una dedicació exclusiva, en tot cas compatible amb l'activitat docent o de cambra.

El problema, per la Generalitat, a l'hora de vertebrar una política pel que fa en aquesta parcel·la, és que en cap de les dues orquestres simfòniques no hi té una incidència directa. Una depèn de l'Ajuntament barceloní i l'altra, del Consorci del Gran Teatre del Liceu, amb influència, per tant, compartida.

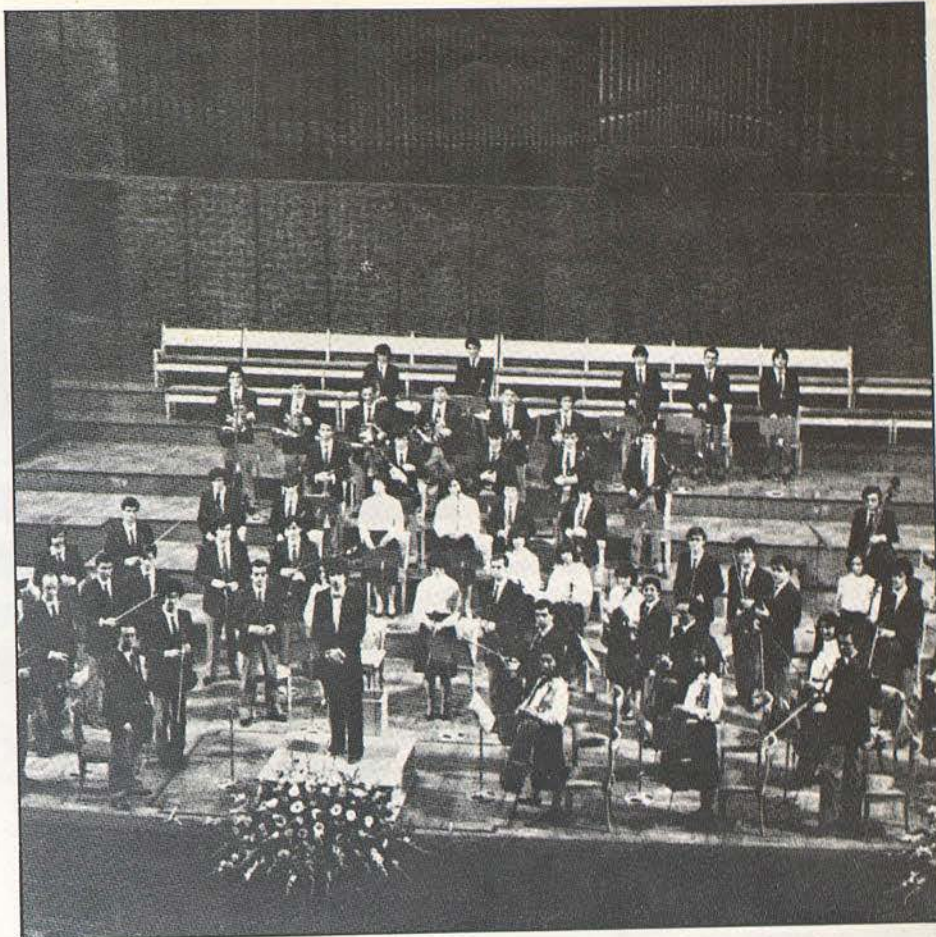
— L'Orquestra de la Ciutat —afirma Maluquer— ha iniciat a la seva manera un procés de reestructuració en el qual no hi volem intervenir. Quan se'ns ha convidat, aquest procés ja era en marxa i, en aquestes condicions, no hem cregut oportú d'entrar-hi. Allò que volem, és que la nostra col·laboració en aquesta orquestra serveixi per potenciar-ne les activitats fora de la capital de Catalunya. Pel que fa a l'orquestra del Liceu, la posició de la Generalitat és que ha d'allargar la seva temporada, amb la possibilitat d'oferir concerts al Liceu i a fora, combinats amb el cor.

Maluquer afegeix que aquesta estructura podria completar-se amb l'existència d'un conjunt de cambra amb vocació estable, sense ser dependent o derivada de cap altra orquestra.

— Quan en Pere Cuixart era director de la Corporació de Ràdio i Televisió —continua Maluquer—, es va intentar de crear aquesta orquestra, pensant que podria tenir el suport de TV3, el nostre i el d'altres institucions. Però, després, hi van haver dos canvis a la direcció de TV3; i com que exigeix una forta inversió financera, i ni nosaltres ni TV3 no tenim recursos, el projecte es va hibernar.

Jordi Maluquer creu que amb aquesta estructura, les necessitats musicals, pel que fa al públic, queden ben cobertes. Resten altres necessitats per atendre. És el cas de les dels joves músics, de cara a completar-ne la formació.

— Treballem sobre més d'una idea, de cara a la formació d'una orquestra per a joves instrumentistes. Falta cobrir les necessitats de formació que, per altra part, ja s'atenen en part gràcies a les subvencions que van posar en marxa l'any passat, de les quals s'han beneficiat alguns conjunts de cambra formats per estudiants, i que permeten un exercici continuat. En tot cas, per poder dur a terme una tasca idònia, això exigiria la disposició d'una gran orquestra de joves. Per altra part, cal dir que hi ha joves músics nostres a la JONDE i també a l'Orquestra de Joves del Mediterrani, formada a Marsella, que és una iniciativa del Consell Regional de Provença-Alps-Côte d'Azur, amb la qual col·laborem pel que fa als músics catalans que en formen part.



La «Joven Orquesta Nacional de España»

Maluquer té previst que, ben aviat, es pugui concretar la voluntat de la Conselleria de Cultura d'ajudar perquè l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona actuï fora de la capital.

— Enguany, amb el pressupost nou penssem proposar que, en la temporada 1986-1987, l'Orquestra faci uns quatre o cinc desplaçaments a indrets de Catalunya. Lamentablement, comptem amb el problema de la manca de locals adequats per a concerts simfònics. Aquesta oferta, que farem a l'Ajuntament de la nostra ciutat, significa incrementar de forma substancial la nostra aportació a l'OCB. Aportació que ja vam millorar l'any passat, en passar-la de 12 milions a 15 milions de pessetes. Ara, en comptes d'aportar-hi, per exemple, cinc milions més, els quals a la fi no resolen gran cosa, allò que pretenem fer és contractar-hi uns quants concerts. En tot cas, no volem que siguin concerts de «gira», sinó basats en el mateix programa i amb el mateix equip artístic —director i solistes— que els del cicle habitual de l'Orquestra al Palau.

Com a afegit, Maluquer diu:

— La Generalitat no està en condicions de compartir responsabilitats econòmiques amb l'orquestra.

Pel que fa a la possibilitat de posar en marxa una via de rendibilització superior de l'orquestra del Liceu, les dificultats són d'un altre tipus.

— El problema de l'orquestra del Liceu rau en el fet que tota la casa s'ha de rees-

tracturar, en funció que es concretin i es normalitzin les aportacions del Ministeri de Cultura. Mentre això no es produeixi, no es poden reformar els estatuts.

Cal dir que el tema segueix tan mancat de sortida com sempre, malgrat que, de tant en tant, apareguin rumors i notícies (sempre desmentides per la realitat) segons les quals, a la fi, els tantes vegades esmentats 500 milions anuals es concretaran.

Abans ja s'ha apuntat el tema de les mancances que té el país pel que fa a la infraestructura d'auditoris i de locals aptes per al gran concertisme. Maluquer ho veu així:

— Aquí tenim la infraestructura de certes esglésies i del teatre de La Passió, si bé, és clar, no és una estructura genuïna. Al País Basc, en fer front a aquest problema, es van adonar que un dels millors llocs de què disposen, pel que fa a la sonoritat, és el pavelló esportiu de Zarauz, i el govern basc afavoreix que els nous pavellons tinguin unes característiques semblants. A casa nostra, ha passat un cas semblant amb el pavelló polisportiu de Puig-reig, que té unes característiques acústiques idònies. La nova política dels Ajuntaments, a l'hora de projectar equipaments culturals, és la de cercar-ne la polivalència.

Amb poc més de 500 milions de pessetes de pressupostos —costos salarials i burocràtics a part— la capacitat d'incidència de la Conselleria de Cultura de la Generalitat acusa, en última instància, unes òbvies limitacions.

OCB: una proposta amb el Pacte Cultural al fons

L'Ajuntament de Barcelona és, amb tota seguretat, el més «musical» de tot l'Estat espanyol. Damunt les seves espatlles reposa la responsabilitat de nogensmenys tres formacions estables —Orquestra de la Ciutat de Barcelona, Banda Municipal i Cobla Ciutat de Barcelona—, el principal Conservatori Superior de Música de Catalunya, el Festival Internacional de Música de Barcelona, el cicle de l'OCB i un llarg etcètera d'iniciatives pròpies o en les quals col·labora, que fa que el pressupost musical barceloní doblí el del govern autònom, ja que assoleix la xifra de 1.064 milions de pessetes.

La regidora de Cultura de l'Ajuntament, Maria Aurèlia Capmany, en mostrar un resum de partides pressupostàries de les activitats musicals, pot afirmar, amb raó:

— *L'Ajuntament fa molt per a la música a la ciutat; molt més del que fan molts altres Ajuntaments. No dic que tot ho faci el més bé possible —per això tenim tants problemes—; però sí, que fa el que pot.*

Quasi la meitat de l'esmentat pressupost correspon a activitats d'aquesta Orquestra de la Ciutat que tants maldecaps i preocupacions està provocant a l'equip municipal que n'és el responsable.

Quan, asseguda al seu despatx de la regiduria de Cultura, li pregunto quina ha de ser, segons ella, la funció social de l'orquestra, assenyala:

— *En un moment determinat, vam creure que molts dels problemes de casa nostra es resoldrien a través del Pacte Cultural. Aleshores vaig parlar amb l'antic conseller de Cultura, Joan Rigol, sobre el funcionament de l'orquestra. Entre els elements a tenir en compte hi havia no sols l'aportació patrimonial a fons perdut, sinó també la utilització de l'Orquestra arreu del país, i també a fora. En aquest sentit, vaig proposar-li l'ampliació, amb la presència de la Generalitat, la qual hi hauria d'aportar no sols diners sinó també organització. La meua tesi és que, mentre la divisió territorial sigui la que és, Barcelona és Catalunya; i que el país es pot fer seva una orquestra que porti el nom de la ciutat. El títol no pot ofendre ningú. Amb això, hom aconseguiria tres coses: un control de l'Orquestra per part de les institucions; una creixent professionalització de la mateixa; i una projecció internacional... En Rigol em va dir, de forma sensata, que tot depenia del funcionament del Pacte Cultural i del nous pressupostos i que aquests estaven en funció del pacte. A la pràctica, l'anorreament del Pacte, és clar, fa inviable aquell pla. Això vol dir que l'Ajuntament s'ha d'ocupar de resoldre el problema.*

I és a partir d'aquí que Maria Aurèlia Capmany situa el punt de partença del procés de reforma interna de l'Orquestra que està en marxa i que és objecte de no poca polèmica:

— *Si l'Ajuntament ha de fer-se càrrec totalment de l'orquestra, aleshores el Patronat n'exigeix un ordenament. O sigui, que funcioni de forma ordenada. I en aquest moment, creiem que el Patronat està conduint el tema de forma idònia. El gerent està fent de gerent; i s'hi ha reclamat la col·laboració d'un expert en temes laborals del mateix Ajuntament.*

Per a Maria Aurèlia Capmany, la finalitat última és: millorar el nivell de qualitat. Diu que no cerca un rendiment econòmic, però sí social; i es dol perquè la forma amb què s'estan portant les coses des de la part dels components de l'orquestra, mena cap al suïcidi de la mateixa. I esmenta, com a referència, el colpidor final d'una famosa pel·lícula de Fellini. Accepta que hi ha molts problemes a resoldre, però assenyala que tots ells es poden solventar per la via del diàleg, però no per la de l'assembleisme.

