



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 28

Febrer 1987



Manuel
Blancafort
(1897-1987)



Cecilia Gasdia,
una jove diva
al Liceu

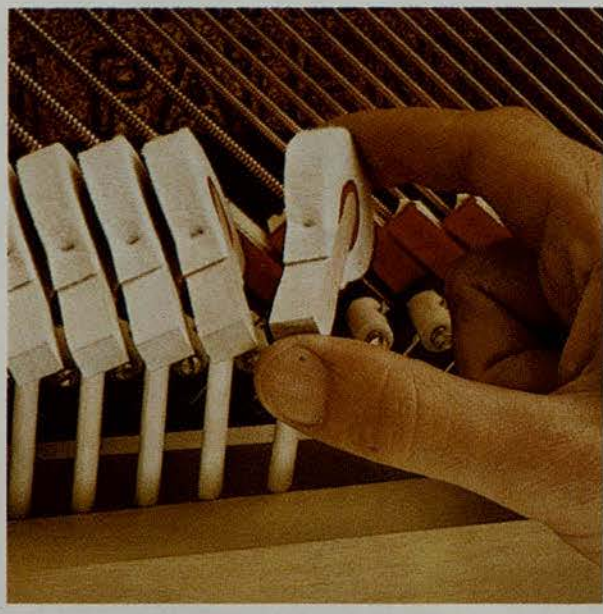
JORQUERA PIANOS

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**



EDITORIAL



2^a ÈPOCA

ANY IV - NÚM. 28 - FEBRER 1987

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: Nella Anfuso, Maria Àngels Anglada, Pere Artís, Armand Carabén, Josep Casanovas, Cesc, Jordi Codina, Jaume Comellas, Gabriel Ferré, Francesc Miracle, Agustí Montellà, Lourdes Morgades, Tamino, Joaquín Turina Gómez.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

DOL EN LA MÚSICA CATALANA

El recent traspàs de Manuel Blancafort (1897-1987) no ens suggereix només una reflexió moral sobre la llei inexorable de la caducitat de la vida, un sentiment d'humana condolença o una inevitable sensació de buit per la pèrdua d'un compositor important, d'una personalitat entranyable; ens porta, també, la nostàlgica constatació de com, en el decurs dels anys, es va exhaurint la possibilitat d'un contacte tangible amb els representants més sobresortints d'una generació d'artistes que determinaren el clima musical i humà d'una època de la música catalana, i la referència dels quals —o les seves ensenyances i actuacions— enquadren encara les primeres experiències de les promocions musicals que veieren la llum en els anys de la guerra civil o en la immediata postguerra.

Manuel Blancafort, que aportà a la música catalana del primer terç de segle, sense desarrelar-se dels paisatges del seu personal atavisme, un aire fresc que venia de la petita revolució postimpressionista francesa, evolucionà després, sense cap trencament estètic, vers el seu propi classicisme, assolit a partir d'un laboriós treball d'auto-didacte. També en això respongué intuïtivament a una necessitat de la nostra música dels anys cinquanta. «Em sembla que aviat vaig rebutjar el preciosisme. Tinc una tendència cap a la cosa normal; més aviat sóc acadèmic que no pas donat a la provatura. Potser és com una venjança íntima per no haver anat mai a cap acadèmia», havia manifestat no fa pas gaire temps a la «Revista Musical Catalana», amb la primària sinceritat d'un lúcid octogenari.

El *Quartet de Pedralbes*, estrenat a les històriques vetllades del Jardí dels Tarongers, o la *Simfonia en mi*, que recentment ha reprès l'Orquestra de la Ciutat, són la culminació d'aquesta etapa.

Quan, el passat mes de desembre, escoltàrem aquesta darrera obra al Palau i poguérem valorar la seva insòlita frescor, l'equilibri lúdic i no pas ampul·lós del seu llenguatge formal, la perfecció gairebé mendelssohniana de la instrumentació, els trets de fantasia sense banalitat, de lirisme sense sensibleria, que tan bé s'adiuen a la que fou la pròpia personalitat humana del compositor, ignoràvem encara que aquella audició havia de representar com una premonició de l'homenatge que ara tributem a Manuel Blancafort, en ocasió del trist esdeveniment; de la mateixa manera que la recent concessió per part de l'Ajuntament de Barcelona de la Medalla d'Or al Mèrit Artístic havia de ser, malauradament, una anticipació d'aquesta pòstuma rememoració.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA

MÓN SONOR

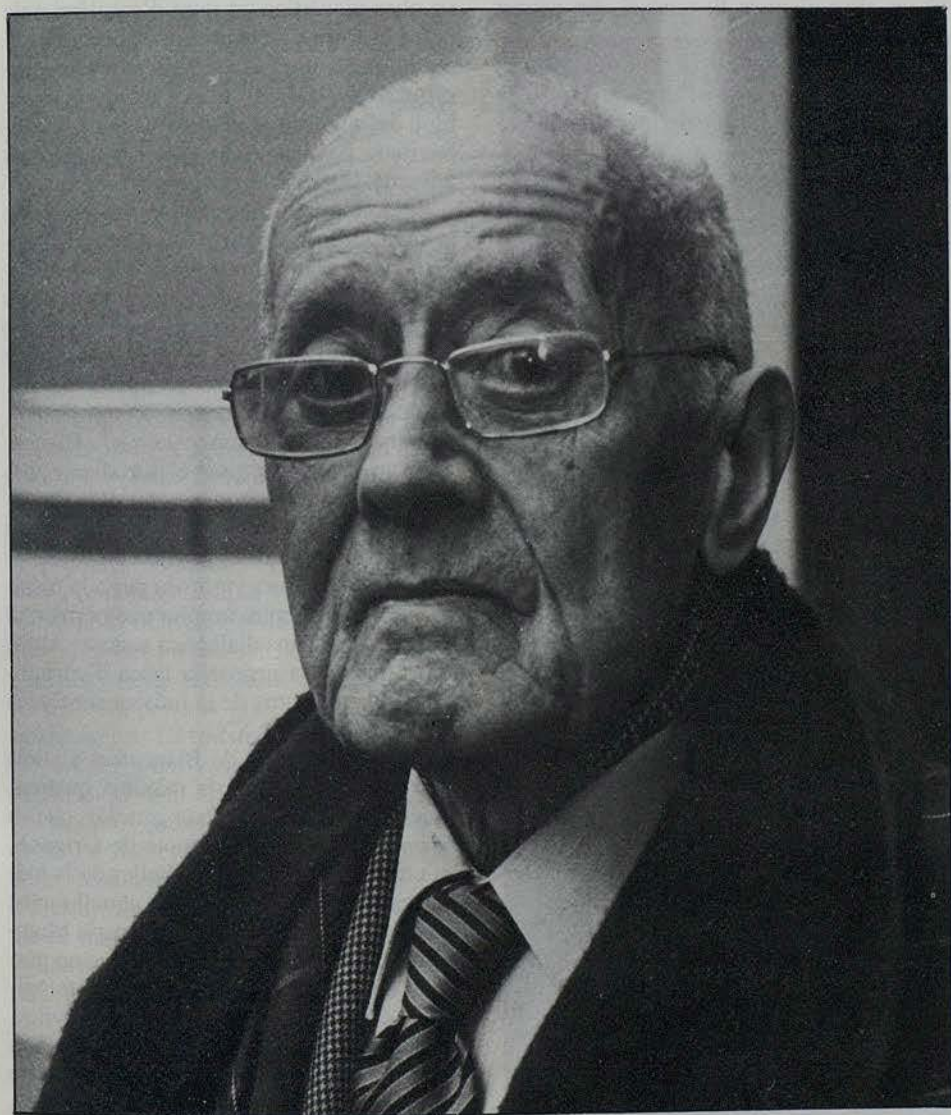


Dol en la música catalana	3
Manuel Blancafort (La Garriga, 1897-Barcelona, 1987) (J. Casanovas)	5
Mikrokosmos: Un sector desatès (Pere Artís)	7
Una altra llum (I) (Maria Àngels Anglada)	8
Sobre el menyspreu del món cultural català envers la música (Comellas)	10
A La Scala ha començat l'era de Muti (Francesc Miracle)	13
El vocalisme dels <i>castrati</i> . Fantasia i realitat (Nella Anfuso)	17
Ensalada: El llenguatge de l'homenatge (Tamino)	20
Qüestionari informal: Enric Majó	23
MANAGEMENT I MERCAT MUSICAL	
Dos models irreductibles? (Agustí Montellà)	24
I si reprivatitzéssim la cultura? (Armand Carabén)	26
La funció específica de l'intermediari o manager (Lourdes Morgades)	28
Els grans noms del management internacional (R.R.M.C.)	30
Dirigisme cultural del management (R.R.M.C.)	33
Nadales operístiques (J. Casanovas)	37
RETRAT. Una diva de vint-i-cinc anys (Joaquín Turina Gómez)	39
Scherzando (Cesc)	41
Ara, abans d'ahir, demà	42
Concerts, recitals, concerts, recitals	46
Llibres, discos	50

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

Manuel Blancafort

(La Garriga, 1897-Barcelona, 1987)



A punt de poder celebrar els seus serens 90 anys, ens ha deixat aquest gran compositor català, quan encara eren notícia la recent concessió de la Medalla d'Or de l'Ajuntament de Barcelona i una audició memorable de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona. El seu traspàs serà doblement sentit per tots aquells que hem tingut el goig i la fortuna d'un mestratge que, fa un bon mig segle, va marcar un rumb que la música catalana necessitava.

A Blancafort, li va escaure d'ésser un dels escassos representants d'una generació de compositors ubicats en una cronologia difícil i compromesa. Difícil pels precedents que li calia afrontar i, potser fins i tot, vèncer; compromesa per la tasca renovadora i incòmoda que havia de dur a terme. Si per a comprendre la veritable dimensió d'un creador ens cal situar-nos sempre en el seu context històric, això és doblement necessari quan ens volem referir a un compositor català, perquè a qualsevol entorn estètic s'afegeixen fortes connotacions d'ordre cultural. Si Blancafort va néixer el 1897, això vol dir que sorgeix a la vida de la creació musical en uns anys ja prou difícils i crucials per a tots els àmbits. Són anys tensos en el món occidental i, per tant, de gran responsabilitat per als qui intenten de proclamar un missatge a casa nostra.

Recordem, d'antuvi, que la segona dècada del segle present acabava de sorgir a Catalunya dels anys de Renaixença. Foren uns anys durant els quals es va haver de fer gairebé tot, de soca-rel. S'havia reconstruït tota una tradició musical de què altres països d'Europa havien gaudit ininterrompudament durant tres o quatre segles amb un esclat total. A casa nostra, a la tasca del retrobament de les essències musicals del país, s'hi afegia la de la construcció d'infraestructures culturals. Potser, en un altre instant, la tasca no hauria resultat tan urgent; però, llavors, quan s'estaven iniciant els moviments del nacionalisme musical europeu, aquesta via nacionalista resultava inajornable i inqüestionable a Catalunya. Calia parlar d'aquest precedent per a poder assolir una comprensió acurada de l'obra de Manuel Blancafort; perquè, ell

FIGURES I TEMPS

mateix, seria una conseqüència d'aquesta mena de tensions culturals.

Blancafort es troba, al voltant dels seus vint anys, en un instant de literal crisi per a la música catalana, com també per a l'europea tota. Quan amb prou feines acabem nosaltres de donar mostres d'una consciència musical —autòctona o no—, ens enfrontem ja amb els primers símptomes de la greu descomposició de l'edifici tonal. Són instants sempre dolorosos, els d'un jove compositor que s'inicia en la professió, però havien de ser-ho doblement per a Blancafort, qui havia tingut dos grans mestratges: el del seu pare i el de Joan Lamote de Grignon. Aquells anys inicials, tan vinculats a la tècnica pianística, no és d'estranyar que les primeres manifestacions se n'emparessin. La seva obra dels vint anys mostra, per tant, el segell característic de la música catalana del moment: lirisme abans que tota altra cosa, melodia pura que Blancafort cerca ja d'endevinar en les *Cançons de muntanya* i en els *Jocs i danses*. Això, com amb les inicials *Notes d'antany*, amb gran dosi de melangia romàntica, forma una unitat característica amb els *Cants íntims*. El compositor està, doncs, a la fase d'evident maduració interior, de recerca febril d'una substància nacionalista lírico-romàntica.

Sobtadament, la descoberta d'Europa. L'Europa d'aquell instant del final de la guerra del 14-18, en què França viu el desmantellament de les darreres manifestacions de l'estructura romàntica i la crítica de l'impressionisme. L'àrea germànica és palesa ja en Schönberg. A Blancafort, mai no li agradaren les abstraccions germàniques, un fet ben lògic quan es gaudeix habitualment d'uns cels de lluminositat esclatant. Rep, doncs, una certa influència d'aquella posició típicament francesa de trencament de motlles, de desintoxicació romàntica. La música està reclamant un esperit més lliure i desenvolupat. És l'instant del «saltimbanquisme» picassà. Aquest desencarcarment, aquest despullar-se d'excés de rigor acadèmic, arribà a Blancafort amb el cèlebre *Parc d'atraccions* i amb la mundialment cèlebre *Polca de l'equilibrista*. Serà amb aquestes partitures que saltarà, amb plena personalitat i notabilíssima projecció, al París on regna Ricard Viñes, aquell català universal. En aquesta producció, s'afegirà aviat una altra d'igual signe agressiu, el *American Souvenir* que, per cert, estrenarà un altre pianista llegendari. En aquest cas, Juli Pons.

Aquestes seran, segurament, les úniques incursions de Blancafort en el terreny de la caricatura subtil, de la peripècia entre in-

transcendent i seriosa. La resta insistirà en la via dels *Cants íntims*, amb la qual cosa resulta obligat d'esmentar un paral·lelisme amb Mompou. Aquí podríem parlar de dos camins que s'anaren trobant. ¿No és típicament Mompou, aquest títol de *Cants íntims*? Però, Blancafort, serà més implacable en qüestions de forma; i és per això que no ha d'estranyar que, ja el 1934, sorgeixi amb una *Sonatina antiga*, amb la qual va participar en el llegendari Festival de la SIMC, de Barcelona. Amb una *Romança*, *Intermedi i Marxa*, i amb *Cinc Nocturns* clou, cap al 1940, el seu cicle pianístic.

Cal tornar, encara, a una bellíssima col·lecció de melodies per a cant i piano, que parteix ja d'unes obres inicials del 1920, estrenades per cert a París, per Jane Bathori, i que el feren guanyador del Premi Rabell i Cibils, el 1926. Després d'una *Serenata a l'infant*, del 1930, i una obra feta per a Mercè Plantada el 1937, no tornà al gènere fins el 1950, amb produccions per a Conxita Badia i Anna Ricci. No obstant això, si Blancafort havia assolit amb la seva obra pianística un punt d'equilibri únic entre la forma i l'expressió, els camins el duïen cap a unes concepcions bàsicament orquestrals, que constitueixen un important bloc definidor del compositor i una contribució decisiva per a la cultura catalana dels anys de la pre i la post-guerra civil.