— *No pot ser —diu— que l'orquestra es passi més hores discutint de problemes de funcionament que no pas tocant.*

També creu que cal canviar els estatuts de funcionament i que no pot passar com ara, que l'orquestra no es pugui utilitzar quan calgui, o bé que surti més cara la seva utilització que fer-ne venir una de fora.

Pel que fa al pla artístic, tot apunta que el pròxim curs no s'hi nomenarà cap director titular, encara que l'alemany Franz-Paul Decker, amb quatre concerts i una dedicació de supervisió general, exercirà un protagonisme especial que el podria conduir a la titularitat definitiva, a partir del curs 1987-1988.

Cap a la fi de la pluriocupació

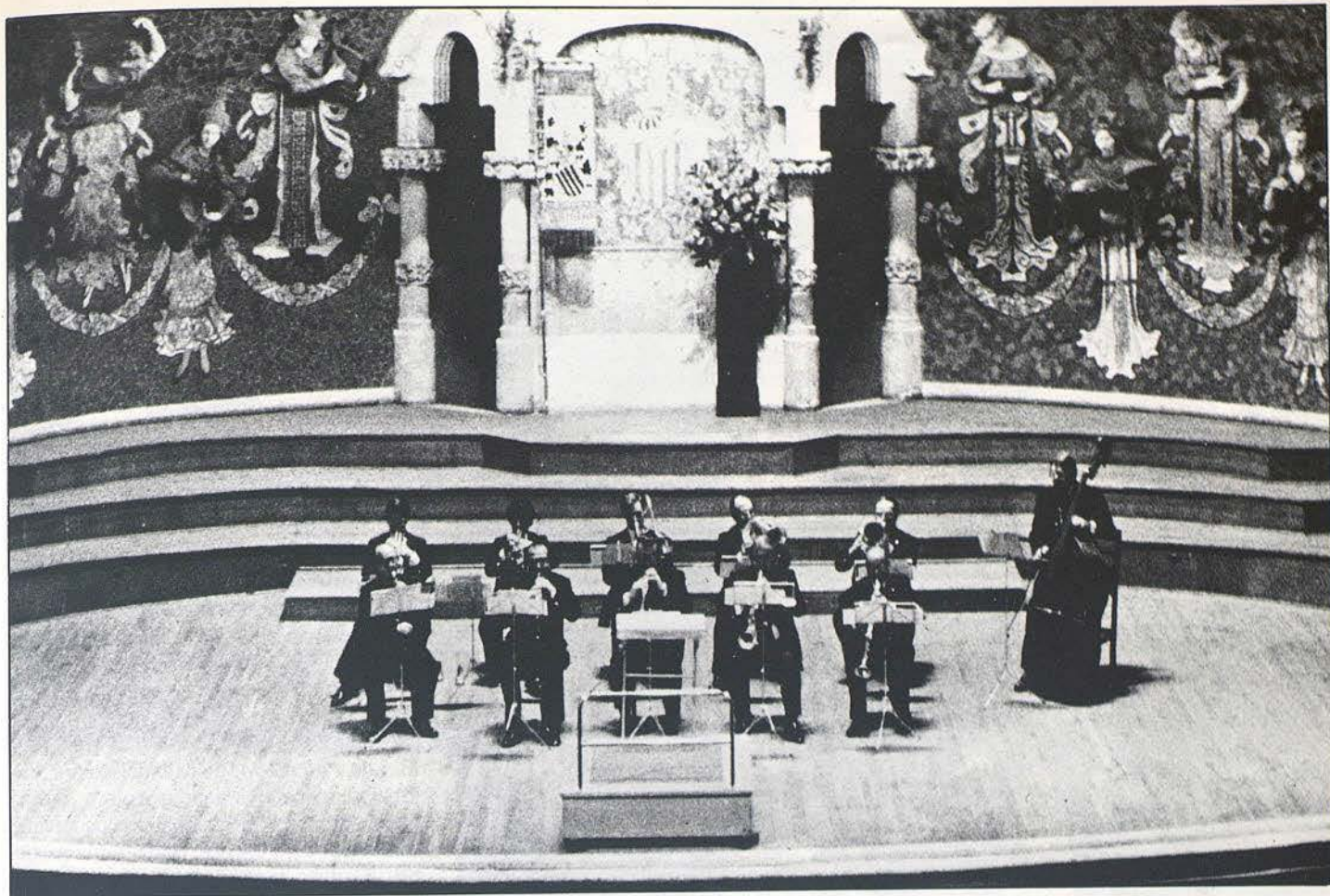
En aquest context, tot sembla indicar que l'esmentat Decker serà el braç executor d'una pretesa reforma de llarg abast que podria originar canvis profunds a la capçalera d'algunes cordes —és previst de fer proves de selecció— i també un canvi radical en el sistema de treball.

Es creu que aquesta tasca no pot dur-la a terme un director del país, perquè hi ha el problema de l'excessiva familiaritat; i hom valora l'experiència de Decker, qui realitzà una reforma semblant a la Simfònica de Montreal. S'insisteix en la necessitat de disposar d'un instrument àgil i a punt, per a disposar-ne com calgui. Això vol dir una dedicació exclusiva a la mateixa, cosa que, segons se'n assenyala, ja està establerta a la reglamentació actual. Hom establirà un sol cap de corda, responsable de la mateixa i gaudint d'una retribució satisfactòria, que comptarà, si cal, amb dos ajuts. El règim de treball seria un total de vuit serveis setmanals, que trencarien amb la rigidesa actual dels cinc assaigs i dos concerts, i que podrien repartir-se segons les conveniències. Sis assaigs i dos concerts, o bé al revés si fes falta.

L'actual limitació reglamentària de deu músics estrangers es contempla com quelcom que caldria revisar, ja que pot malmetre el proveïment de places amb instrumentistes d'un nivell adequat. I, amb això, hom vol deixar ben clar que, en igualtat de condicions, tindran preferència els músics de casa.



Maria Aurèlia Capmany



Cobla Ciutat de Barcelona

El tema de les incompatibilitats de la tasca a l'OCB amb una altra de característiques semblants —referència inevitable a l'Orquestra del Liceu— es contempla de forma estricta. Si fins ara no s'ha complert el reglament, no hi ha cap raó perquè, a partir d'ara, continuï deixant-se de complir.

Sorgeix el problema de la retribució per damunt de les reglamentacions, que afecta els funcionaris. Aquest fet provocà la proposta inicial del Patronat, segons la qual, per percebre uns emoluments elevats que permetessin prescindir d'una activitat addicional, calia deixar de ser funcionari.

Se cercarà algun tipus de fórmula retributiva que permeti obviar aquest obstacle legal, sense haver d'acudir a demanar l'excedència. Aquest és un dels punts claus de la negociació en curs entre els components de l'Orquestra i l'Ajuntament, ja que afecta quelcom tan important com la mobilitat de la formació o la flexibilitat de la seva composició, cosa que es considera molt important de cara a assolir un superior nivell qualitatiu de l'orquestra. S'hi adverteix que ningú no té la plaça de solista en propietat, i s'és conscient que cal retribuir d'acord amb allò que és normal actualment al mercat de treball musical.

En un altre ordre de coses, es vol aconseguir de millorar la projecció social, de cara a trobar nous públics i també a sortir del reducte barceloní. En aquest sentit, s'estudien fórmules que podrien comportar la realització d'un tercer concert, el trencament

de l'actual rutina dels concerts de dissabte a la tarda i diumenge al matí, i oferir-ne alguns a la meitat de la setmana. També s'ha pensat que la tasca de preparació i realització d'un concert, que ara és dilata a través d'un període setmanal, es concentri en quatre dies —si cal—, perquè hi ha directors que no disposen de tota una setmana. Hom no ha tret conclusions encara de la posada en marxa (aquesta última temporada) del doble abonament, per la qual cosa no es pot avançar si hom insistirà en aquesta fórmula o bé si se'n proposarà alguna altra.

En una altre ordre de coses, es pot anunciar que, el mes de setembre, l'Orquestra de la Ciutat farà una gira de concerts a la Comunitat de Castella-La Manxa, amb el patrocini del seu govern autònom. Edmon Colomer en serà el responsable artístic. Mentrestant, s'estudien propostes d'actuació a Leningrad i també al Berlín de l'Est.

Tota aquesta munió de dades conflueixen en una idea genèrica: aconseguir un funcionament de la nostra Orquestra radicalment diferent de l'actual. O, cosa que ve a ser el mateix: que l'OCB tingui una dinàmica d'acord a aquella que, arreu d'Europa, correspon actualment a una formació simfònica subvencionada, amb tot el que això suposa d'increment de rendibilitat social, de millora del nivell qualitatiu i de capacitat operativa.

Si els objectius pretesos (o anunciats) s'aconsegueixen, el canvi serà d'una absoluta profunditat. Com que, per descomp-

tat, els objectius proposats són bàsicament desitjables, el repte, ara, n'és justament l'assoliment. I aquest assoliment passa, indefectiblement, per un procés dilatat i no gens còmode que exigeix molta intel·ligència, coneixement de causa, tacte i també fermesa. No estem descobrint res de nou. I exigirà, també, que totes les parts afectades sàpiguen estar a l'altura de les circumstàncies i tinguin, si cal —que caldrà!— prou amplitud de criteris per posposar interessos immediats, i potser de curta volada, a aquest objectiu que és trencar amb la inèrcia de tants anys de «no passar res». I d'aconseguir, així, que el país compti, a la fi, amb una formació simfònica de prestigi i socialment rendible. Cal insistir en la importància fonamental que té la forma, la precisió i la idoneïtat en què es condueix aquest procés de transformació. La possible bondat i la força dels objectius i la seva enorme dificultat obliguen molt, en aquest sentit, a tots els implicats en una àrea de tanta transcendència.