Blancafort se sent cridat, en un instant de la seva vida, a l'obra simfònica i als concerts per a piano, tot seguint un procés característic en els grans compositors. Amb el piano s'han fet una sèrie de conquestes d'ordre formal que ara cal portar al terreny instrumental i a un desenvolupament total. Els «Sis» francesos, resten ja molt lluny i, per altra banda, ja hem vist com, a Blancafort, no li esqueia gens el serialisme vienès, altrament, ja consumat.

És l'instant de fer professió de fe en un rigor formal ineluctable. Creu en la necessitat de l'estructura rigorosa per a la música, en l'arquitectura àmplia que permeti el lliure esplai d'una dialèctica sonora. Altrament, resultava urgent la tasca d'enriquiment del panorama de la música simfònica catalana del segle XX.

L'obra simfònica de Blancafort s'inicia amb una partitura de la màxima qualitat, aquell *Matí de festa a Puig-graciós*, que va estrenar, ja el 1929, Lamote de Grignon. És una de les pàgines més belles de la música catalana de sempre, amb aquell regust nostàlgic i suburbial de què ens parla Mompou. Aquell caràcter suburbial que no parla de connotacions urbanes ni escatològiques, sinó dels afores de les nostres viles, talment com La Garriga del mestre. Són aquelles beneïdes remors llunyanes sobre un rerafons de silenci rural. En definitiva, encara una constant de la Renaixença, exposada magistralment per la sensibilitat de Blancafort. No serà, per tant, d'estranyar que una altra partitura de Blancafort porti aquell suggeridor títol de *Ermite i Panorama*.





Un grup representatiu de la música catalana de l'avantguerra: Gerhard, A. Grau, J. Gibert Camins, E. Toldrà, M. Blancafort, B. Samper i R. Lamote.

La següent etapa simfònica harmonitzarà els requeriments de la forma amb el fort sentit nacionalista en la temàtica. Seran els dos concerts per a piano que Maria Canals i Toldrà estrenaran triomfalment el 1944 i el 1946. La *Simfonia en mi*, que serà «Premi Ciutat de Barcelona» el 1950, com també ho serà, per segona vegada, la *Rapsòdia catalana per a violoncel i orquestra*, del 1953. I aquesta gran producció orquestral es clourà amb les *Evocacions*, del 1970.

Cal recordar, no obstant això, el sovint esmentat «franciscanisme» de Blancafort, ja insinuat amb aquella sensibilitat per a les coses humils, per aquells sons que en dèiem suburbials i per a la natura tota. Ja el 1927 havia estat guanyador del «Premi del Centenari Franciscà» amb una partitura coral de primera magnitud, el *Camí de Siena*, obra premonitòria, que va estrenar Lluís Millet amb l'Orfeó Català, plena d'un ascetisme sincer i d'una intensitat emotiva rarament assolida. Experiència que degué ésser decisiva per a la gran obra màxima en aquest àmbit. Es tracta de la cantata *Virgo Maria*, per a cor i gran orquestra, que va assolir el «Premi Orfeó Català» del 1965. Les paraules que el propi compositor va redactar, a manera d'introducció a aquesta obra, resulten ara ineludibles: «La idea d'escriure una obra d'esperit religiós ja venia de molts anys, però sempre se m'anava ajornant en espera de sentir-me més preparat i segur d'allò que volia fer (...); dic jo ara, sempre aquella voluntat de l'obra ben feta, arrodonida, formalment irrefutable (...). Havia de ser una obra de major extensió que cap altra meva: havia de compondre un càntic de lloança i d'acció de gràcies a Déu pel do de la música. Era condició indispensable d'emprar veus humanes, i per a fer-ho calia trobar un text que s'avinqués amb les meves orientacions (...). Pel que fa a la música, la primera condició era



veure de quina manera podia assegurar la unitat de conjunt en una obra d'extensió considerable i que havia de passar per fases de signe expressiu divers. No era possible recórrer a un disseny melòdic que anés reapareixent, ni leit-motiv ni forma cíclica. L'homogeneïtat dependria de l'encert de traçar unes línies generals que lliguessin, calculant minuciosament la durada i la dinàmica de cada fragment, i situant de manera adequada al text els moments de màxima tensió del discurs musical. Tot això procurant sempre la unitat d'estil (...).

Potser algú creurà veure en aquestes paraules un excés de reflexió, de càlcul; però aquesta és precisament la definició d'un creador autèntic que es proposa el lema dels grans mestres de tots els temps, forma i expressió. Voluntat de forma i sensibilitat profunda.

Josep Casanovas

MIKROKOSMOS

Un sector desatès

Sortosament, el lector català té avui un ventall amplíssim amb què satisfer la seva curiositat; gèneres de tota mena, i per a totes les edats, són oferts a tots aquells per als quals la lectura és una forma imprescriptible de coneixença i d'enriquiment personal.

Dues èpoques de l'any marquen uns punts d'inflexió en el món editorial català: Nadal i Sant Jordi. I, per les múltiples implicacions que hi són connexes, una gran part de l'estratègia comercial bascula a l'entorn de les dates referenciades.

La darrera promoció editorial catalana amb motiu de les festes nadalenques (comprovable a través de la projecció publicitària) ha posat novament a l'abast dels lectors una allau de novetats de tot ordre, amb una excepció: la música.

El lector mitjà haurà pogut adquirir (per al gaudi propi o per a l'obsequi a tercers) els darrers volums de múltiples col·leccions temàtiques, sempre que no siguin musicals.

I és que l'edició musical és un sector majoritàriament desatès.

Hi ha, certament, unes poques i meritíssimes editorials que malden estrènuament per publicar periòdicament llibres de música i sobre música, i a les quals cal retre homenatge pel seu esforç eficaç i indefallent.

Però ens manca aquella col·lecció funcionalment òptima, d'aparició regular i de contingut divers, que cerqui —i trobi— el sector social per al qual la música és un bé irrenunciable.

I insisteixo en la forma col·lecció perquè és la que demostra una major eficàcia virtual.

Potser caldria abandonar d'un cop les consideracions jeremíiques que intenten justificar la situació tot afirmant que la música és una especialitat minoritària, etcètera, etcètera. En tot cas, no ho és pas menys, de minoritària, que la filosofia, per exemple, que ha aconseguit de crear-se un públic ampli per mitjà d'una col·lecció excel·lentment orientada.

Cal trobar la fórmula per canviar el panorama present. Una fórmula que haurà de tenir, imprescindiblement, dos components bàsics: coratge i imaginació.

I caldria aplicar-la ben aviat! Perquè, en música, el *tempo* és un factor determinant; no fos cas que els *ritardando* presents risquin de convertir-se en *pau-ses* definitives.

Pere Artís

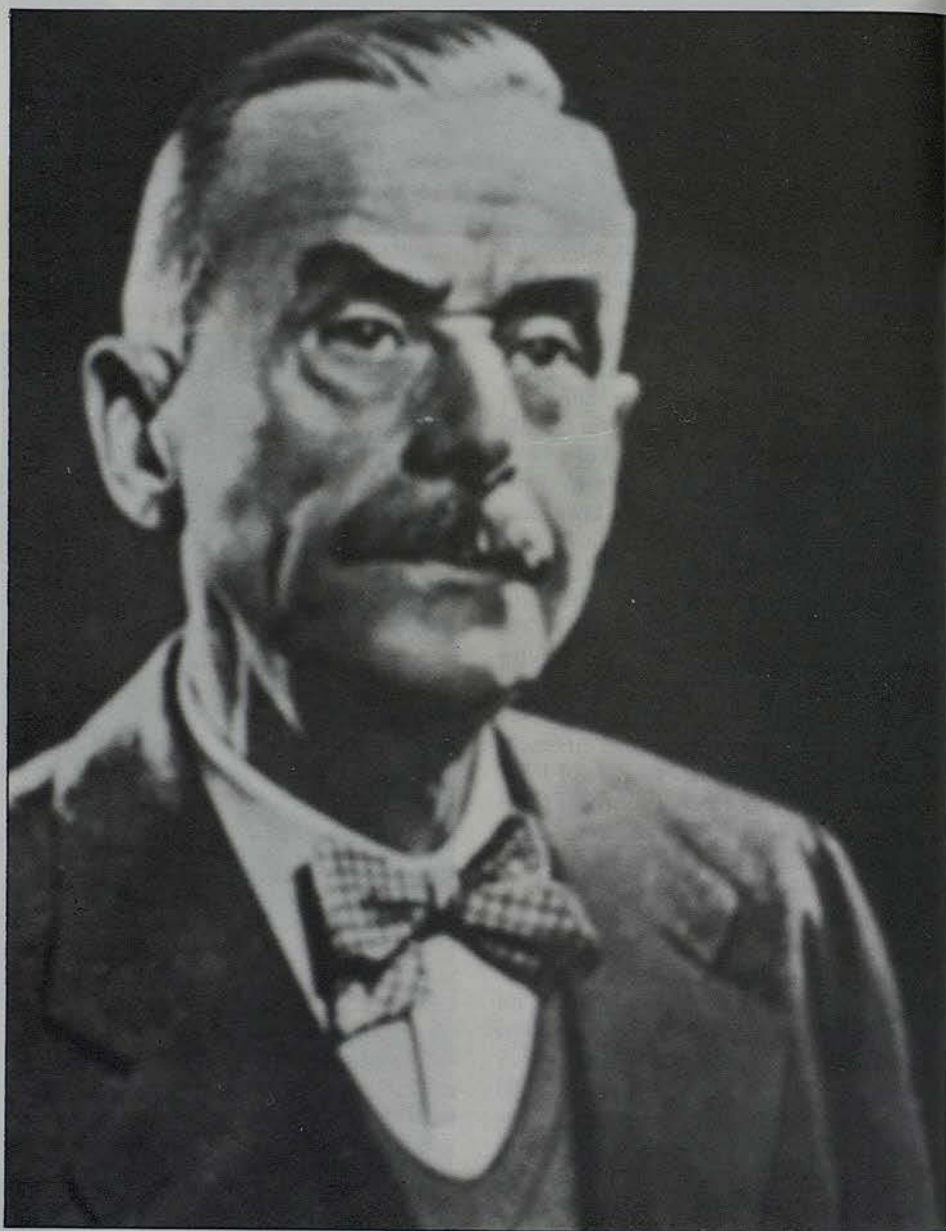
Una altra llum (I)

Notes sobre la música vista per alguns poetes

Són pocs els escriptors entre nosaltres, vull dir els poetes i novel·listes, que s'han ocupat seriosament de la música, que no s'han limitat a referències esporàdiques sinó que n'han parlat amb coneixement i amb una passió clara. De vegades, com em feia observar Jaume Comellas, la persona no especialitzada, però creadora, pot exercir una tasca interessant en aquest aspecte: fer-nos sentir —escollar— la música d'una manera nova. Algun cop s'han anticipat al seu temps, per la seva visió sense prejudicis.

El tema és realment molt ampli, si no ens limitem als poetes catalans, i jo sóc només una afeccionada. Posaré, doncs, tan sols, uns quants exemples. Fora dels Països Catalans, Thomas Mann és una referència indefugible. Al nostre país, Joan Maragall deixa enrera tots els altres; més propers a la nostra època, esmentaré breument Màrius Torres i Rosa Leveroni. Tots tenen en comú que han estudiat música i l'han practicada, si més no per al seu plaer personal, i que s'han sentit fascinats per aquesta art fetillera.

La mare de Thomas Mann era una excel·lent pianista, i l'autor del *Doktor Faustus*, per dir-ho així, fou bressolat amb bona música des dels seus primers mesos. Escriuí innumbrables papers sobre aquest art, en especial sobre Richard Wagner, amb la música del qual va mantenir unes complexes relacions d'atracció —fascinada— primer, més endavant de rebuig per la persona, finalment d'admiració equilibrada i d'atracció pel *Parsifal*. Ell mateix escriu que, pel que fa a Wagner, és ambivalent, «i avui puc escriure això i demà una altra cosa». En el llibre aplegat per Erika Mann, amb el títol de *Richard Wagner y la música*, hom pot llegir totes les consideracions de l'escriptor alemany sobre el creador de *Tristany i Isolda*, així com assabentar-se dels seus pensaments sobre la relació de Wagner amb els grans novel·listes de la seva època; l'aparella sobretot amb Tolstoi, per la seva comuna creació del *leitmotiv* dels personatges. «Per què», escriu Mann, en parlar de la música de Wagner es desperta en la meua orella aquest acord, aquest pur arabesc que és un ornament de trompeta, que, tècnicament, hom pot descriure amb facilitat i que, tot i això, és indescriptible;

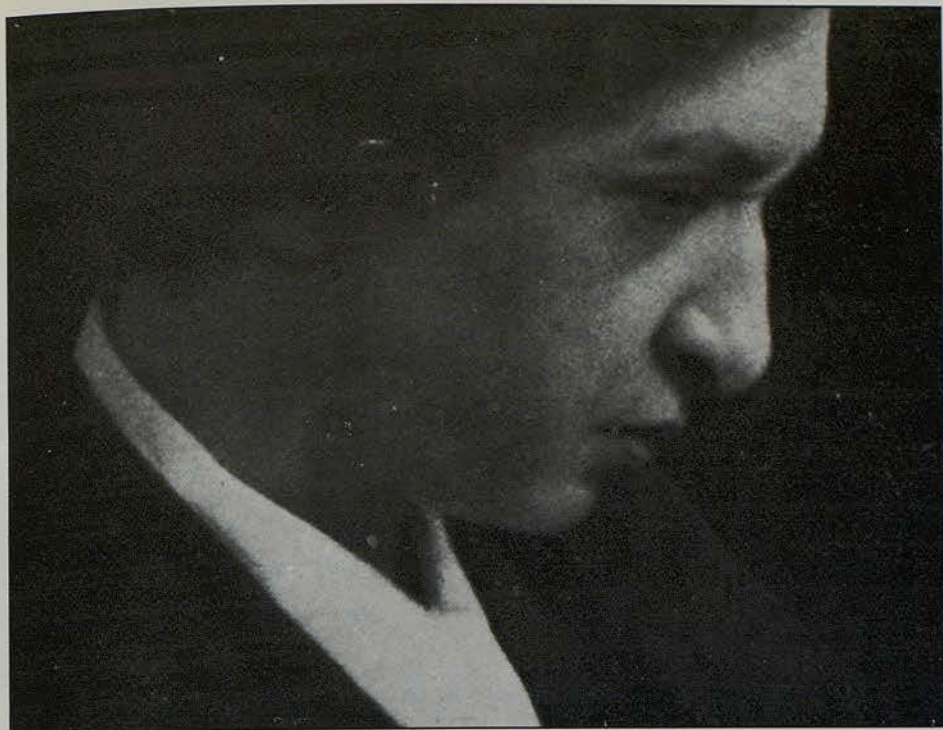


Thomas Mann.

que en el cant fúnebre per Sigfrid prepara harmònicament el tema amorós dels seus pares? En aquests moments, hom a penes pot distingir si allò que tant admira i tant el commou, és l'art específic i personal de Wagner o la música per ella mateixa».

Aquestes paraules, però, formen part d'un assaig crític; considero molt més interessant, en Mann, l'art de bastir tota una novel·la on la música és protagonista absoluta; parlo, naturalment, del *Doktor Faustus*,

ja pre-anunciat, a tants anys de distància, pels *Buddenbrook*. Advertim en la novel·la el seu profund coneixement, tècnic i tot, dels compositors austríacs i alemanys especialment de Schönberg; però allò més seductor, des del nostre punt de vista, és l'anàlisi, en clau narrativa, de «l'arietta» de la *Sonata, opus 111*, de Beethoven. L'autor tracta «l'arietta» com un personatge viu, com un personatge de novel·la destinat a mil aventures: «El tema de «l'arietta», la inno-



Clara Haskil.

cència idíl·lica del qual no fa pressentir les aventures i ensurts a què està destinat, apareix tot seguit i s'expressa en setze compassos; és reduïble a un motiu que, al final de la segona meitat, sorgeix com un crit de l'ànima... allò que passa amb aquesta suau declaració..., les benediccions i malediccions que l'autor llença sobre aquestes tres notes, les tenebres i les resplendors —esferes de vidre, on el fred i la calor, la calma i l'èxtasi són una mateixa cosa— en què les ensorra o fins on les enlaira, tot això pot rebre molts noms —prolix, meravellós, estrany, excessiu en la seva grandesa—, i cap d'aquests noms no serà el seu, perquè en realitat és quelcom sense nom».

I l'autor ens pinta el conferenciant, el mestre Kretschmar, en una petita ciutat alemanya, alternant les paraules, els crits i la interpretació de «l'arietta» mentre «moltes coses succeeixen (amb les tres notes) abans d'arribar al final», i ens són descrites adés amb mots tècnics i objectius, adés amb un devessall narratiu «abim, ensurt, terror, pàl·lida sublimitat».

Arribats en aquest punt de la novel·la, no us resta cap altre remei que el d'obrir el piano i assajar-hi el famós motiu; més afortunats que no pas jo, suposo que podreu superar les quatre primeres «ratlles», on sempre m'hauré de quedar. L'espessa negror de la partitura, ja des de la segona plana,

dóna la raó amb escreix a totes les paraules de Mann, qui, a més a més, veu en el desenvolupament de la peça l'anunci de tota la futura música serial. Per una pura i estranya coincidència, els dies que llegia per primera vegada *Doktor Faustus*, vaig encertar un programa de l'emissora «France-Musique» dedicat a la cèlebre —i ja obsessiva per a mi— «arietta»: se'n donaven diverses interpretacions, i s'hi comentava cadascuna amb un col·loqui amb pianistes. I aleshores, escoltant, com a final, l'enregistrament esplèndid de Clara Haskil, se'm revelà tot l'encís i tots els matisos de l'immens moviment, banyat tot plegat en la clor d'una interpretació creadora; i s'ajuntà a l'altra versió creadora: la narració de Thomas Mann.

Cal que em perdoneu si m'he allargat massa en aquest exemple concret; potser se m'encomanà una part de la proximitat germànica. Però com a persona no especialitzada, com una narradora un xic intrusa entre músics, no puc fer cap altra cosa que comunicar-vos la meua vivència personal.

Abans de deixar de banda, per ara, l'autor de *La muntanya màgica*, haig de remarcar la seva expressió en parlar de *L'or del Rhin*, l'any 1933: «Era demanar molt que s'hagués d'anomenar música el tritò mi bemoll mejor que constitueix el preludi de L'or del Rhin. Perquè, de música, no ho era; era un pensament acústic». Vint-i-quatre anys abans, el 1909, Joan Maragall fa servir una expressió semblant en un «Assaig de crítica» de l'òpera *Louise*, de Charpentier, explicant la «pensada colossal» de Wagner. El nostre Joan Maragall —és un fet que cal tenir en compte— s'anticipà en molts anys al germànic Thomas Mann. Més endavant exposaré, doncs, les interessants i gairebé, de vegades, profètiques «penses» del nostre poeta sobre música.

M^a Àngels Anglada



TORROELLA DE MONTGRÍ (Costa Brava)

2^a TROBADA INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMBRA AMB LA CAMERATA LYSY (1-21 juliol)

Director: Alberto Lysy

CLAUSTRE DE PROFESSORS DE LA INTERNATIONAL MENUHIN
MUSIC ACADEMY DE GSTAAD (Suïssa)

Instruments: Violí, viola, violoncel, clarinet, oboè, fagot, trompa, flauta dolça i travessera, arpa, clavicèmbal, piano, orgue i guitarra.

Beques: La Fundació Acadèmia Internacional de Música de Cambra de Barcelona concedeix un nombre limitat de beques per a estudiants espanyols de talent.

Els interessats hauran d'enviar a la Secretaria del curs, abans del 30 d'abril, una gravació en cinta cassette d'una o dues obres de lliure elecció, d'una durada mínima de 5 minuts.

Organització i informació: Joventuts Musicals. Apartat 70
Tel. 972-75 83 96 17257 Torroella de Montgrí

Sobre el menyspreu del món cultural català envers la música

«Quan no poden representar-se un camp verd, un cel blau o qualsevol cosa semblant, ja estan perduts».

Anton Webern



La Novena de Beethoven al Palau, en una jornada olímpica.

Explicava una vegada, aquell gegantí professional de la cultura catalana que fou Alexandre Cirici i Pellicer, que els bombers coneixen que el foc ha estat provocat quan observen la presència de més d'un focus incendiari.

L'origen d'aquest article rau, una mica, en la teoria del bomber. O sigui, en la conclusió a partir de la comprovació de més d'un focus. Deixant a part la possible inoportunitat de l'exemple en uns moments de tanta sensibilitat a casa nostra al voltant del tema, adverteixo que, en aquest cas, no es tracta tant d'uns focus com d'un estat o una situació establerta que, de tan evident i afirmada, no necessita cap descoberta individual confirmadora. Tanmateix, recorro a l'actualitat més immediata, i a la casuística que ella forneix o ha fornit en el curs dels últims dies, per incidir sobre quelcom que, com a persona immersa en la contemplació global del fet cultural català —i no sols en el món de la música—, em preocupa seriosament.

Tornem a la teoria del bomber, i localitzem els focus que han fiblat l'atenció.

Primer focus: Barcelona rep, en el marc del Festival Internacional de Música, el compositor polonès Krzysztof Penderecki, qui dirigeix el su *Rèquiem polonès* en primera audició a casa nostra: figura tan discutible des de la perspectiva de l'anàlisi individualitzada de la seva obra i de l'evolució de la seva trajectòria, com indiscutible per la seva grandesa intrínseca de compositor cabdal en la història de la música i de la cultura universal dels últims decennis. Aquesta circumstància última, però, no és obstacle perquè la seva presència passi molt desapercibuda per a les forces vives de la nostra cultura —enteses en la seva globalitat, i incloent-hi els mitjans de comunicació—. La recepció organitzada per la Universitat Autònoma de Barcelona, en la seva esplendidesa, queda com una referència excepcional i, com a tal, de valor significatiu no universalitzable. Hom aventura, potser malèvolament, que l'equivalent en categoria d'una altra figura corresponent a un altre camp artístic hauria produït un altre tipus de reacció molt menys decebedora.

Segon focus: La Conselleria de Cultura de la Generalitat promou unes intitulades *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana. Una visió de futur*. Hi han intervingut representants de diverses branques de la cultura: pensament, comunicació —per partida doble—, arquitectura, plàstica —per partida doble—, cinema i història. Aquesta manifestació té lloc per segona vegada. La promoció és important; el marc —teatre Poliorama— ampli i assequible. I, en definitiva, hom atorga a l'esdeveniment un relleu remarcable. La música no hi és present. O, més ben dit, hi és present de forma col·lateral; però aquesta presència forma part d'un altre apartat de consideració que tractaré més endavant.

Un cop centrats aquests dos focus tan significatius, exposo dues altres referències que se situen paral·lelament en el context, i que estan predestinades a una confluència que demostraré més enllà.

1) El passat 17 d'octubre, el dinar dels barcelonins sofrí un ennuec amb motiu de la nova de la nominació de Barcelona, com a seu olímpica per a l'edició del 1992. Poques hores abans del sobressalt satisfet, la soprano Montserrat Caballé col·laborava a l'esclat tot oferint, a Lausana, un recital que constituïa una aportació complementària de prestigi a la causa finalment assolida.



Carles Santos.

2) Deu dies més tard, Carles Santos protagonitzava una actuació, que cal considerar musical (perquè ell és músic, a la fi, i expansió sonora organitzada era la cosa) com a marc i suport d'una de les sessions del cicle *Reflexions sobre la cultura catalana* abans esmentat. La música també esdevenia aquí, com abans a Lausana, una presència marginal de suport secundari i ornamental —atesa la natura de l'acció, aquest últim terme és prou discutible, en pura ortodòxia—, absolutament mancada de protagonisme motriu.

Encara una altra referència. El passat 19 de setembre tingué lloc l'enèsima audició —a instàncies municipals— de la *Novena Simfonia*, de Beethoven, a honor, glòria i esquer de les pretensions a seu olímpica de la ciutat.

Focus centrals i referències paral·leles es converteixen en vectors aparentment heterogenis que, però, conflueixen en una resultant molt clara: esdevenen elements de judici en aquesta aplicació de la teoria del bomber, en la qual ens estem movent. I la resultant no és altra que la Música, a Catalunya, no forma part de la consideració d'element essencial i vertebrador de la realitat cultural. No hi constitueix cap element definitori ni integrat (o, més exactament, assumit) en el si del magma cultural. Les forces dirigents de la cultura catalana no li han atorgat cap protagonisme central com el que tenen altres manifestacions artístiques i culturals en pla d'igualtat, ni la consideració que intrínsecament li correspon per la seva condició de transcendidora artística de l'existència i del sentir humà. La Música jau, així, arraconada, menystinguda per part de les *soi-disant* classes dirigents, que només li atribueixen, a l'hora dels fets, una categoria secundària, ornamental, de tipus sumptuari, de gerro de flors privilegiat, apte sobretot per exhibir llur distinció, autoproclamada o pretesa. La música esdevé, no pas una part individualitzada del tot Cultura Catalana, sinó un element de contrast, d'autocomplaença hedonística, d'atribució de categories de *gourmets* distingits d'alta gastronomia cultural feta.

Montserrat Caballé, a Lausana, Carles Santos, al Poliorama, i la *Novena* —títol d'iròniques connotacions de religiositat caduca en el si d'una celebració ritual a la recerca del miracle nominatiu olímpic— resulten així paradigmes d'una consideració escarransida i quasi insultant del fet cultural essencial que és la Música.

Penderecki al Palau i a la ciutat, i l'absència —en un cicle de conferències (com, abans, en comissions assessores culturals, i un dilatat etcètera) constitueixen el nucli central proclamador d'una realitat molt precisa.

Vivim en un país en què les circumstàncies han afavorit la protecció aferrisada i primordial d'una cultura de base verbal. Calia, i la cosa és indiscutiblement diàfana i d'una justificació que no admet el dubte més ínfim, «salvar els mots». La cultura verbal ha hagut de gaudir, obligadament, d'unes consideracions per causa de la seva transcendència molecular en la salvaguarda dels trets més essencials de la nostra identitat cultural. Per descomptat, ningú no té dret a negar-li cap mena de tractament de privilegi.

Per la seva part, el potencial fabulós de creativitat de la nostra plàstica ha bastit una

FIGURES I TEMPS

altra columna important dins l'existència cultural del país, que l'ha marcat profundament. El pes del món de la comunicació, estretament lligat al «salvar els mots» espriuà, així mateix li ha permès, especialment en els últims anys —i a compàs del llaminer fet àudio-visual— gaudir d'una posició privilegiada indiscutida. El pensament, implicat també de forma estreta en el món verbal, gaudeix de la consideració elevada i respectable d'un «au dessus de la mêlée» que li confereix una altra posició d'estima especial.

Potser, ben mirat, el menyspreu institucionalitzat —en un sentit genèric— a la Música no ens hauria de preocupar excessivament. Cada gran bloc cultural posseeix unes característiques que il·luminen i privilegien unes expressions per damunt d'altres, les quals arriben a assolir una dimensió emblemàtica. Així, pel que fa al món germànic, aquesta dimensió la representa justament la música; i pel que fa a la cultura francesa, la plàstica; i a l'anglosaxona, la comunicació, i el teatre; i en el món eslau, la dansa.

Tot això resta exposat a molt grans trets i d'una forma deliberadament esquemàtica.

Tanmateix, l'argument no permet deixar satisfets ni a nosaltres (obligadament i justificadament defensors del fet musical), ni hauria de deixar-ne a les classes dirigents. Perquè, en marginar la Música del protagonisme cultural, i en fer-ho d'aquesta manera (en què pesen de forma tan evident uns factors com ingnorància i manca de sensibilitat per damunt de l'anàlisi i del raonament), hom ofereix la imatge de coixesa, de raquitisme i d'incapacitat per assolir una visió integral i real de la cultura d'un poble.

Deixo per al final una altra línia de consideració que, sense pertorbar la trajectòria de les que he exposat fins ara, ofereix uns elements nous i irrenunciabls en el context.

Hem de preguntar-nos fins a quin punt, en aquest estat de coses, en aquesta realitat de prostració del fet musical, no hi té quelcom (o molt) a veure, justament, el món de la música, els seus valedors. En aquest sentit, i sense situar cap mena de conclusió definitiva, apunto una molt probable via de responsabilitat d'un cos o d'un segment social que potser ha estt, o encara ho està, mancat de consciència del seu autèntic paper a la societat; que potser ha romàs massa tancat en si mateix, còmodament embolcallat en un coixí protector i aïllador de vel·leïtats en el camí de la consideració inquieta i productiva del seu autèntic protagonisme en el conjunt de la realitat cultural del país. Un coixí del qual formen part, entre altres elements, la satisfacció més o menys generosa —o suficientment generosa— d'aquella funció ornamental i sumptuària per a la qual només —o sobretot— és considerada la música, a la nostra societat.

Comellas



Vila de Sarrià: mil anys

Foix de Sarrià: cent anys

Junts hem fet molt camí,
i el continuarem fent

Major de Sarrià, 57
Tel. 203 07 14

Pl. de Sarrià, 9 i 10
Tel. 203 04 73

A La Scala ha començat l'era de Muti



En el món musical italià, la inauguració d'una temporada d'òpera encara és un esdeveniment de gran relleu. I quan la inauguració és la del Teatre de La Scala, l'espectacle esdevé un fet nacional amb implicacions socials i polítiques que depassen de molt els contorns i el contingut d'un acte purament artístic i cultural. Més que més aquest any, quan a les inquietuds creixents per la cosa pública s'ha afegit el fet musicalment important del canvi de director estable al davant de l'orquestra, i la temporada començava, per tant, amb una nova batuta.

En efecte, exhaurit el període de Claudio Abbado, al podi pujava Riccardo Muti, un nom que, per altra banda, no necessitava cap presentació. Muti ha tornat a Milà (hi havia estudiat direcció al Conservatori) després del llarg i feliç itinerari com a director estable del teatre Comunale de Florència, director

estable de la Filharmònica de Londres i director musical de l'Orquestra de Filadèlfia.