Com es pot veure, a tots els nivells hi ha quelcom que, si més no, es mou. Si aquesta afirmació es bàsicament satisfactòria, no podem oblidar que el consens és inevitable, atès el greu estat en què es troba a casa nostra el camp del concertisme simfònic, aquesta situació límit en què vivim, la qual obliga a una inajornable presa de consciència i de decisions.

Versions singulars



La dona sense ombra, en l'escenografia del Liceu

L'actualitat musical ha estat darrerament presidida per un sentit de singularitat en les distintes versions que s'han fet. Volem significar, una vegada més, la importància que continua assolint el fet concertant en viu i la representació teatral de les produccions operístiques.

Una d'aquestes actuacions musicals que ajuden a justificar permanentment l'atractiu del concert en viu pot ésser, per exemple, la *Passió segons sant Mateu* que estigué inclosa en la IX Setmana de Música Religiosa. Tal com és actualment de tota vigència, tornarem a ésser testimonis d'una versió de la més alta musicalitat i sense concessions a cap mena d'efectismes. Sense poder referir-nos a una pràctica severament arqueològica, l'Orquestra i la Capella Vocal de París, amb la col·laboració del Collegium Vocal de Gant i del Cor Infantil del Conservatori de Vila-seca i Salou, tots dirigits per Philippe Herreweghe, retornaren la *Passió*, de Bach, al marc original que en l'aspecte humà degué tenir; és a dir, el dels petits conjunts de fort regust cambrístic. In-

sistim que resulta difícil de dir quin punt de rigor històric s'arribà a assolir, però allò que més interessava era, concretament, aquest clima d'intimitat eclesial que en les versions romàntiques resultava totalment evaporat. La música sorgeix llavors pura en el seu context original i en una intenció expressiva directa, tot mostrant la gran importància del text i del drama evangèlic. Adés sorprèn el públic per la presència dels contratenors, que hem vist materialment implantar a la nostra ciutat, ara es tracta d'una corda vocal que ha pres carta de naturalesa i de la qual, sobretot, es reconeixen notòriament les qualitats tímbriques i les possibilitats remarcables quan dels conjunts es tracta. René Jacobs era aquest contratenor del cas, que, amb el tenor Howard Crook, va fer-se remarcar especialment, juntament amb una especial menció òbvia per als nens de Vila-seca i Salou. Les dues breus formacions vocals de cambra esmentades forniren bàsicament l'esmentat ambient litúrgic.

Ibercàmera va dur al seu torn un bonic

concert amb l'Orquestra de St. John's Smith Square londinenca dirigida per un mestre de sòbria musicalitat: John Lubbock. Heus ací un altre exemple de com a Anglaterra també es fa música amb un altre criteri de severitat ben aliena a qualsevol sentit d'exportació. Cap caire d'exhibició va presidir el concert, però les versions de la suite del *Somni d'una nit d'estiu* i de *Pulcinella*, de Mendelssohn i Stravinsky, respectivament, sorgiren impecables i serenes. Però la nostra anècdota més important del concert residia en la participació solista de la pianista catalana Eulàlia Solé en el *Primer Concert* de Mendelssohn. Aquesta partitura tenia un atractiu especial pel fet de representar una sensible novetat en el repertori habitual de l'esmentada pianista, tan especialitzada en l'obra contemporània i, en tot cas, en les estructures més denses de la composició. Mendelssohn representava, amb tots els respectes, un toc de superficialitat —si se'm permet de dir— enfront d'altres partitures de major profunditat en el repertori pianístic, i per això teníem una especial i personal curiositat per aquesta audició, per la forma amb què la pianista s'hi enfrontaria. Efectivament, podem afirmar que fou un altre exemple d'aprofundiment personal de l'obra, de la qual Eulàlia Solé va destacar amb gran avidesa dos aspectes substancials del compositor: la delicada sensibilitat dels moviments i passatges lents i el caràcter alat i feèric dels vius. Fou una recreació de gran regust romàntic, i no precisament per les vies més habituals de la dialèctica pianística convencional d'aquest període de la història de la música. Els esmentats moviments i passatges vius assoliren una funció estètica pràcticament inèdita pel que hem dit, amb connotacions instrumentals, d'una juvenil eufòria, ensem amb d'iridiscències premonitòries d'un impressionisme encara llunyà en aquell temps. L'expressió, lenta, refinadíssima, cercant —per altra banda— una significació essencial.

Al Liceu vam poder escoltar i presenciar, per fi, la nova versió de *La dona sense ombra*, de Richard Strauss. N'hem fem comentaris previs amb una certa extensió; ara ens cal ressaltar exclusivament la perfec-



Don Giovanni, a l'escenari liceístic

ció, d'autèntica producció, de l'actual representació i la nova constatació del sentit d'especial fita que té aquesta producció Straussiana. Resta encara viva la sorpresa per l'estranya aparença d'una escena que mai no pot arribar a endevinar-se en la seva identitat. S'ha tornat a comentar intensament el caràcter simbolista germànic de la narració i de l'escena, efecte no solament de diverses lectures, sinó fins i tot —diria— de difícil lectura. Perquè tampoc no es pot dir que estiguem en aquest cas enfront d'un mite pregon de clar substrat metafísic o antropològic. Però no és menys cert que aquesta narració i l'escena que se'n desprèn assoleixen al teatre un intens clima emocional que denota la presència d'un liderat de primera magnitud. La realització escènica fou totalment reeixida, produint sempre aquest impacte de llegenda intemporal i interespacial. Christof Perick va fer el quasi miracle de preparar l'orquestra, la difícil orquestra, en tota profunditat, fins i tot atenent l'esperit singular que mostra aquesta partitura, amb connotacions tan wagnerianes com també moderníssimes. I això, ho diem sense cap insinuació de demèrit per a l'Orquestra del Liceu que, en aquesta avinentesa, va respondre amb un rendiment elevat, tal com darrerament està fent. Vocalment, hi hagueren algunes parts menys afortunades que altres, però això no té ara una especial importància, sinó que la singularitat resideix en l'esdeveniment col·lectiu d'una producció adés impensable en aquesta dimensió artística. Ute Vinzing va començar les representacions amb limitacions físiques que no feren més que mostrar encara la seva vàlua, però les succe-

sives la demostraren plenament. Una anàlisi completa de l'extens elenc resta fora de l'abast del present comentari.

La premsa, i especialment un atinadíssim comentari d'Agustí Fancelli, ha destacat l'especial significació de la reposició darrera de *Don Joan*, de Mozart, sempre en el marc general de la present referència crítica a l'actualitat musical barcelonina. De *Don Joan*, se'n poden muntar difícilment no més de dues menes a Barcelona. Una, la que vingui avalada per un conjunt estable, prèviament preparat, d'algun teatre alemany. L'altra, la que enguany està vigent, la que es basa en una o més figures importants protagonistes, completades amb una resta d'elenc més o menys ocasional. La tercera possibilitat és ja la llegendària, que només es pot trobar en les grans produccions de discs o cinema. És per això sempre present el risc notable, quant a Mozart, de rebre de la representació viva una certa impressió de frustració. Frustració que pot derivar tant de l'aspecte musical com, sobretot, igualment, d'una escena no excessivament acurada. Tenim sempre la sensació que els directors d'escena no saben ben bé com resoldre l'escenificació del drama de Da Ponte. Sovint es cau, com crec que és ara el cas present, en un excés de tints grotesques, mentre que els aspectes autènticament dramàtics de l'obra són resolts amb fórmules que voregen els pastorets. Però, efectivament, *Don Joan* exigeix l'escena per destacar igualment el seu caire de drama sacralitzat. Fa ja molts anys que, en un altre comentari al *Don Joan* de torn, excessivament esquematitzat d'escena, preconitzava una possible versió concertant (en

els instants de major glòria de Pro Música), però és ben cert que l'escena mozartiana té un encant que difícilment arribarà a suplir l'audició asèptica de butaca, copa i havà que més d'una persona comentava a la sortida de la representació. Potser l'encant i la darrera expressió del teatre d'òpera resideix en aquest factor d'atzar que hi ha sempre al darrera. Com, per exemple, el protagonista actual de Renato Bruson, musicalment important, d'un contingut sensiblement italianitzant que no sembla encaixar massa amb versions discogràfiques més popularitzades, àdhuc la de Raimondi; en canvi, un Don Octavio de Gösta Winbergh sorprenia agradablement tothom, amb línia germànica. Varietat gran en les representants femenines, destacant-hi l'espanyola —o almenys hispànica— M. Àngels Peters. Enric Serra féu un Massetto que pot ésser una fita en la seva carrera, i el Leporello de Stafford Dean, un exemple de representació acadèmica i funcional, sense un excés de personalitat interpretativa. A això, cal unir una escena amb pretensions, però freda i sense gaire definició en el sentit abans apuntat, i la direcció musical, en la qual no arribarem a constatar la fama de Gustav Kuhn, probablement limitat per la magnitud de la tasca que representa el muntatge musical. Però, com diem, aquest és el veritable encant d'una representació normal de tot teatre d'òpera, fora d'ocasions de gran solemnitat, aquella que comporta sempre la convenció d'una escena i la dimensió humana de l'anècdota contingent.

J. Casanovas

Philippe Herreweghe: una dimensió fonamental de la investigació de la música antiga



Des que Fèlix Mendelshonn interpretà la *Passió segons Sant Mateu*, l'any 1829, iniciant la via de recuperació i revalorització de la figura i obra de Bach, la música barroca i renaixentista ha viscut moltes vicissituds pel que fa al seu protagonisme. La història d'un tal protagonisme s'ha manifestat especialment viva en el curs dels últims decennis, en desvetllar-se uns corrents d'interès que, de primer, van centrar algunes figures avui indiscutibles —Leonhardt, Deller— i que posteriorment s'ha estès arreu, fins a constituir un dels fenòmens més vitals i significatius del quefer musical dels nostres dies. Figures com Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood, Ton Koopman, Helmut Rilling, el nostre Jordi Savall, entre d'altres, han obert vies d'investigació que malden per il·luminar, des de llurs respectives concepcions, un món estètic llunyà, no sols en el temps —i per això subjecte a un vast camp d'especulació teòrica i formal ben suggestiu.

L'interès que ofereix aquest panorama és prou palès arreu, amb les respostes tan eloqüents que reben les manifestacions que s'inscriuen en aquest món i, en definitiva, en el pes que ocupa la música pre-clàssica en l'existència i el quefer dels centres musicals més importants d'Europa. Perquè cal remarcar el fet que aquest «moviment» —d'alguna manera cal anomenar-lo— és sobretot europeu.