En entrar a La Scala, Muti ha fet una ambiciosa declaració d'intencions, que la premsa especialitzada s'ha apressat a celebrar. «El meu primer deure és la qualitat de l'orquestra. Intentaré de portar novament La Scala a un nivell digne de directors hostes de primer ordre. A Itàlia ens ha mancat, al llarg del nostre segle, una gran tradició simfònica. Sovint, les orquestres han estat reduïdes a una funció de simple acompanyament dels cantants lírics: d'on, la mancada creixença tècnica i qualitativa. Toscanini i De Sabata han estat dues excepcions, dos exemples que ningú no ha seguit. Una orquestra, per ser gran, ho ha de ser quan toca el repertori operístic tant com quan toca el repertori simfònic. No crec que tocar òpera sigui damnós a la qua-

litat d'una orquestra, com diuen alguns, perquè si l'òpera és executada amb cura i alta tècnica, l'orquestra estarà sempre preparada per saltar del Nabucco a una simfonia de Mozart sense haver de recórrer a entrenaments per passar d'un estil a un altre. Procedint de manera adequada, La Scala podrà tornar a ser gran com als temps de Toscanini».

Per demostrar-ho, ha fet treballar orquestra, cors i solistes com a condemnats en els duríssims assaigs que han precedit la representació del Nabucodonosor, òpera amb la qual ha estat inaugurada la temporada actual del teatre milanès. Un Nabucodonosor, o Nabucco, segons la tradició popular, presentat d'acord amb una profunda revisió estilística i històrica, i estudiat —amb stakhanovisme perfeccionista— llibret autògraf de Verdi a la mà.

FIGURES I TEMPS

Ara bé, la meticulosa recerca de la qualitat imposada per Muti semblava en contradicció amb la tria mateixa de l'obra amb la qual ha volgut començar la seva comessa. Per què, enmig de tantes grans òperes, justament el *Nabucco*? Què hi ha en aquesta tercera, i encara immadura, producció de Verdi de tan bell, tan important o tan útil per inaugurar una temporada? L'òpera és sabudament fluïda, avorrida i desarticulada, una mena de serial d'altres temps. A Itàlia, l'han feta famosa uns fets històrics i socials interns, no pas els seus escassos valors artístics. Quan va ser estrenada, el 9 de març del 1842, Itàlia era al bell mig del seu «*Risorgimento*», i les lamentacions dels esclaus hebreus que plorejaven la pàtria perduda van voler ser enteses com un crit popular en contra de la dominació austríaca i com un símbol de lluita per la futura unitat nacional. També quan, el 26 de desembre del 1946, va inaugurar la temporada de La Scala, reconstruïda després dels bombardeigs de la guerra, aquells cors punyents van significar un cant d'esperança en una ciutat encara plena de ferides, en un país materialment i moralment desfet, ric

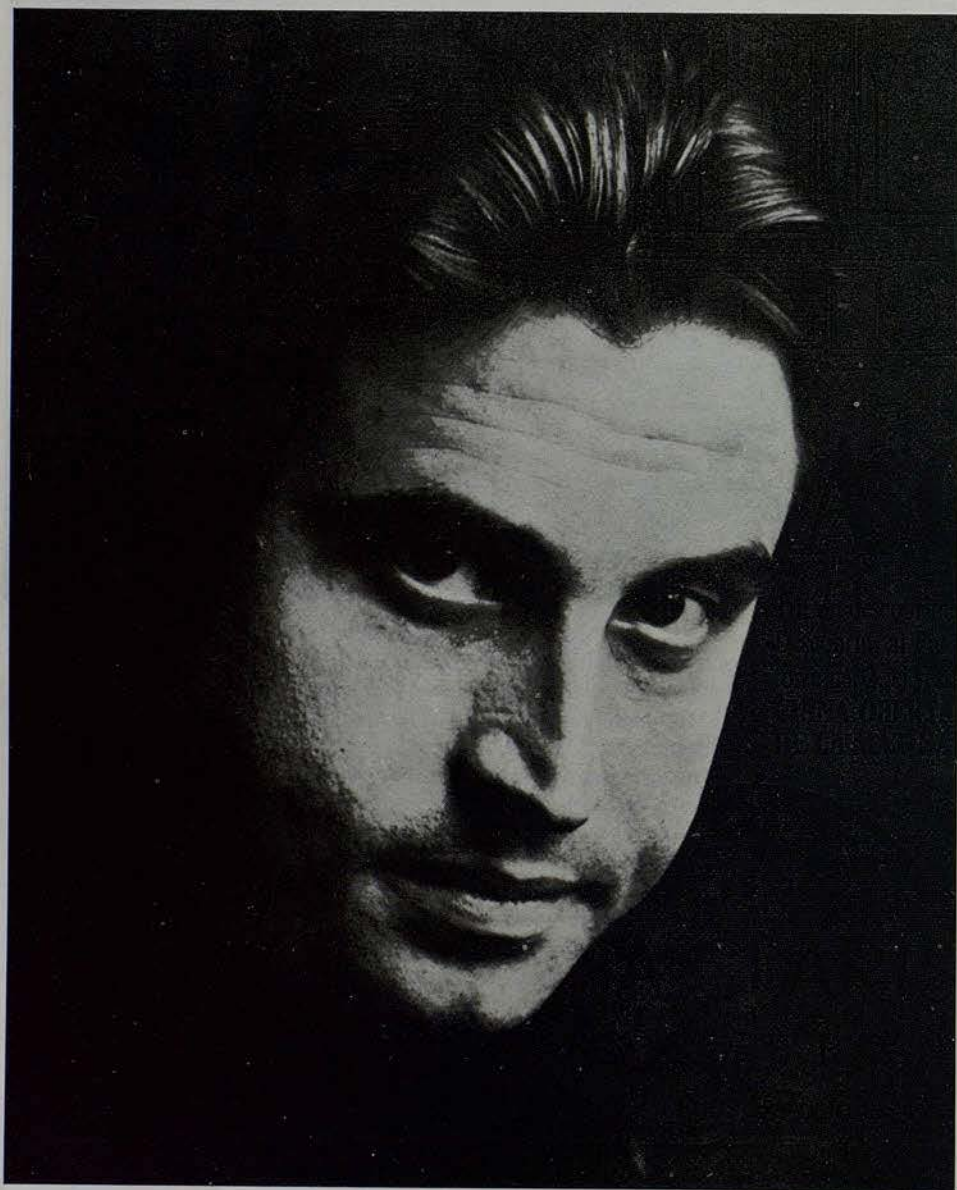
només, de fe i de voluntat de viure. Però ara, no. Ara el *Nabucco* es presentava a una societat totalment transformada, en una Itàlia independent de fa molts anys, en una Milà opulenta i industrialitzada, molt llunyana d'aquelles passions patriòtiques i nacionalistes. Al punt que grans franges socials critiquen cada vegada asprament la fatua mundanitat d'aquestes vetllades sumptuoses assaonades de màrketing, de *business*, de *sponsor*. I se senten sempre més separades, àdhuc manifestament divorciades dels representants del poder polític, vist massa ple de mediocritat, d'escàndols i de corrupcions. Ara hom veu La Scala d'una altra manera, perquè, en realitat, La Scala és d'una altra manera. Als ulls de molts, ja no és aquell teatre prestigiós d'un temps, aquell temple sagrat de la lírica que emplenava els pits d'orgull. Ara, La Scala apareix com una gran empresa pública de producció, una màquina d'espectacles i de *tournées* amb projectes d'expansió a les Amèriques, a la Xina, al Pacífic. *Business!* I en aquest sentit, Guido Vergani subratlla que «a les grans vetllades inaugurals, l'anomenada «bona societat» ha cedit el pas a

la nova burgesia emergent, i l'espectacle ha pres un to institucional de cerimònia político-empresarial. Són les grans empreses, en efecte, les que monopolitzen les lloges com a vitrina propagandística, en funció d'un «benifet» mundà per als propis dirigents i llurs senyores. La platea és feu de polítics, ambaixadors i cortesans d'Estat, que es reparteixen les butaques amb la lògica de la respectiva participació al poder. L'altra «societat», la de més antic blasó dirigencial i financer, deserta esnobísticament la cita i s'enroca amb ostentació en els torns successius».

En aquesta tan canviada situació, la tria del *Nabucco* ha estat objecte de tota mena de suposicions per part de crítics musicals i homes de lletres. Tal vegada, escriuen alguns, l'òpera ha estat preferida per la seva insòlita corallitat, ara que a La Scala hi ha un cor excel·lent. I el *Nabucco* era perfectament escaient, amb aquell cèlebre «*Va, pensiero*» que molts italians consideren el veritable himne nacional, potser perquè, segons Pier Luigi Gandini, Itàlia també és sempre una pàtria una mica bella i perduda. A parer de Michelangelo Zurletti, el motiu més important per tornar al *Nabucco* pertany a la sociologia més que no pas a la música. Segons ell, «més enllà del plany dels oprimits i de l'enyor de la pròpia terra, en l'obra hi ha una manera especial d'invitar la col·lectivitat a la força serena, a la constància discreta. Verdi hi proposa un valor absolut de socialitat, d'una socialitat que sap donar a Déu, a la pàtria i al poble allò que a cadascú li correspon, tot fent veure que ho dona a d'altres déus, altres pàtries i altres pobles. El Vuit-cents italià ha passat també a través d'obres menors, com aquesta, de les quals la història de la música pot prescindir, però no pot prescindir-ne la història civil».

A la tradicional diada de sant Ambrós, patró de Milà, Riccardo Muti s'ha presentat, doncs, a la nova Scala amb aquesta obra de continguts judicats superats i, a la vegada, amb un repartiment de veus de tot respecte: Ghena Dimitrova, Renato Bruson, Paata Burchuladze, Raquel Pierotti, Mario Luperi, Ernesto Gavazzi i el debutant Bruno Beccaria. Amb unes curiositats dignes de menció: Ghena Dimitrova havia debutat precisament fent el paper d'Abigail a la seva ciutat natal, Sofia, el 27 de desembre del 1967. Renato Bruson interpretava el paper principal de Nabucodonosor per cinquantesena vegada en la seva carrera. En canvi, el rus Paata Burchuladze entrava per primer cop en el de Zacarias, el gran pontífex dels hebreus.

Ja des de les primeres notes de la «Simfonia», el públic s'ha adonat que el *Nabucco* de Muti hauria de ser una altra cosa. La mòrbida i serena majestuositat dels sons que produïa l'orquestra predisposaven tot d'una a una austera evocació de sentit bíblic, a una màgica narració densa de religiositat arcaica. Cap concessió als patriotismes «vella manera», cap èmfasi, cap efectisme retòric. La lectura de l'obra seguia una rigoro-



Riccardo Muti.



sa linealitat estilística que llimava totes les estridències i totes les exterioritats, àdhuc en els moments de major irruència heroica. Tot era aconduït a una recerca constant de la simplicitat i de la poesia interior, al gaudi d'una bellesa íntima i mesurada. Orquestra, solistes i cor han hagut de cenyir-se fidelment —de vegades fatigosament— a aquesta imperiosa limitació de Muti, en una mena de noble acatament a la humilitat de la partitura. Fins arribar al moment més esperat de l'obra, el cor del «*Va, pensiero*», tan ple de significat per al públic italià. D'un escenari penombrós i volgudament desguarnit, Muti ha fet brollar aquell cant dels hebreus desterrats amb un fil de veu, *sottovoce*, com és indicat en la partitura, i com volent passar de puntes damunt d'aquella prova de foc. En el silenci total del teatre, un plorar lent i harmoniós semblava arribar de temps llunyans i envaïa a poc a poc un públic hipnotitzat i quasi incrèdul. Res d'himnes, res d'al·legories revolucionàries. Aquell plany contingut era la lúcida angoixa, la dolorosa dignitat dels vençuts de sempre. I cada síl·laba penetrava a l'ànima dels oients amb la força d'un acte de contrició. Fins a la darrera nota, deixada morir lenta en l'aire, com un llarg sospir que amaga un sanglot reprimat. El públic del cinquè pis havia estat escoltant sense respirar, tot abocat al buit, els llavis mimant a penes les paraules del cor. El temps de recobrar l'alè, i explotava en

un crit fragorós que feia trontollar tot el teatre fins a somoure la mateixa platea en smòking oficial, habitualment distreta en altres reflexions. Quatre, cinc minuts de clams i d'ovacions s'abocaven damunt d'un cor petrificat per la commoció i damunt d'una orquestra atònita, en la incertesa de l'execució d'un bis que mai, sinó en els temps de Toscanini, no havia estat concedit en cap primera temporada de La Scala. Indecís i desorientat estava el propi Riccardo Muti, i fins potser contrariat per aquella llarga interrupció no prevista. Fins que una lleu i eloqüent alçada d'espatlles deia que es rendia i, amb la mà esquerra tornava enrera les pàgines de la partitura per atacar un *Da capo* que probablement no hauria volgut fer. Aquella represa ha constituït un fet històric en la vida de La Scala, i ha estat l'única concessió popular en una vetllada tota ella puresa i rigor.

L'èxit de la representació ha donat raó a Riccardo Muti, i la crítica, després d'haver-ne escoltat la seva personal interpretació, li ha lloat a grans columnes el coratge d'haver volgut debutar amb una obra poc gratificant. No és que, de cop, l'òpera hagi adquirit majors valors artístics després d'aquest experiment. Però amb la seva decisió, Muti sembla haver volgut demostrar que, de vegades, és útil de reconsiderar amb els ulls del nostre temps unes composicions mal envellides i deformades per una tradició extra-musical (com és, en efecte, el cas

del *Nabucco*) per redescobrir-les en llur sentit original. Cosa que equival a dir, girant la mateixa frase, que, de vegades, convé mirar endarrera d'una altra manera per poder anar millor endavant.

Francesc Miracle

DIUMÚSICA

Diumenges Musicals

Febrer

1/ JULI PANYELLA (clarinet)

CRISTINA NAVAJAS (piano)

8/ ANTONI BESSES (piano)

15/ LLUÍS GASSER (vihuela)

Música espanyola del Renaixement

i Rococó

22/ «SUENA DE ALABASTRO»

Dir.: ALBERT GARCIA DEMESTRE

A. GARCIA DEMESTRE (veu)

QUIM ALABAU (violoncel)

VICENÇ PRAT (flauta)

DONATELLA PIERI (piano)

DIUMENGES A LES 18 h.

CASAL DEL METGE

VIA LAIETANA, 31

INFORMACIÓ:

JOVENTUTS MUSICALS DE BARCELONA

Pau Claris, 139, 4t., 1a.