Philippe Herreweghe constitueix una de les referències més significatives, juntament amb les esmentades, d'aquesta inquietud per cercar, des de pressupòsits rigorosos, la veritat exacta i més autèntica d'aquest tipus de música. La seva vinguda a Barcelona, en el marc de la IX Setmana de Música Religiosa, constituïa una oportunitat excel·lent per endinsar-nos en aquest món, des d'una posició tan solvent. Dissortadament, els imperatius dels seus horaris, extraordinàriament atapeïts, obligaren a una conversa d'una total austeritat, circumscrita del tot

a la més estricta concisió, en la qual cada pregunta i cada resposta havien de condensar uns continguts que haurien hagut de comptar amb un temps ampli i amb un relaxament de què ens fou impossible de gaudir. Per acabar-ho d'adobar, Herreweghe acusava l'estat d'ànim inevitablement pertorbat pel fet que, poques hores abans de l'entrevista, havia sofert les conseqüències d'aquest esport tan «nacional» del robatori de la documentació i diners a mans d'un professional de l'estrebada, dissortadament eficaç.

Tanmateix la seva amabilitat exquisida ho superà tot. I el seu rigor i la precisió en les explicacions, així com la generositat a allargar el temps acordat en principi, aconseguiren de rendibilitzar (molt més del que hauria estat normal) els escassos minuts de la conversa.

Partim d'allò que es pot considerar l'aportació més personal dels principis d'articulació instrumentals al tractament vocal

i tot el que això comporta. A la resposta, Herreweghe ja apunta un nivell totalitzador o globalitzador que presidirà tota la conversa, i que és fruit d'una concepció del fet «música antiga» —terme que ell emprará sovint— com un fenomen, com una filosofia, com un món unívoc per bé que variat, i que exigeix per tant una forma concreta d'propar-s'hi. O d'endinsar-s'hi.

—Aquesta és una llarga història —comença assenyalant—. Se'n podria parlar hores. No es pot parlar genèricament de la música antiga. Cal distingir per exemple entre Bach i Monteverdi; entre tots ells hi ha grans diferències. La pràctica que faig de la música antiga, per exemple a la Passió segons sant Mateu que escoltareu ara al Palau, es basa sobretot en els efectius, en la distribució dels components dels conjunts vocals i instrumentals. Estem molt acostumats a sentir la Passió segons Sant Mateu amb una gran orquestra simfònica i un cor amateur de cent o cent cinquanta veus. El factor numèric constitueix una gran diferència. Partim d'un desiderata de Bach, que ho explica molt bé i parla d'una distribució de tres sopranos, dues contralts, dos tenors i dos baixos per a cada cor. És la distribució de què va disposar Bach, normalment. Pel que fa a l'orquestra, la disposició és: tres primers violins, dos o tres segons violins, dues violes, violoncel i contrabaix. Això ha tingut una gran repercussió. Aquesta disposició, en conjunts petits, permet donar una dimensió com d'estereofonia, per dir-ho així, amb una expressió moderna. I això no ho pot donar una massa coral enorme, i una orquestra simfònica moderna. A l'època de Bach, els cors estaven distribuïts, a l'església, de manera que podia donar aquesta sensació com d'estereofonia que he dit. Per altra part, aquesta disposició que fem nosaltres, en cors petits, formats per professionals, permet donar una articulació molt més precisa que no pas els cors massius amateurs.

La llarga i, per altra part, concisa i essencial peroració, s'estén ara, s'amplia, i ensems aprofundeix amb l'aportació de nous elements que completaran la seva visió del fet «música antiga».

—A l'hora d'estudiar la música antiga m'he basat en els tractats antics que descriuen el sistema d'articulació basant-se fonamentalment en la Retòrica. A la nostra investigació, hem observat que el nucli de la qüestió no rau en l'articulació instrumental, sinó en la vocal. L'articulació instrumental ha de calcar-se de la vocal; l'essència rau en què, a l'època de Bach, la funció de la música era transmetre un missatge, ben altrament del que esdevenia en el Romanticisme que el que es pretenia era transmetre unes imatges, de tipus gairebé màgic. A la música barroca, es volen transmetre uns afectes; i no hi ha millor manera de fer-ho que a través dels esquemes retòrics. En el discurs barroc, cada paraula és il·lustrada per un procediment retòric.

—¿N'eren conscients, els músics bar-

rocs, d'aquesta essència retòrica de la construcció de la seva música?

—No es pot pas generalitzar. Però cal recordar que, a l'època de Bach, la Retòrica era un estudi molt generalitzat. Bach era un gran organista, però també era un savi en el domini de la Retòrica. Nosaltres treballam en aquest sentit. I la Passió segons sant Mateu que creem queda més a prop d'un discurs i també d'un cert sentit de l'òpera. I en això hi té un paper important tant la distribució dels cors com la dels conjunts instrumentals.

El concert, que tingué lloc l'endemà d'aquesta entrevista, correspongué amb gran fidelitat a això que descriu ara qui el dirigí. La disposició de dos cors i de dos conjunts instrumentals —aquests, reforçats per sengles orgues de reduïda envergadura— sorprengué un públic que, almenys en una certa mesura, anava a gaudir d'una Passió amb la monumentalitat habitual de les versions de configuració romàntica. Un públic que, sorpresa rera sor-

ballar la música antiga, obliga a desvetllar l'esperit d'inquietud i això desvetlla també un cert sentit de la investigació que, per descomptat, serveix per a fer front a la música moderna.

Per a Herreweghe, l'evolució de l'estudi de la música antiga contempla dos moments importants: uns primers anys en què tot depenia de personalitats molt fortes, que van marcar una gran empremta (com és el cas de Gustav Leonhardt) i que donaven una mena de marca; i, després, uns anys en què «el paisatge s'ha eixamplat» —segons la seva pròpia expressió—, en què cadascú treballa diversos aspectes i s'entra en el camp de les especialitzacions —música francesa, determinats autors, etc. Herreweghe observa que, actualment, hi ha molta gent que treballa la música antiga. Li preguntem si, en aquest creixent estat d'ànim a favor de la puresa i fidelitat de les versions, s'arribarà a interpretar de forma habitual la música de Mozart amb pianoforte.

—Aquesta és una qüestió molt delicada.



presa, comprovà tot seguit que aquella trentena escassa de veus, distribuïda en dos cors, aquells reduïts conjunts instrumentals, més la col·laboració en unes petites parts del cor infantil del Conservatori de Vila-Seca i Salou, oferien una sensació de plenitud i, sobretot d'autenticitat, no fàcilment esperable.

Resulta colpidor, a primera vista, observar que aquest profund estudiós de la música antiga, és, així mateix, un gran amant i intèrpret de la música dels nostres dies. Quan li preguntem si això de fer front a aquests dos mons, tan aparentment contraposats, representa d'alguna manera una idèntica forma d'acabar-se amb el fet musical, ens confirma la hipòtesi:

—He estudiat de forma convencional al conservatori; tinc, per tant, una formació ortodoxa. És evident que, posar-te a tre-

Però penso que, potser, la música de Mozart no està tan íntimament lligada a l'instrument com la de Froberger o la de Schwellinck, per exemple. Però, tanmateix, preferiria sentir la música de Froberger interpretada per Glen Gould que no pas per un mal clavecinista.

Una confessió plena d'una sinceritat que pot arribar a sorprendre es produeix tot seguit quan afirma que:

—Nosaltres, tots som autodidactes. No hi ha cap orquestra barroca subvencionada. No es pot comparar la qualitat tècnica d'una orquestra així, amb la de l'Orquestra de París. Però tenim més puresa i més entusiasme.

I, encara, reblarà aquesta argumentació així:

—Crec que la pròxima etapa del movi-

ment serà aconseguir una superior consistència i depuració en l'aspecte tècnic.

—¿La música antiga, ha servit també perquè s'hi refugiessin alguns mediocres, aprofitant la moda i aquest context d'autodidactisme que vós mateix heu esmentat?

—Sí, això ha estat possible. Però aquests grups han anat desapareixent... En un moment donat, a Holanda hi havia trenta-cinc conjunts, o més, formats per un clavecinista i alguns instrumentistes més. Però han desaparegut molts d'ells, i només queden els que tenen una entitat concreta.

—¿Es podria parlar d'una línia o un tipus d'escola que presideixi tot el moviment de recuperació de la música antiga?

—Abans hi havia més unitat estilística. Es pot dir que Leonhardt estava sol. Després es van començar a moure grups a Anglaterra, a Itàlia, a França. A Espanya, comenceu ara. Cada personalitat influeix i aporta les seves idees i concepcions. Qui

a l'època de Bach; però això no és el més important; allò que importa és que soni el més bé possible.

I, tot seguit, una afirmació feta amb una certa insistència o amb una convicció especial.

—Per a mi —diu Herreweghe— allò essencial en el moviment de la música antiga no és tant la recerca d'unes formes d'interpretar, sinó el fet d'haver descobert una sèrie de compositors, de la talla de Mozart, que eren desconeguts per al gran públic. Hi ha moltes obres de polifonia que, interpretades només per conjunts amateurs, no donaven la mateixa talla que si eren ofertes per conjunts professionals. Si no les interpretessin grups altament qualificats, és com si Mahler només fos conegut a través d'orquestracions universitàries.

—Per què el moviment va començar a Holanda i no a Alemanya?

—Una de les raons va ser que, després

quasi en el terreny del tòpic i que, per tant, se l'ha plantejada o li han plantejada més d'una vegada.)

—Crec que una gran part de la música antiga conté un elevat grau d'espiritualitat que, justament, manca a la música contemporània. I aquesta espiritualitat és un complement a quelcom que manca als joves i que els atreu. Els joves busquen una certa espiritualitat, que també troben d'alguna manera en el rock. Tota la música romàntica es basa en una mena de relacions humanes de tipus jeràrquic —el director sempre mana un conjunt. La imatge de la música barroca és més solidària, és més de treball en equip, entre tots. Al mateix temps, els instruments antics són més purs, més «ecològics». Sí, jo diria que són instruments ecològics! La música barroca tampoc no fa mai exhibició ni de força, ni d'acrobàcia, ni de velocitat com ho fa la música romàntica...



és clavecinista, incideix més en la qüestió instrumental; i qui és especialista en veu, en la vocal...

Quan citeu el terme arqueològic, hi ha com una certa sensació de rebuig. No sembla agrair que sorgeixi el terme, per bé que, amb la pregunta, pretenem aclarir, tan sols, si la via de l'arqueologisme —no l'arqueologisme com a finalitat— és útil per a mostrar una imatge moderna i renovada de la música antiga.

—Per a mi, modern vol dir ser autèntic; vol dir tenir força per trencar una tradició. El sentit arqueològic no és tan important; allò que importa és fer sonar la música de la millor manera que es pugui fer sonar avui. Sí; és cert que la nostra Passió segons sant Mateu sona més pròxima a com es feia

de la Segona Guerra Mundial, Alemanya es va refugiar molt en la seva tradició; i això donà una forma d'actuar més conservadora. Mentre que, a Holanda i Bèlgica, aquest moviment, no diré que fos quasi hippy, però tampoc no era burges. A França, el tractament de la música antiga té una dimensió monàrquica o reialista. Mira massa cap a Lluís XIV i a Versalles. Això sí que és arqueologia. A Gran Bretanya, els grups hi tenen una gran qualitat, però la tradició anglesa és molt peculiar. A mi, Purcell em sembla més victorià que barroc.