Tel. 215 36 57 i 215 29 18

08009 Barcelona



Joventuts Musicals

de Barcelona



Generalitat de Catalunya

Departament de Cultura

harmonia
mundi



N · O · V · E · T · A · T · S



J.S. Bach
Els Motets BWV 225-230
La Chapelle Royale, Paris
Collegium Vocale, Gant
Philippe Herreweghe, director
HMC 1231.32 2 LP
HMC 901231 CD



W. Byrd
Pavanes i Galliards
Davitt Moroney, clavicèmbal
HMC 1241.42 2 LP
HMC 901241 CD



A. Vivaldi
L'incoronazione di Dario (òpera
en 3 actes)
J. Elwes, H. Ledroit, G. Lesne,
A. Mellon, I. Poulenard, D. Visse,
M. Verschaeye,
Ensemble Baroque de Nice
Gilbert Bezzina, director
HMC 1235.37 3 LP
HMC 901235.37 3 CD



R. De Visée
Obra integral per a guitarra
Rafael Andia, guitarra barroca
HMC 1186.88 2 LP
HMC 901186 CD

Grans Pianistes Russos

Maria Iudina
Schubert
Impromptus Op. 90
Stravinski
Sonata per a piano
Serenata per a piano en La major
HMC 5170 LP
HMC 905170 CD

Samuel Feinberg
Txaikovski
Sonata núm. 2
Chopin
Masurques Op. 59 i Tarantel-la
Liszt
Vals Mefisto
HMC 5175 LP

Tatiana Nikolaeva
J.S. Bach
15 invencions per a dues veus
BWV 772-786
Sinfoniael (invencions per a tres
veus)
HMC 5161 LP
HMC 905161 CD

Andrei Gavrillov
Txaikovski
Concert per a piano i orquestra
en Si bemoll menor Op. 23
HMC 5166 LP



Dmitri Bashkistrov
Brahms
Intermezzi Op. 118, Op. 76
i Op. 117
Capriccio Op. 76 núm. 2
Rapsòdia en Sol menor Op. 79
Sonata per a piano en Fa bemoll
menor Op. 2
HMC 5167 LP

Heinrich Neuhaus
Beethoven
Sonates Op. 27/2, 78 i Op. 109
i 110.
HMC 5163 LP



F. Liszt
Integral de les Rapsòdies
Hongareses i de les Magyar Dallok
Melodies Nationales Hongareses
Setrak, piano
LDC 78801.04 4 LP



Música Jueva
Shostakovitx
Onze cants populars hebraics
Op. 79
Prokofiev
Obertura sobre temes jueus
Op. 34
Slonimski
Cantata «El càntic dels càntics»
LDX 78808 LP
LDC 278808 CD



J.B. de Bois Mortier
Les quatre estacions.
Cantata per a veu i continu
I. Poulenard, A. Mellon,
I. Honeyman, G. Reinhart.
LDC 78817.18 2 LP



A. Bruckner
Simfonia en Re menor (Revisió
1869), «Zero».
Simfonia en Fa menor (Revisió
1863), «Doble zero».
Orquestra Simfònica del Ministeri
de Cultura de la U.R.S.S.
G. Rojdestvenski, director
LDX 78.851/2 2 LP
LDC 278.851/2 2 CD

Per a major informació sobre aquests catàlegs
hom podrà adreçar-se a:

Harmonia Mundi Ibèrica
Avda. Pla del Vent, 24
08970 Sant Joan Despí

El vocalisme dels *castrati*. Fantasia i realitat

Si, a l'època de llur presència històrica, els *castrati* foren l'objecte d'interès i sovint de divergents preses de posició pel que fa al perfil humà i artístic, llur desaparició de la vida musical ha motivat el sorgiment d'equívocs i d'inexactituds, si més no mortífers per a una exacta comprensió d'aquell fenomen històric i artístic.

En aquests anys darrers, per motius sovint pseudo-musicals, que revesteixen aspectes psicològics i sociològics, hem presenciats un interès gairebé morbós envers un vocalisme que sedueix a causa del testimoni del passat.

Malauradament, en aquests interessos s'hi uneixen sovint operacions i especulacions d'un bon gust dubtós: productors discogràfics i organitzadors de la vida musical es mouen a la recerca d'algun individu amb mancances hormonals, per presentarlo al públic —i als crítics ignorants— com un producte vocal substitutiu dels *castrati*. Així surten molts d'aquests minyons que, després, han de tornar a l'ombra, com a fenòmens de barracons de fira que no tenen res a veure amb el món musical.

Però la nostra època restarà negativament cèlebre per haver inventat un vocalisme italià barroc que no ha existit mai: la dels *falsettisti*, els quals, pel que els pertoca, *pretenen substituir els «castrati»*.

Des d'ara, cal fer algunes precisions històriques, estètiques i tècniques per tal de demostrar l'absurditat d'una pràctica de derivació anglo-holandesa que, esdevinguda de «moda» gràcies a una indústria discogràfica lligada a monopolis anglo-holandesos-nord-americans, s'està estenent també als països d'una gran tradició vocal. El *falsettista* que, segons a quins països, rep la denominació de contratenor, contralt, etc., constitueix una vertadera i exacta mistificació per a tot el repertori vocal italià que, des de Monteverdi, va a l'època romàntica.

La recuperació del vocalisme del passat pot ser fet, no gensmenys, amb un respecte de la realitat històrica; i, en això, la Història ens hi diu algunes coses essencials.

Cap a la meitat del Cinquecento, els *falsettisti*, és a dir, aquells que simulaven les veus més agudes del repertori polifònic, foren substituïts a les Capelles musicals pels *castrati*. Aquest fenomen tenia una motivació estètica.

La realització del «Canto poetico» en sentit platònic, ja fos monòdic o polifònic, encara que fos expressiu en el més alt grau, determina la revolució tècnico-expressiva

que Caccini codificarà al «Prefaci» de la seva *Nuove Musiche*, publicada el 1602, amb una vintena d'anys de retard. El peremptori rebuig per part de Caccini, el millor músic vocal i mestre de cant del seu temps, de les *voci finte* (les veus simulades) que no permeten la «noblesa del bell cant» neix d'una necessitat expressiva. En efecte, tan sols una «veu plena i natural» pot interpretar tant el fort com el piano, i realitzar l'exclamació, el créixer i la disminució de la veu, els ornaments descendents (8a, 5a), grupets, trinats i altres refinaments que, no més ells, caracteritzen el so expressiu, perquè el fan variar d'«intensitat» i de «color». Diu, en efecte, Giulio Caccini: «Però, de les veus simulades, no en pot néixer la noblesa del bell cant: aquesta naixerà d'una veu natural còmoda per a tota la corda, a la qual, a més, podrà esmerçar segons el seu talent, sense valer-se de la respiració, si no és per mostrar-se dominadora de tots

els millors efectes que es puguin emprar en una determinada manera de cantar».

Pietro de la Valle, els primers decennis del Seicento, en el seu *Discorso dedicato a Lelio Guidiccioni, Della musica dell'età passata* (Roma 1640), hi dona el quadre del vocalisme italià, i del romà sobretot, que és d'un gran interès. Hi contraposa dues edats —l'antiga i la moderna—, les quals, en termes de vocalisme, passaren de l'època (passada) dels *falsettisti* i aquella (moderna) de les veus *naturali*: «Per parlar un xic de les persones, que són el major ornament de la música, la Vostra Senyoria vol comparar els *falsetti* d'aquells temps amb els sopranos naturals dels *castrati* que, ara, tenim en tanta abundància?». En aquest fragment resta sintetitzada una estètica i una concepció del vocalisme que, a Itàlia, restarà immutable fins als nostres dies. La presència del *castrato*, la segona meitat del Cinquecento, resta inserida en aquell gust



Frontispici per a l'Euridice de Caccini.



El castrat Senesoni a Giulio Cesare de Händel.

italià, i, des de les Capelles de l'Església, també s'escamparà cap al teatre.

Cal subratllar que la veu del castrat, com la de dona, és una veu natural, a l'octava femenina, és a dir, dotada amb dos registres de pit i de cap. Els resultats dels estudis més recents en el terreny mèdic expliquen el problema i eliminen les diverses elucubracions seculars.

Se sol assegurar que el *castrato* conservava la gorja d'un noiet en un cos d'adult, a causa de la manca de l'hormona que provoca el desenvolupament sexual i el canvi de veu a la pubertat. La realitat és més complexa. Sense la secreció testostèrònica, la laringe no es pot desenvolupar, i a més, a causa de la presència de la somatohormona i dels andrògens de la tirosina, la laringe del castrat té una hipertròfia. El resultat de l'autòpsia d'individus castrats en edat pre-pubertal (com es feia en el cas dels futurs cantants) demostra que «la laringe del castrat té la mateixa grandària de la de dona», mentre resulta que les castracions no tenen cap influència sobre la producció del buf toràcic ni sobre la cavitat de ressonància, idèntiques a les del cantant que no ha estat castrat. En efecte, ni el tòrax ni la faringe no reben influència, en llur desenvolupament, per la secreció testostèrònica pubertària.

Aquestes dades científiques fan comprendre fins on tenien raó, els mestres antics, a fer practicar la intercanviabilitat dels papers entre castrats i cantatrius. Alessandro Scarlatti, per a la primera interpretació de *Tigrane* (1715), per al paper de Policare se serveix d'una cantatriu, Giovanna Alberti. El mateix paper, deu anys després, a Livorno, el canta el castrat Carlo Bernardi, també conegut amb el nom de Senesino.

a «intèrprets del barroc» per excel·lència; i això no pas tant perquè Händel sigui un músic format a Itàlia i completament italianitzat, sinó perquè tota la seva producció melodramàtica va ser concebuda per als més grans cantants italians de la seva època.

La veu del castrat és, doncs, una veu «plena i natural», amb la possibilitat de realitzar totes les proeses expressives i virtuosístiques (jocs del *fiato*, mestratge de la veu, etc.) descrites per Caccini, de les quals parla també Della Valle en tractar de la *nuova arte*: «...del piano i del fortíssim, de créixer la veu a poc a poc, d'amortir-la amb gràcia, de l'expressió dels efectes, del fer remarcar amb enteniment els mots i llur sentit, de fer tornar alegre la veu o fer-la malenconiosa, de fer-la pietosa o ardida quan calgui...».

Que l'art del cant fos completament independent de la castració pròpiament dita, ha estat reafirmat per Mancini, qui (encara l'any 1777) recomana als pares de no recórrer fàcilment a l'operació, per evitar d'aquesta manera un exèrcit de desgraciats; mentre que Goldoni, a les seves *Memorie*, ens parla d'un pobre castrat, que ha restat limitat a cantar al cor.

Si l'amor al virtuosisme, típicament italià, ha emmenat cap a la preferència de les veus agudes a l'octava femenina (dones i castrats), és indubtable que només ben pocs, ja siguin dones o bé castrats, tenien la possibilitat de poder arribar a aquell estat de virtuosisme. Un estat que, atesa l'actual decadència vocal, potser només els nostres nés o renés podran assolir algun dia.

Nella Anfuso

Cadena

13
La Ràdio
Comercial en Català

RADIO AVUI - CADENA 13
100 F. M.

Diagonal, 612 - 08021 BARCELONA
Telèf. 201 42 44

CONCERT: Dissabte, de 12 a 1 de la nit



CAIXA D'ESTALVIS DE TERRASSA

OBRA SOCIAL I CULTURAL

TEMPORADA DE MÚSICA 1987

COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

23 de gener, a les 21 hores

PETITS CANTORS DE VIENA

26 de febrer, a les 21 hores

QUARTET DE PIANOS HAMBRO (USA)

5 de març, a les 21 hores

COR I ORQUESTRA DE BONN (Alemanya Federal)

10 d'abril, a les 21 hores

ORQUESTRA FILARMÒNICA DE KOSICE (Txecoslovàquia)

21 de maig, a les 21 hores

I MUSICI (Roma)

3 de juny, a les 21 hores

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE TERRASSA

Rambla d'Egara, 340 - Telèf. 780 41 22 - TERRASSA

Amb la col·laboració de:

Generalitat de Catalunya  Departament de Cultura

El llenguatge de l'homenatge



Montserrat Caballé, aclamada en el seu homenatge.

El fet homenatge és una manifestació que sovint ofereix una càrrega de connotacions, o de lectures, molt rica. El terme en si és enormement pluriconceptual. Darrera del mot homenatge, s'hi amaguen o s'hi poden amagar realitats molt diverses: manifestacions sinceres d'estimació, restitucions justificades, trobada amical i amorosa, exhibicionisme interessat de les fonts inductores en benefici propi —molt corrent i que adopta la figura de tàcit auto-homenatge—, manifestació d'injustícia per greuge comparatiu —o per absència—, explosió visceral irracional promoguda per causes alienes a valors objectius...

El mes de desembre, amb la coda obligada dels primers dies de gener rematadors del cicle nadalenc, aquesta figura ha assolit un protagonisme destacat de la vida musical catalana. La referència cronològica evita el risc que el comentarista sigui acusat d'emprar ordres preferencials subjectius. És per això que parla en primer ter-

me del que s'ofereix a Joaquim Homs a la seu de l'Obra Cultural de la Caixa. Poques vegades el fet que ens ocupa s'haurà produït amb tanta ortodòxia; poques vegades un homenatge haurà nascut i s'haurà manifestat amb el suport de tants factors positius. Mereixement del destinatari, discreció, elegància i idoneïtat en la forma de realitzar-se, presència molt exacta de tots aquells que havien de ser-hi presents, interès artístic i el complement tan enriquidor d'una mostra de pintura de la que fou esposa del músic. Homenatge model·lic a un artista decisiu en la nostra música.

A les acaballes del període, un marc esplendorós i un clima únic embolcallava una altra accepció molt distant —no entro en valoracions qualitatives— del fet homenatge. Vint-i-cinc anys de presència liceística de Montserrat Caballé van fer viure una vetllada inoblidable. Una vetllada que tingué molts elements de coherència, el primer dels quals aquest sabor tan idealment operís

tic, en una accepció convencional i potser quelcom depassada ja avui, en què aparatistat, vehemència, anacronisme, teatralitat i efectisme conformen un tot absolutament a part i, insistim-hi, coherent —serpentina, octavetes i coloms inclosos— atesos el context i el destinatari. No hi faltà l'apunt preludial d'un possible conflicte més o menys forçat —hi hagué dubtes sobre la realització en el dia dels fets, manifestacions confusionàries, pressions i fins i tot llençaments d'octavetes matisadament coactives— ni l'entusiasme desbordat que se significà d'una forma especial en aquest món tan peculiar del quart i del cinquè pis, autèntic motor tàcit de la manifestació i al voltant del qual, i del seu peculiar estil de fer i entendre les coses, es pot dir que en bona manera girà tot. La veu, l'art i la personalitat de Montserrat Caballé en tot cas, en fou l'epicentre essencial i privilegiat. Homenatge en bona forma van ser, també, dues manifestacions centrades en el llibre. A la Sa-

la d'actes de la Caixa d'Estalvis de Madrid hom presentava el volum recull de l'obra completa d'Enric Granados de mà de seu autor, Antonio Iglesias, que en féu una aproximació molt il·lustradora, mentre la pianista Carlota Garriga ens deixava a tots amb ganes d'escoltar-la en millors condicions i amb un programa més ampli.

Al Saló dels Miralls, del Liceu es presentava un volum que, sobre Sevilla a l'òpera, ha editat la Universitat Internacional Menéndez y Pelayo. Josep Carreras, potser massa imbuït del paper d'oficial de guarnició a Sevilla amb què aparegué —ja que estava assajant *Carmen*— emprà la llengua que li manava aquell uniforme (malgrat que l'acte havia estat obert amb una llarga intervenció d'Albert Broggi en català), demanà ajut de Barcelona a l'òpera sevillana. Volum interessant i de còmoda lectura, els exemplars que hi havia com a mostra foren presos a l'assalt pels assistents, amb una energia digna de millor causa.

Una accepció molt diferent del terme homenatge es produí a l'Auditori Eduard Toldrà com a acte, d'alguna manera central, de la commemoració del centenari del Conservatori Superior Municipal de Música. L'inici de curs i la presentació del volum sobre la història d'aquesta institució, tractant-se d'un treball de Xosé Aviñoa forçosament farcit de coherència i interès, van ser viscuts per una munió de cadires buides. El conflicte intern de la casa no cessa, i una fredor amb tuf de mort embalsamada resta com a clima ambiental.

Mentre *Armide*, al Liceu, tenia una acollida per part de la crítica entre l'entusiasme i la circumspècció, de cop i volta es produeix una rara unanimitat en reventar el molt més que estimable —que no vol dir indiscutible— treball de la gran mezzosoprano grega Agnes Baltsa, en una *Carmen* que, discutible o no, sens dubte anava farcida de serietat, d'elaboració i de la gran classe d'una de les artistes líriques més importants del moment.

Mentrestant, la programació d'*Aida* feia insuficients les quatre representacions previstes i obligava a anunciar-ne una cinquena, cosa que també es féu amb *Rigoletto*. Una referència més que ens acostava als paràmetres propis dels principals teatres d'òpera europeus.

Nadal donava pas als habituals concerts amb els quals algunes de les nostres més significatives agrupacions corals d'alguna manera homenatgen els seus fidels seguidors i també al clima especial dels dies. L'èmfasi social manta vegades pesa més que el musical, i temes tradicionals i d'altres més inquietament buscats per tal d'airejar programes, sovint es barregen sense que, a la fi, res no canviï. Catalunya endins, però, una agrupació plena d'impetuosa vida, la Coral Joventut Sardanista de Puig-reig posava en marxa una producció ambiciosa. No res menys que *El Messies*



Gabriel Brncic, esbrons i aplaudiments en 24 hores de diferència.

händelià s'ha anat escampant, primer a casa —Puig-reig— i després a diversos indrets de Catalunya —Igualada, Reus, Tortosa, Cervera, Girona i Berga— i al mateix Palau de la Música Catalana, posant en pràctica de forma molt efectiva allò que podríem nomenar «descentralització ben entesa». El guiatge segur de Manuel Cabero, el treball dilatat, entusiasta i rigorós de coristes, solistes i director propi (Noguera), donaren una resultant artística d'una absoluta i reconfortant dignitat. Homenatge a la música i també a la feina ben feta.

La vida comarcal, tanmateix, ha acusat aquests dies l'impacte de dos adéus lamentables. L'Obrador Instrumental de Manresa acomiadava els seus deu irrenunciament últims anys d'existència amb un concert que venia a ser un digníssim adéu a una tasca encomiable, però d'impossible continuïtat. A Terrassa, l'esforçat Retaule Artístic, fornidor durant diversos anys de concerts d'un nivell estimable, confluència d'esforços de diverses entitats, queia asfixiat emmig d'incomprensions, indifferències i també escassa resposta del públic.

L'aplaudiment, també una forma d'homenatge, es manifestava de forma contradictòria a redós d'una mateixa obra. Mentre el públic de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, el dissabte, esbroncava el *Concert per a viola i orquestra* de Gabriel Brncic, que competia amb les *Escenes simfòniques* de Josep Cercós per al Premi Ciutat de Barcelona, l'endemà l'aplaudia amb una convicció ben clara. El llenguatge de l'homenatge en la seva forma aplaudiment oferia,

doncs, respostes ben diferenciades, mentre la unanimitat es decantava en l'última audició en vida d'una obra del garriguenc Blancafort. La seva bella *Simfonia*, dirigida amb elegància per Edmon Colomer els dies 13 i 14 de gener, venia a ser quasi com una descoberta, per a molts, d'un dels nostres compositors més importants del segle.

Un compositor que era homenatjat a corre-cuita, ja en el llit de mort, per la màxima institució municipal, mentre la cerimònia funerària que tingué lloc pocs dies més enllà, no mostrava una presència institucional massa galdosa. El llenguatge de l'homenatge assolí, en aquesta oportunitat, una dimensió que hom s'absté de qualificar.

Morint vuit mesos abans de complir els 90 anys, Manuel Blancafort, persona discreta, callada i elegant, sembla com si hagués volgut evitar alguna evidència.

Mentrestant, la música catalana en general rebia un impuls especial amb l'anunci de la reedició de l'Antologia Històrica de la Música Catalana, de la mà de la discogràfica PDI comptant amb un suport oficial més que respectable.

Lluny, molt lluny de casa, a L'Havana, Victòria dels Àngels rebia l'homenatge de les forces vives de l'esmentada ciutat. I, fidel a la seva fidelitat, no hi mancaren temes nostres, concretament de Nicolau i de Granados. A la fi, potser per eliminació de les grans ciutats que s'han recordat de la nostra artista, algun dia li tocarà el torn de fer-ho a la nostra.

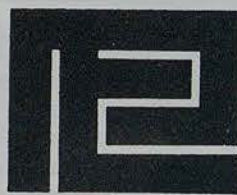
Definitivament oberta la significació del terme homenatge.

PUBLICITAT

A

GRAN

ORQUESTRA



publi|tempo $\frac{5}{8}$

L'empresa de publicitat general
especialitzada en música

Publi-Tempo és... publicitat
publicitat de la música
publicitat en la música
publicitat per a la música

Deixeu-vos aconsellar per uns experts
Deixeu-vos aconsellar per Publi-Tempo

Amadeu Vives, 3, 3^{er} 1^a Tel. 301 33 93.
08003 BARCELONA



Enric Majó, artista polifacètic

La figura d'Enric Majó ha assolit un protagonisme acusat dins del nostre món artístic. Sobretot actor, sobretot actor teatral, però també cinematogràfic, posseeix una clara inclinació per a la plàstica i, així, sovint les escenografies dels muntatges teatrals dels quals ha estat intèrpret —*Terra Baixa*, *Setmana Santa*, etc.— han estat dissenyades per ell mateix. La seva obra plàstica fins i tot ha ocupat una temporada els murs especialitzats d'una galeria d'art. Tanmateix, aquest polifacetisme no ha arribat a la música, i ell mateix reconeix que en comptes d'orelles té esparidenyes i que, quan escolta òpera, cosa que li agrada molt, reconeix les obres no pas per la música, sinó pels textos de les àries.



1.— Coneixements musicals.

—No tinc cap mena d'estudis musicals i no tinc cap mena de facilitat per a entendre la música. Per orelles, tinc realment dues esparidenyes.

2.— *Fet musical més llunyà en el record.*
— Un recital d'Emili Vendrell, que va fer a Rubí. És la primera vegada que tinc consciència d'haver assistit a un concert.

3.— *Podríeu viure sense música?*

— No sé si podria viure o no sense música. En tot cas no m'agradaria gens.

4.— *De quina música podríeu prescindir, i de quina no?*

— De la música de consum, en podria prescindir fàcilment. Però no del flamenc i del *cante jondo*, que són dos gustos meus importants.

5.— *Beatles o Rolling Stones?*

— Beatles.

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

— Ui, quina putada! Te'ls diré per ordre. Maria del Mar Bonet, Quicu Pi de la Serra, Raimon i La Trinca.

7.— *Stevie Wonder, Michael Jackson, Julio Iglesias o Mahalia Jackson?*

— No tinc cap disc, de cap d'ells.

8.— *Bach o Monteverdi?*

— Perquè el conec més, Bach. Ara bé: dit així, sempre és un compromís; però, de Monteverdi, he sentit coses que m'han agra-

dat molt. Però això depèn de l'estat d'ànim.

9.— *Mozart o Beethoven?*

— Home, Beethoven! Ara bé, això pot variar. A vegades escoltes un recital de lied i t'hi tornes boig. Jo sóc amic d'en Manuel Cid. El lied m'interessa molt.

10.— *Verdi, Wagner o Puccini?*

— Verdi.

11.— *Òpera, oratori, simfonia o música de cambra?*

— Per la meua formació teatral, òpera.

12.— *Fet musical no plaent que us mereixi més indulgència.*

— Els concerts multitudinaris de rock.

13.— *Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi.*

— Tinc un disc, que vaig aconseguir per casualitat, d'un quartet de Beethoven. També, un enregistrament d'un muntatge teatral, fet a Milà, de «Bella ciao»; i el primer disc, un de senzill, de Raimon.

14.— *Un instrument.*

— L'arpa.

15.— *Una música per a morir.*

— Jo suposo que no ha d'haver-hi res més adient que el gregorià. Però preferiria Verdi, per a distreure'm d'allò que em cau al damunt.

16.— *Un intèrpret.*

— Montserrat Caballé.

17.— *Un esdeveniment musical viscut.*

— Un recital de Raimon, tot just quan es-

tava agonitzant la dictadura.

18.— *La música, és per a ser escoltada amb els ulls clucs?*

— Sempre que no estigui lligada a un fet teatral, sí. Estic en contra que l'òpera només s'hagi d'escoltar.

19.— *Una experiència musical que us agradaria viure.*

— M'agradaria veure actuar junts Montserrat Caballé, Josep Carreras i Plácido Domingo.

20.— *Fet sonor no musical que us atreu més.*

— No m'ho he plantejat mai. El silenci.

21.— *Fet sonor no musical que rebutgeu especialment.*

— L'estridència de la ciutat. Des dels televisors dels veïns fins al trànsit. Tot em desagrada.

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

— Absolutament, un incentiu intel·lectual.

23.— *Escoltar música, sol o acompanyat?*

— Sol, sol. I jo, quan escolto música, no faig res més. Escoltar música i treballar, no ho faig mai.

24.— *Una música que mai no us hagi abandonat.*

— Un disc petit de la Piaff. Hi ha alguns dels seus temes més coneguts. Des de molt jove, ha anat amb mi.

Dos models irreductibles?

Òbviament, una multiplicitat d'interessos —no sempre estrictament artístics— és a la base dels actuals sistemes de contractació i de promoció d'intèrprets musicals per al gran mercat internacional, un mercat que, amb les facilitats creixents dels moderns sistemes de comunicació, ha esdevingut cada vegada més uniforme. En el terreny musical, les estructures més sofisticades, més determinants i absorbents, que potencien i mitifiquen les facultats d'un intèrpret, no són formalment dirigides al món del gran concertisme, sinó a la difusió de l'art dels sons per mitjà dels productes de la xarxa, tan diversificada com interrelacionada, de la gran indústria discogràfica multinacional. Avui, qualsevol observador cultural constata la necessitat funcional d'un intermediari entre els productors i els consumidors de la música: l'equip insubstituïble de l'agent, de l'empresari, del manager, de l'organitzador de festivals, en una paraula, del comerciant de la música que ha treballat sobre paràmetres de rendibilitat econòmica, com l'oferta i la demanda, la previsió de les reaccions del públic, la necessitat d'intervenir en la programació, la supremacia dels festivals i la seva degeneració en fires musicals amb finalitats turístiques, etc. Paradoxalment, a l'altra cara de la necessitat de l'existència d'aquests estaments, resten les crítiques de què sovint han estat objecte, precisament a causa del component comercial de les seves activitats; per exemple, el retret de sacrificar uns interessos generals a uns interessos particulars, o d'ofegar la positiva incidència de petites organitzacions, sota el pes inexorable dels grans «trusts» d'agents artístics.

De poc podria servir una actitud corrosivament negativa enfront d'una situació que existeix de fet i que, naturalment, és fruit d'uns determinats condicionaments socials, els quals associem, no sense un cert maniqueisme, a un concret i tòpic «model de societat». En el domini de la difusió de la música, potser no té massa sentit una confrontació dràstica entre la lliure iniciativa i el dirigisme estatal —per simplificar molt els termes—, ateses les servituds i les virtuts de cada sistema, la diversitat d'aplicacions pràctiques que qualsevol d'ells ha

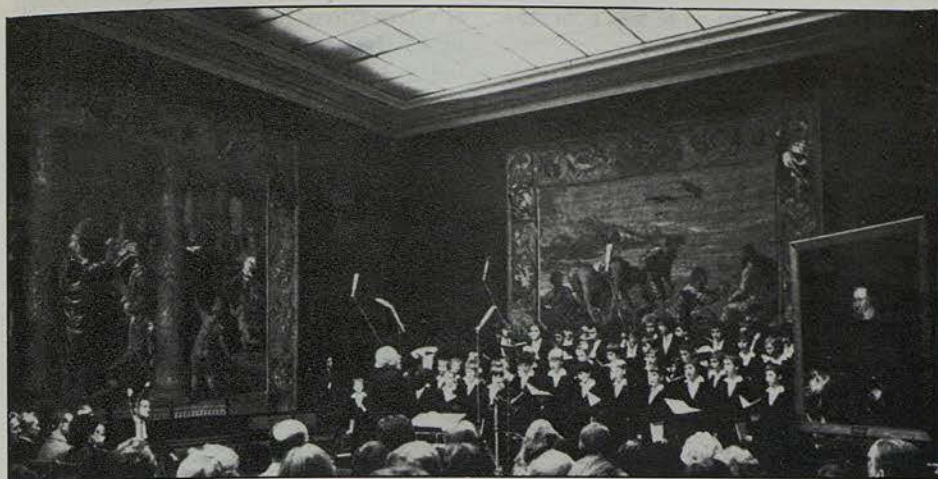


Karajan signa autògrafs a Dresden (DDR), després d'un enregistrament de Els mestres cantaires.

desenvolupat a diferents indrets i els mecanismes correctors que, per necessitat, han equilibrat moltes vegades la «praxis» musical.

A Occident política d'Estat i mecenatge cobreixen les exigències que no són a l'abast d'organitzacions comercials

Així, als països de l'Europa occidental, la política cultural de l'Estat —a l'altura dels seus encerts i mitjans materials— o unes accions de mecenatge d'institucions públiques o privades, cobreixen les lògiques exigències musicals que no són a l'abast de les organitzacions comercials, i els anomenats països de l'Est —en els quals els organismes de l'administració monopolitzen el paper d'intermediari per a la difusió de la música, en tant que bé cultural de propietat pública— entren a formar part, ells mateixos, de l'engranatge del concertisme internacional, tant per a omplir les manifes-



El famós Kreuzchor de Dresden, representa una tradició universal de la música.

tacions musicals de l'interior amb les figures estel·lars de l'àrea occidental, com per a exportar a Occident els seus intèrprets i creadors.