—¿Per què la música antiga ha tingut tanta acceptació, sobretot en el públic jove?

(La pregunta no sembla sorprendre-li, i de fet, no ha de rumiar gaire la resposta. Hom diria que, per a ell, la qüestió entra

Amb constants mirades als respectius rellotges, amb algun membre del grup que es deixa veure a través de la porta entreoberta de la sala on ens trobem, encara primílem tot allò que es pot afinar en una pregunta al peu de l'estrep.

—¿Heu canviat molt, vós, des que va fundar la Chapelle Royale i el Collegium Vocale de Gant?

—Sí, és clar; en primer terme he progressat tècnicament. Per exemple, tinc més habilitat, dirigint. Després, el coneixement general de la música antiga és més ampli. El paisatge de la música antiga s'ha eixamplat. Fa quinze anys —conclou— jo era més exagerat, més radical en els meus plantejaments.

J. Comellas

IX FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA

BARCELONA, del 13 al 27 de maig de 1986

CONCERTS

Dia 14 de maig de 1986, a les 21 h. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

PAUL BADURA-SKODA, pianoforte

Obres de: Haydn, Mozart i Beethoven

Dia 16 de maig de 1986, a les 21 h. SALÓ DEL TINELL

CAPILLA DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE LA MÚSICA ANTIGUA

«Música a la València del duc de Calàbria».

Dia 19 de maig de 1986, a les 21 h. SALÓ DEL TINELL

GOTHIC VOICES. Dir. Christopher Page

«L'Ars Antiqua a Anglaterra»

Dia 21 de maig de 1986, a les 21 h. SALÓ DEL TINELL

JOSE MIGUEL MORENO, viola de mà i guitarra barroca

Obres de: Pisador, Valderrábano, Fuenllana, Narváez, Milà, Mudarra, Giuliani i Sors.

Dia 23 de maig de 1986, a les 21 h. SALÓ DEL TINELL

LONDON BAROQUE

Obres de: Corelli, Vivaldi, Couperin, Boyce, Erskine i Haendel.

Dia 27 de maig de 1986, a les 21 h. SALÓ DEL TINELL

THE CONSORT OF MUSICKE. Director Anthony Rooley

Obres de: Schutz, Monteverdi, Ward i Lawes.

Dia 28 de maig de 1986, a les 21 h. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ACADEMY OF ANCIENT MUSIC. CHOIR OF THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC.

Solistes vocals. Anthony Pay, clarinet. Christopher Hogwood, director.

MOZART: Concert per a clarinet, K 622 i Requiem, K 626

ACTIVITATS: Centre Cultural de la Caixa de Pensions. Passeig de Sant Joan, 108

VÍDEOS: LA DANSA

Ofereim la reposició de les gravacions en vídeo de les representacions de dansa programades en els nostres Festivals de Música Antiga IV, V i VI: Gruppo di Danza Rinascimentale e Armonia Antiqua de Roma. «Danses i música d'amor, festeig i seducció». London Baroque Dance Theatre. «Espectacle de dansa barroca». The Renaissance Dance Company of London. The City Waites. «Danses i tonades populars de l'Anglaterra siscentista».

CONVERSES amb...

El desig de poder oferir un millor coneixement dels artistes convidats al present Festival, llurs programes i llurs vivències, ens ha suggerit la idea de convidar-los a compartir una estona de la seva estada a Barcelona amb els interessats en llurs trajectòries artístiques, instruments o programes oferts en els concerts; i, així, han estat configurades les nostres reunions amb: Paul Badura-Skoda; Juan José Rey; José Miguel Moreno i Charles Medlam.

LA CAIXA A LES ESCOLES:

Dia 16 de maig a les 16 h. Palau de la Música Catalana. Capilla Musical del Seminario de Estudios de la Música Antigua. «Música espanyola del Renaixement».

Informació: Servei d'informació de la Fundació Caixa de Pensions. Tel. 317 57 57





AQUÍ

CICLE DE CONCERTS DE MÚSICA DEL SEGLE XX

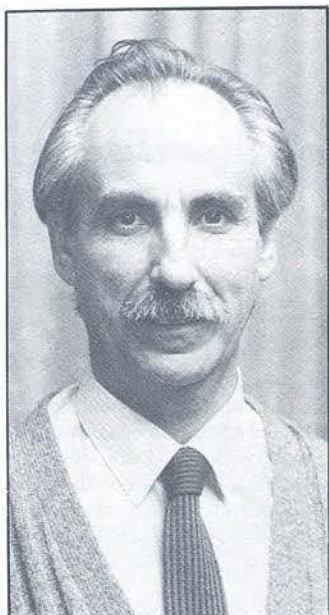
La discoteca barcelonina KGB serà l'insòlit marc de l'intitulat «I Cicle de Música del Segle XX», que té lloc des del 7 d'abril al pròxim 9 de juny, amb l'organització de l'Associació Catalana de Compositors, el patrocini del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, del Ministerio de

Cultura, i la col·laboració del Servei de Música del Departament de Cultura de la Generalitat, i de l'Ajuntament de Barcelona.

El primer concert —7 d'abril— fou protagonitzat per la mezzosoprano Anna Ricci, Jordi Russinyol —guitarra— i Andrés Lewin-Richter —electrònica— amb obres dels mateixos protagonistes i de J. M. Berenguer, Barce, Brncic, Balsach i Polonio.

El segon concert —21 d'abril— anà a cura del Trio Bartók —Serra, Poch i Gasa— amb obres de Cervelló, Guinovart, Stravinsky, Marco i Bartók. El tercer concert tindrà lloc el 12 de maig, amb l'actuació del Quartet Sonor —Francesc, Serrat, Vila i Busquets— i obres d'Homs, Taverna Bech, Sardà, Alonso, Webern. El quart concert —26 de maig— serà protagonitzat pel pianista Josep Maria Escribano, amb obres d'Olmos, Rodríguez Picó, Moraleta, Mompou i Schönberg. Finalment, clourà el cicle el Grup Instrumental «Barcelona 216», dirigit per Ernest Martínez Izquierdo, que interpretarà un programa format per obres de Llanas, Aracil, Balboa, Martínez, Bernalola, Guinjoan i Soler.

El preu de la localitat serà de 300 pessetes.



Gabriel Brncic

LA CORAL LAVÍNIA A ALEMANYA I HOLANDA

Dels dies 22 a 26 del propassat mes de març, la Coral Lavínia va viatjar a Alemanya, convidada pel Junge Chor Aachen, amb l'objectiu de realitzar diversos concerts a Aquisgrà i Heerlen (Holanda).

La finalitat d'aquests concerts era fer conèixer la polifonia catalana i espanyola de tots els temps. El repertori interpretat comprenia obres de J. del Encina, M. Rivafllecha, C. de Morales, T. L. de Victoria, J. Brudieu, J. Cererols, C. Talabull, i un important capítol de cançons populars catalanes harmonitzades per remarcables

compositors (Pérez Moya, Mompou, Esplà, Morera, etc...). El nucli dels diversos concerts, el constituïa la música de Brudieu, de qui la Coral Lavínia va interpretar els *Goigs de Nostra Dona*, i alguns madrigals amb text d'Ausiàs March.

A més de les actuacions, que assoliren un gran èxit, cal esmentar la recepció a l'ajuntament d'Aquisgrà, oferta per l'alcalde Sr. Linden, i l'obsequi d'un recull de composicions que el compositor holandès Jan Seevens féu al director, Miquel Saladrígues, en acabar l'últim concert.

BENET CASABLANCAS I RAMON PORTER PREMIATS ALS ESTATS UNITS DE NORD-AMÈRICA

Els compositors catalans Benet Casablanca i Bernat Porter han estat guardonats per la fundació nord-americana «Musicians Award». L'obra per la qual ha estat distingit Benet Casablanca és el *Moviment per a trio*, i la que ha meregut l'atenció, pel que fa a Bernat Porter, és *Trio per a clarinet, fagot i piano*.

Aquest concurs s'inscriu en el marc de la cooperació cultural i educativa establerta entre Espanya i els EUA, i té per objecte fer co-

nèixer la música espanyola als Estats Units. El premi comporta la interpretació de les obres guardonades en un concert que tindrà lloc al Carnegie Hall, aquest mes de maig, al qual han estat invitats els guanyadors. Cal assenyalar que aquest premi també ha estat atorgat al madrileny Pérez Massera. Entre el 13 i el 20 de maig, els esmentats compositors seran als EUA per tal d'assistir a l'estrena de llurs obres i intervenir, per tant, en la supervisió de les execucions.

VII CURS D'INTERPRETACIÓ DE MÚSICA IBÈRICA ANTIGA PER A ORGUE

Del 14 al 26 de juliol se celebrarà a Torredembarra i a Montblanc el VII Kurs d'interpretació de música ibèrica antiga per a orgue, professat per Josep M. Mas i Bonet. El programa comprèn obres de Cabezón i Cabanilles; els participants que ho desitgin, poden presentar obres d'altres compositors ibèrics.

El Kurs —que és patrocinat per l'Obra Cultural de l'Orgue Barroc de Torredembarra, pel Departament de Cultura de la Generalitat, per la Diputació de Tarragona i pels Ajuntaments de Torredembarra i Montblanc— tindrà lloc els dies 14-19 a Torredembarra, i els dies 21-26 a Montblanc. Són previstes també altres activitats complementàries, entre les quals destaquen la visita a orgues històrics de la regió i a un taller d'orguener. Els interessats a posseir la

informació completa del Kurs poden adreçar-se a: M. Mas, Apartat de Correus, 531, Reus (Tarragona), tel. 977-30 57 65.



Curs Internacional d'Interpretació

VEREDICTE DEL VI CONCURS DE JOVES COMPOSITORS, 1985, DE JOVENTUTS MUSICALS DE BARCELONA

El passat mes de març foren concedits els premis del VI CONCURS DE JOVES COMPOSITORS, 1985, convocat per Joventuts Musicals de Barcelona, i adjudicats per un Jurat compost per Manuel Cabero, Salvador Pueyo, Josep Casanovas, Jordi Codina, Manuel García Morante i Albert Sardà, i amb Miquel Ma. Badal, com a secretari. El primer premi fou concedit, per unanimitat, a Josep M. Pladevall per l'obra

Cinc cançons de la lluna al barret, per a soprano i piano, sobre textos de Miquel Desclot. El segon premi s'atorgà, per majoria, a Miquel Franco, per *La infància recuperada*, sobre textos de Juan Manuel Chumilla. El jurat recomanà l'estrena, en alguns dels concerts organitzats per Joventuts Musicals, de les obres presentades per Feliu Gasull i Jep Nuix, intitulades, respectivament, *Tres cançons* i *Intercanvi*.

BEQUES DE LA
FUNDACIÓ GÜELL

La Fundació Güell, de Barcelona, ha fet pública la convocatòria de dues beques per al curs 1986-87. La primera és destinada a estudis de musicologia, composició, folklore o aspectes específics d'investigació musical. Podran optar-hi els llicenciats universitaris en Filosofia i Història de l'Art que acreditin un currículum acadèmic musical, i els titulats o diplomats en alguna especialitat dels Conservatoris de Música. La titulació presentada haurà de ser expedida per centres de terres catalanes. L'import de la beca serà de 500.000 pessetes i la documentació haurà de presentar-se abans del 31 de juliol de 1986. La segona és

destinada a l'ampliació d'estudis d'interpretació musical. Podran optar-hi tots els titulats o diplomats pels Conservatoris de terres catalanes. L'import de la beca serà igualment de 500.000 pessetes. Les dades personals del candidat, i les seves titulació, estudis, expedient acadèmic i activitats professionals es faran constar en l'imprès de sol·licitud, amb la conformitat escrita del professor amb el qual desitja estudiar. La documentació haurà de presentar-se abans del 31 de juliol de 1986. Per a més aclariments hom ha d'adreçar-se a la Fundació Güell (Passeig d'Isabel II, 1. Casa Llotja, tel. 319 24 32, 08003 Barcelona).

PREMI PER AL COMPOSITOR
ALBERT LLANAS

El jove compositor català Albert Llanas (Barcelona, 1957) ha estat premiat al «VI Concurs de Composició» organitzat per l'Institut de la Joventut, depenent del Ministeri de Cultura de Madrid. L'obra premiada, *I es va fer la llum*, és escrita per a doble cor a cappella, presenta una textura vocal molt diferenciada i, en prescindir del text, treballa exhaustivament diversos efectes tímbrics, a partir de vocals o de fonemes característics.

Diverses obres d'Albert Llanas han estat, igualment, presents en

diverses audicions a Barcelona i altres poblacions catalanes, com, per exemple, *BXR 2*, estrenada a Girona i repetida a Barcelona pel guitarrista Jaume Olivé. Recentment, el «Taller de Compositors Catalans» de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona li ha estrenat *Seqüències per a orquestra I*, una obra que obtingué «Honorable Mention» a la «European Youth Competition 1985», organitzada per la Fundació Cultural Europea i celebrada a Holanda, la primavera passada.

NOTICIARI DE
L'ORFEÓ CATALÀIMPORTANT ACTUACIÓ DEL COR
A LA CREACIÓ, DE HAYDN

El passat divuit de març, tingué lloc al Palau de la Música Catalana el novè concert del cicle barceloní d'Ibercàmera, en el qual l'Orfeó Català, conjuntament amb l'Orquestra de St.-John's-Smith-Square, de Londres, amb la col·laboració dels solistes vocals Montserrat Alavedra, Manuel Cid i David Gwesyn, i sota la direcció de John Lubbock, interpretà les parts corals d'una de les obres més valuoses i difoses del repertori clàssic, en el gènere vocal-instrumental de l'oratori: *La Creació*, de Jo-

seph Haydn. Moltes circumstàncies centraren la importància d'aquest concert en la trajectòria recent de l'Orfeó Català: el fet d'un nou pas en la legítima incorporació del cor als circuits més rellevants de les manifestacions musicals públiques de Barcelona, com una resposta al repte de les aspiracions artístiques actuals de l'entitat, que ha d'assolir amb caràcter de normalitat, i paral·lelament a la participació als esdeveniments directament lligats al context específic del nostre món coral i a la

pròpia tradició de l'Orfeó Català; la feliç circumstància de la col·laboració amb agrupacions i personalitats estrangeres de relleu i de projecció internacional notables; i, finalment, el just reconeixement de l'actitud bàsica que possibilita aquestes realitats: la identificació, per part dels components de cor, amb les pròpies fites artístiques de l'entitat, com a condició necessària per tal que l'activitat d'un grup vocacional generi l'impuls i l'energia necessaris per a protagonitzar una evolució ascendent.

Al marge de qualsevol connotació circumstancial, la realitat d'aquesta audició assolí, objectivament, uns resultats rellevants, visiblement rubricats per la càlida i entusiasta reacció del públic, per la unanimitat que s'hi cospà en polsar opinions provinents dels més diversos sectors dels nostres

mitjans musicals i, finalment, per la positiva opinió de la crítica musical barcelonina. Reproduïm, com a mostra, un fragment de la que signà Jordi Llovet, publicada a «La Vanguardia» el passat 20 de març: «La massa coral de l'Orfeó ha viscut uns canvis estructurals molt grans, en els darrers mesos... La formen un centenar de cantaires, d'una mitjana d'edat de 25 anys, en els quals l'entusiasme seria la principal virtut, si no fos que, a l'entusiasme, el supera encara la capacitat d'aprendre i de millorar. Els resultats que ha aconseguit Simon Johnson —naturalment, a base d'aquesta remodelació quasi total— són espectaculars i dignes, ja no d'elogi, sinó del més fonamentat optimisme. Les veus són encara tendres, inexper-tes biològicament; però l'esperit musical és sorprenent... »

PELL DE BRAU

CERTAMEN DE MASSES CORALS
A TOLOSA

El Centre d'Iniciatives Turístiques de Tolosa ha convocat la divuitena edició del certamen internacional de masses corals (30 d'octubre-2 de novembre) que constarà dels següents concursos: XVIII Certamen de masses corals i XV Concurs de composició. El certamen de masses abraça les modalitats de cançó basca i folklore,

polifonia i cant gregorià; el de composició, cançó folklòrica basca i polifonia. Les bases completes del certamen —la inscripció al qual es clourà el dia 1 de juny— seran facilitades a qui les sol·liciti pel «Centro de Iniciativas Turísticas, c/ San Juan, s/n. Tolosa, Guipúzcoa, tel. 943-67 40 19».

ACCIONS DE LA FUNDACIÓ MARCH A
FAVOR DE LA MÚSICA CONTEMPORÀNIA

El dia 19 de març es presentà a la Fundació March, de Madrid, el catàleg d'obres del Centre de Documentació per a la música espanyola contemporània, corresponent a l'any 1986; en total, 3.728 obres, entre partitures i enregistraments, de 461 compositors. És aquest el tercer catàleg que publica aquell Centre de Documentació, que es creà a la Biblioteca de la Fundació, el juny del 1983, d'acord amb la línia d'aquesta institució per a ajudar la música contemporània produïda a l'Estat espanyol; un propòsit que també es materialitza en beques, organització de cicles i convocatòria de la Tribuna per a Joves Compositors.

Al catàleg del 1986 es recullen 2.909 partitures i 1.078 enregistra-

ments, que corresponen a 461 autors. També inclou una relació d'editors (83, de partitures, i 86, de fonogràfics), així com un directori de 135 compositors. El catàleg està ordenat per autors, relacionats amb les obres, partitures o enregistraments que el Centre posseeix. Totes les obres, i els materials bibliogràfics i documentals existents, són a la disposició del públic.

El Centre de Documentació facilita la investigació, consulta i audició a musicòlegs, compositors, intèrprets, crítics o estudiosos, respon a les consultes formulades sobre aquestes obres, i intercanvia informació amb les institucions de l'Estat espanyol o de l'estranger dedicades a la documentació musical.

MUSICALIA

ENCICLOPEDIA Y GUIA DE LA MUSICA CLASICA

Musicalia és un extraordinari festival de música. La claredat i el rigor de la part enciclopèdica i la brillantor del component sonor fan de Musicalia una creació única en el seu gènere.

Musicalia és una gran enciclopèdia musical. Ordenada alfabèticament, escrita en estil àgil i entenedor i amb un sòlid rigor en el contingut. Musicalia és una obra de consulta indispensable, alhora que proporciona una lectura entretinguda.

Musicalia és una gran antologia sonora dels moments més genials de la música. Cada disc o cassette és un brillant carrusel dels millors i més coneguts fragments de les principals creacions musicals. Sense cap dubte, constitueix una extraordinària discoteca.

Musicalia és una obra de gran qualitat. El contingut, el repertori i els intèrprets hi resten sòlidament refermats per Salvat en l'edició i per Deutsche Grammophon, Philips i Decca en les gravacions.

100 discos o cassettes 100 fascicles setmanals
1.400 pàgines 2.000 dibuixos, fotos i esquemes
4 volums de diccionari musical 1 guia de l'oient



Salvat

II PREMI INTERNACIONAL
DE GUITARRA«S.A.R. LA INFANTA D^a CRISTINA»

La Fundació «Jacinto e Inocencio Guerrero» ha convocat un Premi Internacional de Guitarra al qual poden concórrer guitarristes de qualsevol nacionalitat i edat. El Premi —únic i indivisible— és dotat amb un milió de pessetes i podrà ser declarat desert; si, a criteri del jurat, algun concursant reuneix mèrits suficients, podrà ser atorgat un segon premi de cinc-

centes mil pessetes. Les proves se celebraran a Madrid, començaran el 5 de novembre d'enguany i constaran de tres eliminatòries (per a cadascuna de les quals és establerta una programació específica). La inscripció es clourà el dia 1 d'octubre de 1986. Informació: «Fundación Jacinto e Ignacio Guerrero, Gran Vía, 78, 28013 Madrid».

ARREU

CONTINUA LA GRAN
TRADICIÓ DEL FESTIVAL D'ÒPERA
DE GLYNDEBOURNE

Des de la seva fundació, el Festival de Glyndebourne compta amb una ininterrompuda i transcendent tradició de més de mig segle, fonamentada de manera majoritària (però no exclusiva) en la gran tradició teatral i vocal anglesa, si bé amb produccions de renom internacional, algunes de les quals han assolit una autèntica categoria històrica. Actualment, regit musicalment per Bernhard Haiting, i teatralment per Sir Peter Hall, compta amb la col·laboració de la London Philharmonic i dels cors del Festival. La propera edició del Festival tindrà lloc entre els propers 27 de maig i 15 d'agost, i hi programa de 10 a 15 representacions de les següents produccions:

Albert Herring, de Benjamin Britten (amb Jane Glover i Peter Hall, en la direcció musical i escènica); *Simon Boccanegra*, de Verdi (amb Bernhard Haiting i Peter Hall); *L'incoronazione di Poppea*, de Monteverdi (amb Richard Bradshaw i Peter Hall); *Porgy and Bess*, de Gershwin (amb Simon Rattle i Peter Hall). Com a nota significativa, hem de remarcar que aquestes produccions compten amb el suport, en tant que «sponsors» de les següents societats: Autobair Group Limited, Has Group Limited, Honeywell Limited, IBM United Kingdom Limited, John Player and Sons i Citicorp Investment Bank Limited.