Fins i tot fent abstracció del problema de la creació musical, l'aïllament dels països de l'Est ha determinat unes pròpies maneres interpretatives, una peculiar imatge sonora que, col·lectivament, no assoleix la sofisticació de les agrupacions estel·lars occidentals, fruit d'unes condicions materials privilegiades. En canvi, alguns aspectes que són a la base de l'activitat professional —per exemple l'ensenyament musical— gaudeixen d'una organització òptima, dràsticament efectiva i racional. Així, els joves instrumentistes de la Unió Soviètica concorren als grans certàmens occidentals amb un rodatge privilegiat a l'interior del país i amb una preparació psicològica sovint superior a la dels joves col·legues occidentals, i es beneficien, particularment en el domini pianístic i dels instruments de corda, de la seva formació en una escola realment important i transcendent: la dels Oistrakh i dels Richter. També és paradigmàtic, per exemple, el model hongarès de pedagogia musical, a partir d'unes bases contínuament verificades i posades al dia.

Una bona part de la nostra cultura musical viu de la gran tradició centreeuropea

Els països bohemis han viscut en el cor de la més genuïna tradició instrumental centreeuropea, des del segle XVIII fins a la segona guerra europea, i la República Democràtica Alemanya porta en el seu propi territori les tradicions més altes de la música occidental, encarnades en la ciutat bachiana de Leipzig, seu de l'associació internacional d'investigació «Neue Bachgesellschaft», o en la tradició wagneriana i Straussiana de Dresden, que sovint ha estat objecte de col·laboracions d'artistes i agrupacions de l'est i d'occident.

Evidentment, la configuració política i social d'aquests països del bloc de l'Est és determinant per a l'organització de la vida musical a l'interior del país i per a la projecció dels seus intèrprets a l'exterior. Una agència única oficial controla, amb major o menor grau de burocratització segons els països, i també promou, les activitats dels intèrprets i l'expansió de la música pròpia a l'estranger. La tributació per a les activitats exteriors dels músics sol ésser consi-

derable i forneix a les organitzacions locals les divises indispensables per a poder portar a terme la contractació dels grans artistes occidentals per a una vida musical local cada dia més cosmopolita, i que compta amb manifestacions internacionals de tant solatge i tradició com la Primavera Musical de Praga, la Tardor Musical de Varsòvia o la Biennal de Zagreb; aquestes dues darreres constitueixen, igualment, un fòrum de contactes i d'intercanvis entre els joves compositors del món oriental i occidental, amb una línia d'obertura estètica i creadora que inaugura la Polònia poststalinista, cap als anys seixanta. La protecció oficial a l'expansió exterior de la música i els intèrprets del país, com a ambaixada cultural, ha establert també una competitivitat dels conjunts de l'Est a l'Occident, que pot contractar-los en unes condicions econòmiques comparativament molt favorables. En contrast amb unes certes servituds, la consideració social del músic —i no cal dir de les grans figures internacionals— és excel·lent i privilegiada.

En qualsevol sistema, cal evitar la deshumanització

Difícilment hom podria parlar de sistema ideal en la comparació de dos models que són una realitat i que, en certs aspectes, presenten una dura competitivitat en l'exercici d'unes activitats artístiques que avui dia exigeixen una quasi sobrehumana organització i disciplina per part de l'intèrpret. Només, per a centrar el problema, voldríem acabar amb les paraules d'un sociòleg de la música, Alphons Silbermann: «"Gardeu la cultura", hom està dient des del principi de l'era de les màquines. És l'avís dels qui temen la deshumanització de l'home i es preocupen per la seva cultura. Però col·loquen la cultura i les seves esferes d'acció en una posició defensiva, i no aconsegueixen, malgrat les bones intencions, elevar les manifestacions culturals, l'ètica i les arts humanes a la pretesa posició predominant sobre les polítiques i tècniques... Nosaltres creiem que ha arribat el moment, ara que els avenços tecnològics de la nostra època crearan un nou sentit per a la unitat humana, de tornar a descobrir el món com a espai potencial humà total, on les diferències de sistemes socio-culturals no hagin d'existir realment en relació d'inferioritat i superioritat. Condició prèvia per a això serà reconèixer l'home, perquè és la finalitat i el mitjà de tot art. D'ell s'ha de partir per a assolir la vertadera significació de l'obra d'art; perquè si es deixa de tenir en compte l'home, si mor l'home, ¿no morirà també la música?»

Agustí Montellà



I si reprivatitzéssim la cultura?

A tot arreu del món, els governs tenen ministeris que estan fets per cobrar i ministeris que semblen destinats a pagar. El ministeri d'Hisenda és un ministeri pensat precisament per cobrar. La recaptació constitueix, efectivament, la seva tasca essencial. El de Cultura, en canvi, podria ser un bon exemple de ministeri condemnat a pagar. I és que el ministeri de Cultura té, avui, en els països més o menys organitzats, el paper que abans s'atribuïa als mecenes. Des que Caius Cilnius Mecenas, mà dreta de l'emperador August, va iniciar, ara fa dos mil anys, el costum de patrocinar les Arts i les Lletres, nombrosos ciutadans rics de París, Florència o Hannover s'han donat el gust d'estimular el desenvolupament de les arts finançant el manteniment dels artistes. Molts reis i prínceps hauran passat a la història més per la seva generositat a l'hora d'alimentar artistes que pel seu encert en la direcció dels negocis públics.

En règim de monopoli

Allò que ha passat, però, és que la direcció de la cosa pública ha reclamat cada vegada més dedicació, més temps, més gent i més diners. L'àmbit públic s'ha anat eixamplant, i ha envaït terrenys que tradicionalment eren considerats com a privats. D'aquesta manera, l'Estat s'ha anat fent cada dia més gros i més golafre. I, davant d'un Estat golafre, no es tendeix a l'ostentació. Treu les ganes d'exhibir els diners que es tenen, i més aviat fa venir ganes d'amagar-los. Els ciutadans rics s'han anat tornant, doncs, més cauts i més retrets. I han acabat deixant el paper de mecenes a l'Estat, ja que l'Estat mostrava tant de neguit per assumir tota mena de papers.

Ja tenim així l'Estat fent de mecenes únic i totpoderós. I precisament d'aquí és d'on arrenquen tots els mals. Perquè el cas és

que un mecenes en règim de monopoli no pot actuar de cap manera com un mecenes tradicional. El mecenatge de l'Estat no pot constituir-se en pura i simple substitució del mecenatge particular. El mecenes tradicional es jugava en l'afer els seus propis diners i no embolicava ningú més en l'aventura. El s'ho feia i ell s'ho desfeia. Si l'artista protegit no valia gran cosa als ulls dels altres, aquests no tenien cap dret a la reclamació; senzillament, perquè no pagaven. Allò que «el qui paga, mana» és perfectament adient al cas del mecenatge tradicional.

Ah, senyors; la cosa canvia radicalment quan el patronatge passa del terreny privat al públic, i el mecenes actua en règim de monopoli. Quan el qui paga és l'Estat, ja no val a dir «el qui paga, mana»; senzillament, perquè l'Estat no paga mai res. Els qui paguen són, únicament i exclusiva, els ciutadans, als quals correspon alimentar la



El Ministeri d'Hisenda, a Madrid.

tresoreria de l'Estat a través de l'impost. La cosa és ben diferent. S'arriba així a la conclusió que, a l'Estat, ja no li escau l'exercici del mecenatge tradicional. L'Estat no pot protegir un artista tot deixant de protegir-ne un altre. L'Estat ha de ser neutral, perfectament imparcial, atès que ha de procurar donar satisfacció als gustos de tothom i no tan sols als gustos o compromisos d'un ministre o d'un director general. No pot protegir un artista, sinó que, en tot cas, ha de protegir les arts. No pot subvencionar un llibre, sinó que, en tot cas, ha de subvencionar la Cultura. I això no és gens fàcil. L'Estat ha de sortir del principi que,

si un artista és dolent, no mereix cap subvenció; i que si és bo, no la necessita.

Desgravar impostos

Això explica el fet que resulti tan embullada avui la cartera de Cultura, i que els seus titulars en treguin iniciatives tan peregrines com l'INAEM, que és un vague «Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música» radicat, evidentment, a Madrid. Són pocs, realment, els responsables d'aquesta cartera que hagin comprès exac-

tament el seu paper, que, com és lògic, no ha de consistir en el de graciós dispensador de gratificacions i ajudes. Tampoc no es tracta de convocar concursos i de repartir premis. L'Estat ha de produir candidats i fer que els premis els doni un altre.

Als Estats Units, per exemple, no hi ha ministeri de Cultura. I, per això, els mecenes, diversos i escampats, tenen el dret de triar i d'equivocar-se. Una empresa privada pot fer, evidentment, allò que li plagui amb els seus beneficis, i una de les possibilitats que se li presenten és la de distribuir subvencions i beques a favor de l'art o de la ciència. És una iniciativa que, als Estats Units, resulta per altra banda força atractiva, perquè també és una forma d'estalviar-se impostos.

Aquest no és encara el cas a casa nostra. Aquí es cotitza l'impost tant en comprar una ampolla de vi com en comprar un llibre. L'Estat no reconeix cap altre mecenatge cultural que el realitzat per ell mateix. Això explica que hi hagi sempre una llarga cua a les portes del ministeri competent. Des de l'artista més consagrat fins al més mediocre, tots es creuen amb dret a demanar i d'obtenir la protecció oficial. I tenen tota la raó, ateses les circumstàncies. El presupost del ministeri de Cultura, el nodrim entre tots, i cadascú té dret a gaudir-ne.

Caldria, doncs, deixar ben clar que l'Estat no ha de protegir ningú en particular, sinó la Cultura en general. L'Estat no pot individualitzar la seva tutela, sinó que li cal fer més assequibles a tothom els beneficis de la Cultura. I una bona manera de fer-ho seria imitant, almenys parcialment, l'exemple americà: deixant de cobrar taxes gravoses per a les activitats culturals; desgravant les inversions en Cultura. És clar que, si ho fes així, disminuirien els seus ingressos. Però també és cert que, per tal de compensar la pèrdua, podria tancar el ministeri de Cultura. Els qui ho celebrarien serien molts més que els qui el trobarien a faltar.

Armand Carabén



Seu de la Conselleria d'Economia i Finances.



la mà de guido
Notendruckkomputersystem
Computerized Music Setting System

- Venda de Software (Notació i interpretació de solfes)



MUSIK MESSE
STAND 8A 48

La mà de guido
Aparat 22
E-08-200 Sabadell
Barcelona - Spanien

- Servei a partir de 700 ptes. la pàgina
- Indispensable per a Editorials i compositors professionals

La funció específica de l'intermediari o manager

La major part de les contractacions d'interprets de música, ja siguin solistes, directors d'orquestra, conjunts instrumentals o vocals i orquestres, són fetes, avui dia, a través d'una agència artística de concerts. Aquest fet, que ja és un costum habitual des de fa anys a la major part dels països europeus, juntament amb l'augment que ha experimentat el nombre anual de concerts que es fan a Catalunya, ha propiciat l'aparició, en els darrers anys, de noves agències de management, fins aleshores escasses. Això, tanmateix, no ha millorat l'endarrerida situació en què, en aquest camp, es troba en conjunt l'Estat espanyol.

Si bé tota comparació resulta ser sempre odiosa, gairebé resulta inevitable confrontar el nombre d'agències de management alemanyes o suïsses i les espanyoles que figuren a la darrera edició del «*Music in Europe*», un llibre editat a Ginebra (Suïssa) per l'Association Européenne des Directeurs de Bureaux de Concerts et Spectacles, entitat internacional, fundada el 1947 a França, que agrupa les agències de management més importants de tot Europa.

tret de les agències especialitzades en cantants d'òpera. D'aquesta associació, en formen part 64 agències de 14 països diferents, entre les quals únicament una és espanyola: Ibermúsica, representada conjuntament per Alfonso G. Aijón, a Madrid, i per Josep Maria Prat, director d'Ibercamera, a Barcelona.

En el món del management cal fer, d'entrada, una clara diferenciació entre aquell que únicament representa un o més artistes en territori local, i aquell que té la representació general d'un músic. Josep Maria Prat, d'Ibercamera, estableix la següent diferència: «*El management general fa responsable al manager de la carrera d'un o més artistes determinats arreu del món, i també de la majoria d'aspectes complementaris de la seva trajectòria professional, com són les qüestions discogràfiques i publicitàries, entre d'altres. D'altra banda, hi ha el management local, en el qual una agència determinada té la representació d'un artista en un país, en aquest cas l'Estat espanyol, i, per tant, només n'és responsable dins d'aquest territori, i durant*

el període de temps que l'artista hi sigui».

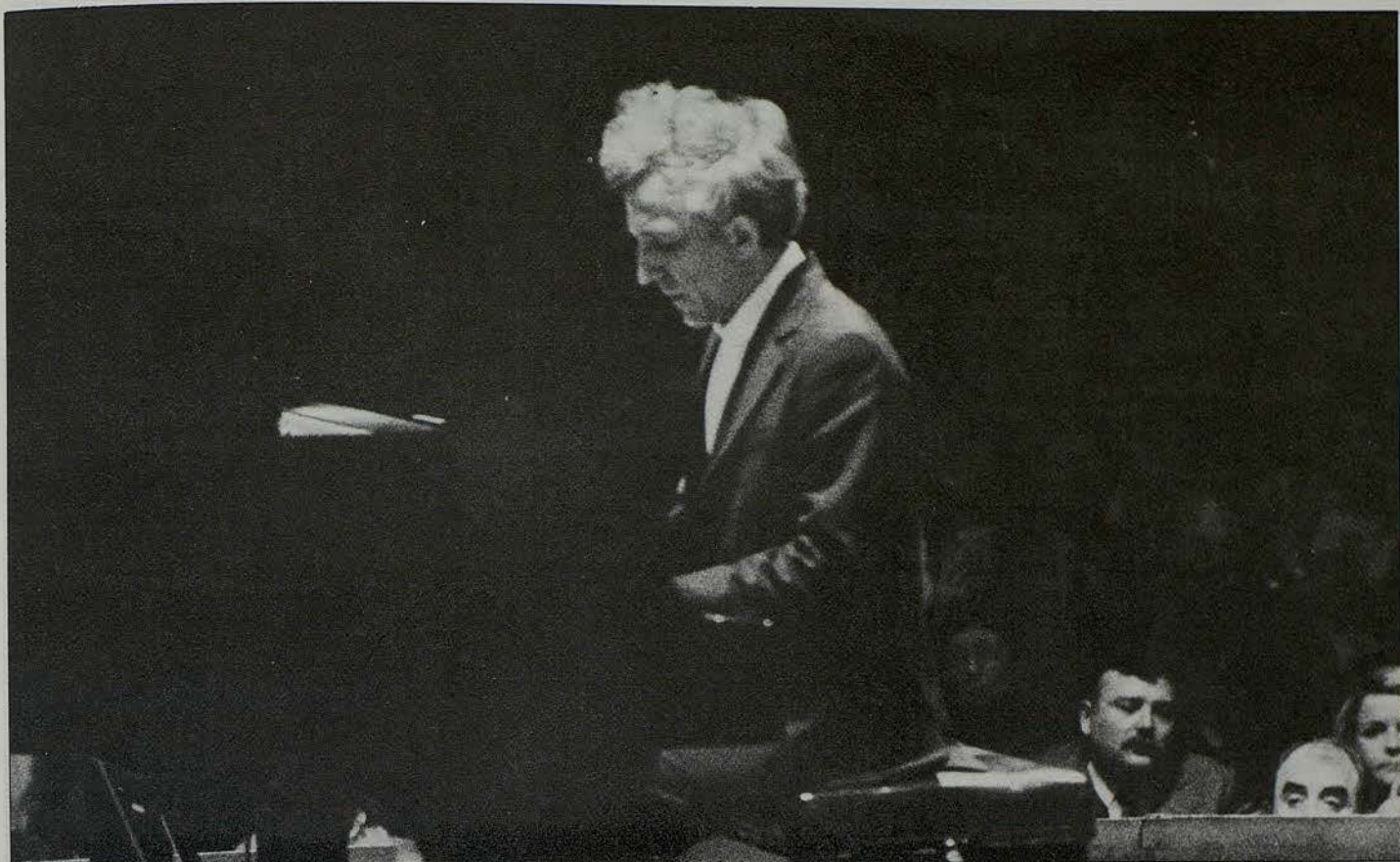
La modalitat de management que més abunda en territori espanyol és el local. Les agències tenen llargues llistes de músics estrangers, de major o menor anomenada, que representen quan són a Espanya i que ofereixen anyalment als organitzadors de temporades i cicles musicals. Hi ha, però, casos comptats de management general. Un exemple prou significatiu és el del violoncel·lista andorrà, Lluís Claret, el management del qual és portat per l'agència Ibercamera.