MARGOT FONTEYN
HA TORNAT A L'ESCENA

La gran ballarina britànica Margot Fonteyn ha reprès les actuacions, després de set anys d'absència dels escenaris, i ha interpretat, amb la companyia del Sadler's Wells Ballet, el paper de la reina mare del ballet *La bella adormida*. Margot Fonteyn té ara 67 anys. A partir del 1935, fou balla-

rina estrella del mateix Sadler's Wells Ballet, on substituï Alicia Markova. Des d'aleshores, el seu nom assolí un enorme prestigi internacional. Són especialment famoses les seves interpretacions fent parella amb el gran ballarí rus Rudolf Nureiev.

PROBLEMES FINANCERS
PER A UNA GIRA SOVIÈTICA
DE L'ORQUESTRA DE FILADÈLFIA

L'Orquestra de Filadèlfia, que ha estat convidada a fer, aquesta primavera, una gira per la Unió Soviètica, probablement haurà de renunciar-hi si no troba ràpidament entre 500.000 i 800.000 dòlars, segons han informat fonts de l'esmentada formació simfònica.

El director, Ricardo Mutti, ha manifestat: «Personalment, crec que seria un error greu si no hi anem».

L'Orquestra de Filadèlfia és la primera formació nord-americana que ha estat invitada a fer una gira a la Unió Soviètica d'ençà de la signatura dels acords soviètico-nord-americans sobre intercanvis culturals, que tingué lloc a Ginebra el mes de novembre últim. Les autoritats soviètiques van demanar a aquesta orquestra, a principis de gener, que fes un gira de 10 dies per la Unió Soviètica, amb actuacions a Moscou i Leningrad a finals de maig i principis de juny



Ricardo Mutti

pròxims. Però aquella invitació no incloïa el pagament dels desplaçaments.

HA MORT EL COMPOSITOR
IUGOSLAU STJEPAN SULEK

Acaba de morir, a Belgrad, el compositor i violinista iugoslau Stjepan Sulek, a l'edat de setanta-un anys. Encara que poc popular entre nosaltres, algunes de les se-

ves obres (entre les quals cal citar set simfonies, diversos concerts i òperes) havien aconseguit una bona difusió a moltes capitals europees occidentals.

PUBLICACIÓ MONOGRÀFICA
DEL CONSELL D'EUROPA DEDICADA
A «PATRIMONI I MÚSICA»

El darrer número de la publicació del Consell d'Europa «Un avenir pour notre passé» és dedicat monogràficament al tema de la unitat de les formes musicals i arquitectòniques sota el títol genèric: «Patrimoni i música». Hi col·laboren: José Ma. García de Paredes (*Temps musicals i espai arquitectònic*), Calogero Bellanca (*Creació musical i desenvolupament arquitectònic a Itàlia*), Philippe Avril (*Un festival a la posta d'espai inaudits*), Fèlix Millet (*El Palau de la Música Catalana, de Barcelona*), August Gebessler (*La restaura-*

ció de l'Òpera de Stuttgart), Audun Kayser (*Troldhaugen: la casa del compositor noruec Edvard Grieg*), Daniel Birouste i Bertrand Lazerne (*L'orgue, l'església, la ciutat*), Herman Janse (*El cant dels carillons als Països Baixos*), John Drury (*La capella i els cors del King's College*), a més d'una completa informació de l'acció institucional menada pel Consell d'Europa.

L'interès dels temes tractats i el prestigi dels col·laboradors confereixen a aquest monogràfic un interès excepcional.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

ANOIA

MAIG 10, dissabte	22 h.	Igualada	Teatre Cercle Mercantil	Ballet Contemporani de Barcelona.
----------------------	-------	----------	-------------------------	-----------------------------------

JUNY 14, dissabte	22,30 h.	Capellades	Auditori de la Font Cuitora	Trobada de tres corals amb estrena de les obres guanyadores del concurs de composició, organitzat per la Coral Noves Veus.
----------------------	----------	------------	-----------------------------	--

BAIX LLOBREGAT

JUNY 11, dimecres	21 h.	Sant Feliu de Llobregat	Església Parroquial	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. Joan Casals, orgue. (Homenatge a la memòria de Jordi Alcaraz)
----------------------	-------	-------------------------	---------------------	--

BAIX PENEDES

MAIG 17, dissabte	22,30 h.	El Vendrell	Auditori Pau Casals	Andras Keller, violí. Adrienne Hauser, piano.
----------------------	----------	-------------	---------------------	---

JUNY 7, dissabte	22,30 h.	El Vendrell	Auditori Pau Casals	Diatessaron.
---------------------	----------	-------------	---------------------	--------------

BARCELONÈS

MAIG 1, dijous	19 h.	Barcelona	Palau	Cor Montserrat de Terrassa. Dir.: Joan Casals. (I Cicle de Cant Coral)
-------------------	-------	-----------	-------	--

19 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Saló de Plens de l'Ajuntament	Cristian Florea, violoncel. Bach. (Pizzicato)
-------	---------------------------	-------------------------------	---

2, divendres	22 h.	Badalona	Monestir de la Divina Providència	Orfeó Badaloní. Dir.: Esther Martells.
--------------	-------	----------	-----------------------------------	--

3, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Juan Mario Cuéllar, guitarra. Narváez, Bach, Giuliani, Scarlatti, Serra, Tedesco, Beethoven, Alard. (Joventuts Musicals de Catalunya)
-------------	-------	-----------	---	---

4, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Coral Cantiga. Coral Sinera. El Violet. Orquestra de Cambra. Josep Benet, tenor. Dir.: Josep Prats. (Concert commemoratiu del 25è aniversari de la Coral Cantiga)
-------------	-------	-----------	-------	---

18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Barbershop Classics Quartet. Cançons de barberia americanes. (Diumúsica)
-------	-----------	-----------------	--

18 h.	Barcelona	O.N.C.E.	Orfeó l'Eco de Catalunya
-------	-----------	----------	--------------------------

19 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Saló de Plens de l'Ajuntament	Cristian Florea, violoncel. Bach. (Pizzicato)
-------	---------------------------	-------------------------------	---

5, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Rotterdam Philharmonic Orchestra. Dir.: James Conlon. Varèse, Debussy, Brahms. (Ibercamera)
------------	-------	-----------	-------	---

21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Esther Corbella, Javier González, piano. Schumann, Brahms, Chopin, Bach, Debussy. (Joventuts Musicals de Catalunya)
-------	-----------	---	---

6, dimarts	20,30 h.	Barcelona	Liceu	Don Pasquale, de Donizetti. Dir.: Roberto Abbado.
------------	----------	-----------	-------	---

21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	Camerata Trajectina. «Braderò Amsteldammer». (Fundació Caixa de Pensions)
-------	-----------	-----------------------	---

21,30 h.	Barcelona	Zeleste	Quartet Eol. Hindemith, Gabrielsky, Amargós.
----------	-----------	---------	--

8, dijous	19 h.	Barcelona	Palau	Coral Ars Nova de Martorell. Dir.: Joan Asín i Prades. (I cicle de Cant Coral)
-----------	-------	-----------	-------	--

20,30 h.	Barcelona	Liceu	Don Pasquale, de Donizetti. Dir.: Roberto Abbado.
----------	-----------	-------	---

21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Grup Bartók. Milhaud, Messiaen. (Una hora de Música al Conservatori)
-------	-----------	---	--



JIL SANDER



Una fragancia que subraya la personalidad e independencia.

WOMAN PURE

SOLO EN LAS MEJORES PERFUMERIAS Y DEPARTAMENTOS ESPECIALIZADOS DE LOS GRANDES ALMACENES

MÓN SONOR

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

9, divendres	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Marina Rodríguez, Joan Josep Gutiérrez, piano. Mozart, Brahms, Hindemith, Poulenc. (Joventuts Musicals de Barcelona)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Filharmònica Eslovaca. Ludovit Kanta, violoncel. Dir.: Zdenek Kosler. Dvorák, Mendelssohn. (Euroconcert)
11, diumenge	11 h.	Barcelona	Col·legi Jesús-Maria (Rbla. del Caçador, 6-10)	Coral Canticorum.
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Pasquale</i> , de Donizetti. Dir.: Roberto Abbado
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Gheorghe Motatu, violoncel. Carla Flint, piano. Telemann, Hindemith, Berger, Cassadó, Mendelssohn. (Diumúsica)
	22 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Església Romànica de Santa Eulalia	Sergi Casademunt, viola de gamba. Albert Romaní, clavicèmbal. Bach. (Pizzicato)
12, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Georgina Pujol, soprano. Mercè Sanchís, Lluís Roselló, piano. Bach, Mozart, Albéniz, Brahms, Mahler, Schubert. (Joventuts Musicals de Catalunya)
	21 hr.	Barcelona	Sala KGB (Alegre de Dalt, 55)	Quartet Sonor. Homs, Taverna-Bech, Sardà, Alonso, Webern (Associació Catalana de Compositors)
13, dimarts	20,30 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Pasquale</i> , de Donizetti. Dir.: Roberto Abbado
14, dimecres	18,30 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	«Conversa amb Paul Badura-Skoda». Moderador: Mireia Hernández. (IX Festival de Música Antiga)
	21 h.	Barcelona	Palau	Paul Badura-Skoda, fortepiano. Haydn, Mozart, Beethoven. (IX Festival de Música Antiga)
15, dijous	19 h.	Barcelona	Palau	Cor Celístia. Dir.: Conxita García. (I cicle de Cant Coral)
	21 h.	Barcelona	Palau	Carles Santos, piano. (Ibercamera)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Barcelona Consort. Händel, Hotteterre, Telemann, Bach. (Una hora de Música al Conservatori)
16, divendres	16 h.	Barcelona	Palau	Capilla Musical del Seminario de Estudios de la Música Antigua. (La Caixa a les escoles)
	18,30 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	«Conversa amb Juan José Rey». (IX Festival de Música Antiga)
	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Ester Vila, violoncel. Carmen M ^a Pérez Osorio, piano. Cecília Mas, flauta. Haydn, Weber. (Joventuts Musicals de Barcelona)
	21 h.	Barcelona	Tinell	Capilla del Seminario de Estudios de la Música Antigua. «Música a la València del duc de Calàbria». (IX Festival de Música Antiga)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Franz-Paul Decker.
17, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Màgic Flautes Trio. Pladevall, Ohana, Doppler. (Joventuts Musicals de Catalunya)
	19,30 h.	Barcelona	Santa Maria de Jesús de Gràcia	Cor Sant Esteve de Vila-seca i Salou. Dir.: Àngel Recasens. Britten: <i>Missa Brevis MKV. 115</i> . (III cicle de Misses Polifòniques)
18, diumenge	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Eugenia Sequeira, fagot. Vasil Lambrinov, violí. Michel Millet, viola. Richard Talkowsky, violoncel. «Quartets per a fagot i trio de cordes». (Diumúsica)
	22 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Església Romànica de Santa Eulalia	Nestor Eidler, violí. Bach. (Pizzicato)

19, dilluns	21 h.	Barcelona	Tinell	Gothic Voices. Dir.: Christopher Page. «L'ars Antiqua a Anglaterra». (IX Festival de Música Antiga)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Marta Oncins, Jofre Dodero, piano. Schumann, Bach, Haydn. (Joventuts Musicals de Catalunya)
20, dimarts	21,30 h.	Barcelona	Zeleste	El Quarteto Cuatro.
21, dimecres	18,30 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	«Conversa amb José Miguel Moreno». Moderador: Lluís Gàs-ser. (IX Festival de Música Antiga)
	21 h.	Barcelona	Palau	Coral Càrmina. Dir.: Jordi Casas. (I cicle de Cant Coral)
	21 h.	Barcelona	Tinell	José Miguel Moreno, viola de mà i guitarra barroca. Pisador, Valderrábano, Fuenllana, Narváez, Milà, Mudarra, Giuliani, Sors. (IX Festival de Música Antiga)
22, dijous	20,30 h.	Barcelona	Liceu	Edip i Jocasta, de Soler. Dir.: Maximiano Valdés.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Filharmònica de Leningrad. Dir.: Mariss Jansons. Shostakovitx. (Ibercamera)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Cor Ariadna. Isabel Aragón, soprano. Grup Instrumental. Dir.: Montserrat Bonet. Mendelssohn, Haydn, Mozart, Bach. (Una hora de Música al Conservatori)
23, divendres	18,30 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	«Conversa amb Charles Medlam». Moderador: Romà Escalas. (IX Festival de Música Antiga)
	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Carmen Valero, piano. Bach, Debussy, Frank, Chopin, Liszt. (Joventuts Musicals de Barcelona)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Filharmònica de Leningrad. Dir.: Evgueni Mravinsky. Bruckner. (Ibercamera)
	21 h.	Barcelona	Tinell	London Baroque. Corelli, Vivaldi, Couperin, Händel, Boyce, Erskine. (IX Festival de Música Antiga)
24, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Albert Argudo.
	21 h.	Barcelona	Centre Cívic La Sedeta	Coral Lavínia. Dir.: Miquel Saladrígues.
	22 h.	Barcelona	Església de Sta. Madrona	Orfeó de Sants.
25, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Edip i Jocasta, de Soler. Dir.: Maximiano Valdés.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Quartet Quatro. «El Barroc Francès»: Boismortier, Le Clair, Couperin, Correte. (Diumúsica)
	19 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Saló de Plens de l'Ajuntament	Gonçal Comellas, violí. Maria Lluïsa Cortada, clave. Bach. (Pizzicato)
	21 h.	Barcelona	Palau	Josep Carreras, tenor. Vincenzo Scalera, piano. Hahn, Duparc, Massenet, Tosti, Puccini, Respighi, Halffter, Guastavino. (Euroconcert)
26, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Montserrat Ardèvol, guitarra. Sira Hernández, piano. Bach, Turina, Beethoven, Bartók. (Joventuts Musicals de Catalunya)
	21 h.	Barcelona	Sala KGB	Josep M ^a Escribano, piano. Olmos, Rodríguez-Picó, Moraleda, Mompou, Schönberg, Roger, Pueyo. (Associació Catalana de Compositors)
	22,30 h.	Barcelona	Zeleste	Francesc Burrull, piano. Mario Lecaros, piano.
27, dimarts	20,30 h.	Barcelona	Liceu	Edip i Jocasta, de Soler. Dir.: Maximiano Valdés.
	21 h.	Barcelona	Palau	Montserrat Caballé, soprano. Miguel Zanetti, piano. (X aniversari del diari «Avui»)
	21 h.	Barcelona	Tinell	The Consort of Musicke. Dir.: Anthony Rooley. Schütz, Monteverdi, Ward, Lawes. (IX Festival de Música Antiga)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

28, dimecres	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Academy of Ancient Music. Choir of the Academy of Ancient Music. Solistes vocals. Dir.: Christopher Hogwood. Mozart. (IX Festival de Música Antiga)
30, divendres	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Josep M ^a Sauret, Roser Berengueras, Viviana Salisi, Jordi Serra, piano. Mozart, Schumann, Milhaud, Satie, Ravel, Bartók. (Joventuts Musicals de Barcelona)
	21 h.	Barcelona	La Sedeta	Coral Lavínia. Grup instrumental. Solistes vocals. Dir.: Miquel Saladrigues.
	22 h.	Barcelona	Caputxins de Sarrià	Cor Llevant. Dir.: M ^a Teresa Giménez.
31, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Rafael Català, guitarra. De Viseé, Bach, Scarlatti, Sors, Villa-Lobos, R. Català, Barrios. (Joventuts Musicals de Catalunya)
	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Francesc Llongueres.
JUNY				
1, diumenge	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Josefina Sanmartín, flauta. Carme Talleda, piano. Blavet, Bach, Oltra, Poulenc, Sarasate. (Diumúsica)
	18 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Orfeó de Sants.
	22 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Església Romànica de Santa Eulàlia	Diatessaron. Bach. (Pizzicato)
2, dilluns	21,30 h.	Barcelona	<i>Zeleste</i>	David Martí, violí. M ^a E. Gassull, piano.
4, dimecres	20 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Els Contes de Hoffmann</i> , d'Offenbach. Dir.: Maximiano Valdés.
6, divendres	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Francisco Poyato, piano. Bach, Beethoven, Debussy, Brahms. (Joventuts Musicals de Catalunya)
	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Studio Isadora.
8, diumenge	17 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Els Contes de Hoffmann</i> , d'Offenbach. Dir.: Maximiano Valdés.
	20 h.	Barcelona	Parròquia de Sant Rafael	Coral Canticorum.
9, dilluns	21 h.	Barcelona	Sala KGB	Grup Instrumental «Barcelona 216». Dir.: E. Martínez Izquierdo. Llanas, Aracil, Balboa, Martínez, Bernaola, Guinjoan, Soler. (Associació Catalana de Compositors)
10, dimarts	21,30 h.	Barcelona	<i>Zeleste</i>	João Sextet.
	22 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Cors. Solistes vocals. Dir.: J. Bodmer. Carnicer, R. L. de Grignon, Alís, Gerhard, Toldrà.
12, dijous	20 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Els Contes de Hoffmann</i> , d'Offenbach. Dir.: Maximiano Valdés.
15, diumenge	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	London Symphony Orchestra. Dir.: Claudio Abbado. (Ibercamera)
BERGUEDA				
MAIG				
10, dissabte	20 h.	La Pobla de Lillet	Casal de Cultura	Coral Belles Arts.
GARRAF				
MAIG				
11, diumenge	19 h.	Vilanova i la Geltrú	Teatre Principal	Cesc Gelabert/Lydia Azzopardi. (Dansa a Catalunya 86)

LA GARROTXA

MAIG

16, divendres 22 h. Olot Teatre Principal Metros. (Dansa a Catalunya 86)

GIRONÈS

MAIG

3, dissabte 22 h. Amer Església Parroquial Orfeo Gracienc. Dir.: Antoni Pérez i Simó.

6, dimarts 22 h. Girona Catedral Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell.

MALLORCA

MAIG

4, diumenge 18,30 h. Deià Son Marroig Irina Edelstein, piano. (Alma Concerts)

27, dimarts 18 h. Cala Ratjada Hotel Corona Hyneke Jordans, Leo van Doeselaar, piano. Rachmaninov, Ravel, Poulenc. (Alma Concerts)

28, dimecres 18 h. Palma Alliance Française Hyneke Jordans, Leo van Doeselaar, piano. (Alma Concerts)

30, divendres 18 h. Cala D'Or Crescendo Bar Hyneke Jordans, Leo van Doeselaar, piano. Rachmaninov, Ravel, Poulenc. (Alma Concerts)

31, dissabte 19,30 h. Manacor Teatre Municipal Hyneke Jordans, Leo van Doeselaar, piano. Rachmaninov, Ravel, Poulenc. (Alma Concert)

JUNY

1, diumenge 18,30 h. Deià Son Marroig Hyneke Jordans, Leo van Doeselaar, piano. Rachmaninov, Ravel, Poulenc. (Alma Concerts)

MARESME

MAIG

11, diumenge 19 h. Mataró Teatre Monumental Ballet Contemporani de Barcelona. (Dansa a Catalunya 86)

16, divendres 22,30 h. Mataró Teatre Monumental Mudances. (Dansa a Catalunya 86)

25, diumenge 19 h. Mataró Teatre Monumental Lasiti. (Dansa a Catalunya 86)

OSONA

MAIG

3, dissabte 22 h. Vic Teatre Municipal L'Atlàntida Metros. (Dansa a Catalunya 86)

10, dissabte 22 h. Vic Teatre Municipal L'Atlàntida Taba. (Dansa a Catalunya 86)

17, dissabte 22 h. Vic Teatre Municipal L'Atlàntida Cesc Gelabert/Lydia Azzopardi. (Dansa a Catalunya 86)

TARRAGONÈS

MAIG

11, diumenge 20 h. Torredembarra Església arxiprestal Corals Santa Rosalia, Espivanessa i La Canonja.

L'URGELL

MAIG

9, divendres 22 h. Tàrraga Teatre Ateneu Cesc Gelabert/Lydia Azzopardi. (Dansa a Catalunya 86)

23, divendres 22 h. Tàrraga Teatre Ateneu Taba. (Dansa a Catalunya 86)

VALLÈS OCCIDENTAL

MAIG

16, divendres 22,30 h. Terrassa Centre Cultural Ballet de France. (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa)

17, dissabte 22,30 h. Terrassa Centre Cultural Ballet de France. (Segona sessió)

31, dissabte 22,30 h. Terrassa Centre Cultural Ballet Jazz de París. (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa)

JUNY

1, diumenge 18 h. Terrassa Centre Cultural Ballet Jazz de París. (Segona sessió)

LS

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.



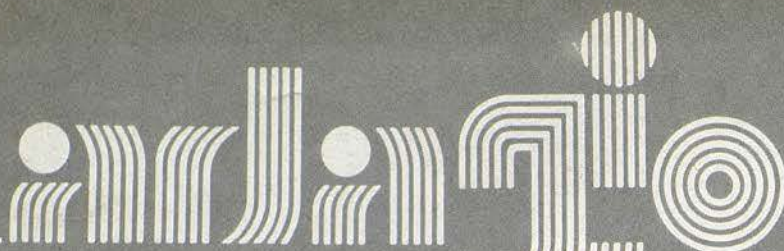
VIDOSA

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