Claret considera que el treball de promoció fet per Josep Maria Prat l'ha ajudat molt positivament en la seva carrera internacional. «*Quan a principis dels anys vuitanta vam començar a treballar plegats*», explica el violoncel·lista, «*hi havia una sèrie de fets, com l'haver guanyat els concursos de Bolonya, el 1975, el Pau Casals, el 1976 i el concurs Mstislav Rostropovich, el 1977, als quals no s'havien tret un profit*». A partir d'aquest moment, a poc a poc, però d'una manera segura, la carrera de Lluís Claret va anar projectant-se arreu amb concerts, cada cop més sovint, amb orquestres alemanyes, angleses, franceses, soviètiques. Va enregistrar dos discs produïts per Ibercamera... En definitiva, gaudeix actualment d'un prestigi que no dubta a afirmar que hauria trigat molt més temps a aconseguir sense un bon management.

En el món de la música clàssica, sembla que és una mica més difícil que es compleixi el tòpic, tan comú en el món de la música pop comercial, que «el manager crea l'artista». «*És difícil fer una estrella de la música, del no res, encara que es tingui un molt bon manager*», diu Lluís Claret, «*però sí que es pot aconseguir una gran anomenada sense ser un virtuós excepcional*». No creu el mateix Josep Maria Prat, per a qui la carrera d'un artista és «*el resultat de la trajectòria d'aquest i és de responsabilitat total i única del propi artista*». «*Fins i tot*», diu el director d'Ibercamera, «*l'elecció del manager adient és una decisió pròpiament seva. Hi ha grans artistes, com per exemple Sergiu Celibidache, Zubin Metha o Daniel Barenboim, que han fet la seva carrera amb una intervenció mínima dels managers. És cert, també, que no es podria explicar totalment la carrera de Vladimir Ashkenazy sense parlar del seu manager, Jasper Parrot. Però els grans artistes sempre fan la seva carrera, encara que a vegades sigui malgrat els seus managers. De totes maneres, jo no justifico deontològica-*



El manager madrileny Alfonso Aijón.



Vladimir Ashkenazy, una carrera recolzada per un bon manager.

ment l'existència de la nostra professió», acaba dient Josep Maria Prat, «sinó és per a contribuir decisivament, com a mínim, en la carrera d'un artista».

Si bé els grans artistes poden prescindir de la intervenció del manager, els qui en busquen el suport són, principalment, els artistes que comencen la seva carrera i d'altres que, sense començar-la, consideren que sota el patrocini d'un representant la seva carrera estaria menys desaproveitada. El tenor català Josep Ruiz porta gairebé 12 anys dedicant-se al món de la música, i sempre sense representant. «Aquí, a Catalunya, i també a la resta de l'Estat espanyol, tinc feina, perquè estic ben considerat», diu, «però, a l'estranger faig poca cosa. Crec que treballo un 60% del que podria fer en realitat, i el 40% restant estic segur que és aquella feina que aconseguiria el representant mitjançant contactes que el propi artista no acostuma a tenir».

Ruiz creu que, tenir un agent artístic, té avantatges i inconvenients. «Els avantatges són que et proporciona feina sense que tu te'n hakis de preocupar», diu. «Els inconvenients, que algunes de les feines que t'ha aconseguit, no t'agraden». Aquest tenor català opina que, encara que un manager ajudi un artista a fer la seva carrera, aquest arriba al mateix lloc sense ell, però amb un termini de temps major. Lluís Claret, per la seva banda, creu que la promoció que un artista es faci ell mateix és molt difícil. «Hi ha molts sectors als quals un no té accés sense ser un professional», diu.

Els organitzadors de temporades musicals



Josép Ruiz.

i cicles de concerts semblen encantats amb la feina de representació d'artistes. «Nosaltres, com a organitzadors de concerts, podem dir, sincerament, que no patim per les agències de management; tot el contrari, ens són de gran ajuda», diu Abili Fort, responsable tècnic del Patronat de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona. «A l'hora de fer una temporada», explica Fort, «partim amb la idea d'aconseguir determinats solistes o determinats directors d'orquestra; però, per altra banda, les agències d'artistes ens proporcionen una llista de noms, currículums i dates, i són les que s'encarreguen, en cas de triar-ne, de fer totes les gestions».

Allò més habitual, en un organitzador de

concerts, és tenir contactes a diverses bandes. Per un cantó, directament amb els artistes; per un altre, amb managers generals, siguin nacionals o estrangers; i en un tercer aspecte, amb managers locals que tenen la representació d'artistes. Aquest tercer grup és el que proporciona el major nombre d'artistes, perquè ja gairebé tots els músics que pertanyen a importants agències tenen un representant a Espanya.

Abili Fort assegura que mai cap agència de management no li ha condicionat la contractació d'un artista a quedar-se'n un altre. «Això potser seria acceptat si l'artista que demanes o que t'ofereixen és d'una gran categoria, i és l'única manera d'aconseguir-lo», diu.

La confiança de l'organitzador cap a l'agent artístic és bastant elevada; i abans és acceptat un artista proposat per un agent que no pas un pretès virtuós que s'intenta vendre per ell mateix. «Pot ser deformació professional», diu Abili Fort, «però me'n fio totalment, d'aquells agents que coneix».

El fet que agents artístics siguin alhora organitzadors de temporades musicals, com són els casos d'Ibercamera i Euroconcert, no fa que determinats artistes tinguin l'exclusivitat d'actuar en les respectives temporades? Abili Fort assegura que, en cap moment, l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona ha deixat de tenir un artista perquè hagi actuat en alguna d'aquestes temporades musicals i els seus organitzadors l'hagin vetat.

Lourdes Morgades

Els grans noms del management internacional

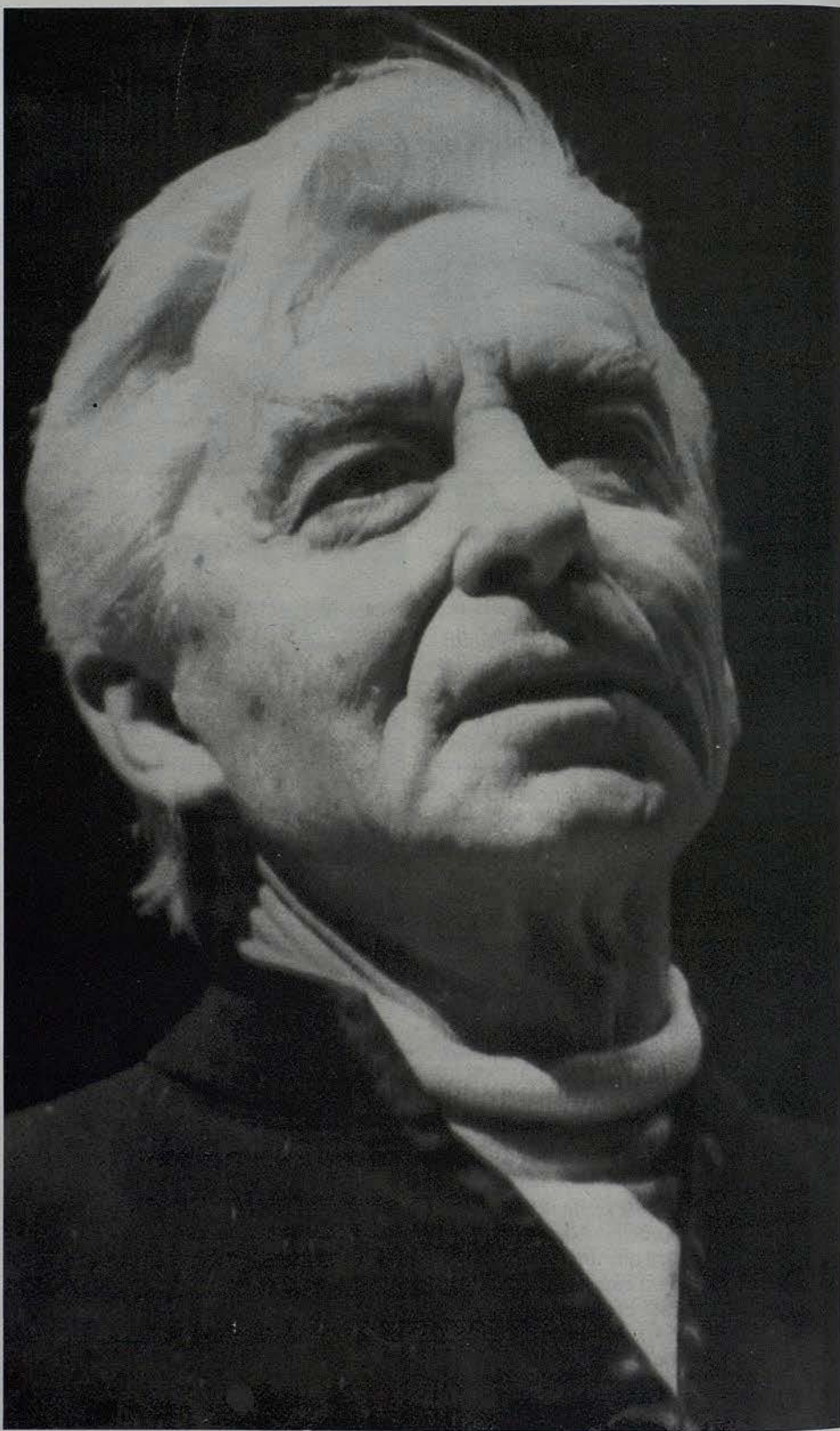
Pere Porta és un professional jove dins el món del management musical. El seu nom encara no figura en l'última edició del volum «Music in Europe», perquè s'hi exigeix tres anys d'activitat; però hi figurarà a la pròxima. Amb una trajectòria acusadament ascendent i amb unes idees molt clares de quina és la seva tasca, comencem el diàleg justament amb la definició precisa de la mateixa, segons el concepte que ell en té.

— Podríem parlar de dues figures. El manager i l'agent artístic. El terme manager no és gaire emprat últimament; és la persona que se centra exclusivament en una figura concreta. L'agent artístic, ben altrament, posseeix una llista de noms i els col·loca al lloc que correspon, amb el millor contracte possible i en les millors condicions artístiques, financeres i personals que siguin viables. De manager, en té Karajan; però, en realitat, aquesta figura compta molt més en el món del pop i del rock que en la música clàssica. Normalment, sempre es parla de l'agent, de l'office o del bureau. L'agent artístic ha de fer conèixer figures que, per les raons que siguin (per no haver enregistrat, per exemple) no són presents a determinades organitzacions de concerts, malgrat llur categoria. Aquesta és una de les feines de l'agent, perquè òbviament es tracta d'una acció que no pot fer el mateix artista. L'artista no pot anar a entretenir-se passejant currículums arreu: a directors d'orquestra o a responsables de festivals. Per altra part, aquests últims acudeixen als agents perquè, per ells sols, no poden conèixer els artistes que hi ha, el moment que viuen, etcètera.

Possibilitat d'intervenció artificial en el mercat

— Fins a quin punt l'agent artístic exerceix una tasca de pressió, diguem-ne artificial, sobre el mercat i, per tant, pot imposar uns artistes poc valuosos?

— No és tan fàcil, això. Mira, un pianista jove, si no compta amb dos o tres grans premis internacionals importants, no el col·loques enlloc. I d'aquests en tens molt pocs. Sí; potser sí que, tal com tu dius, l'any Scarlatti hi va haver qui es va treure de la mà un soi-disant especialista en aquest autor; o, en un altre moment, un altre. Però, per la meua part, considero que resul-



Herbert von Karajan, un poder decisiu sobre moltes carreres.

ta molt més rendible, i també molt més ètic, agafar els artistes que tu tens i veure qui pot fer millor Scarlatti o allò que sigui. No dic que no hi hagi qui faci pressió; ara bé, nosaltres no en fem! Hi ha alguns tipus de músics, de qui tots sabem que són especialistes en quelcom, i tu els explotes. Mira, tens el cas de Roberta Alexander, que és una cantant especialista en Gershwin. Però ella pot cantar Gershwin i allò que vulgui. Nosaltres no direm que és una especialista en Gershwin, sinó que canta molt bé Gershwin. De vegades, et trobes que surten especialistes en coses molt estranyes.

Per a Porta, la possibilitat que l'agent artístic pressioni ve condicionada també per la categoria del responsable de l'organització, o entitat contractadora.

Si l'organitzador no sap què vol, se li poden imposar determinats artistes

— L'agent artístic presenta uns músics, i qui decideix és l'organitzador. Si l'organitzador no sap què vol, se li poden imposar determinats artistes. S'ha de ser molt important per a imposar artistes a les organitzacions.

Pere Porta separa molt clarament la funció d'agent artístic de la d'organitzador d'activitats musicals.

— A França, la cosa resta molt clara. Legalment, són dues activitats ben diferenciades, amb sengles llicències, i l'espectador sap molt bé a què atendre's. I s'ha de fer notar quan un hom actua com una cosa o com una altra. Jo vaig organitzar durant dos anys el Festival de Cambrils. L'Àngel Recasens m'ho va demanar. Però jo cobrava com a tal organitzador, i en els dos anys només hi vaig portar dos artistes meus: els Solistes de Zagreb i la Carme Bustamante, que va ser solista de L'alta naixença del Rei en Jaume. És clar; això és una cosa que depèn de l'ètica de cadascú. Si cobrava com a organitzador, no havia de, a més, omplir el festival amb noms meus.

— Sembla clar que, a casa nostra, augmenta la demanda de música. Com ho veieu, des de la vostra posició?

— Particularment, jo cada cop tinc més demanda. Aquí, en aquesta oficina, vaig començar sol i ja som quatre a treballar-hi. Si; és evident que, a casa nostra, cada vegada hi ha més activitat musical. La música esdevé més un element d'ús cultural. Ha deixat de ser quelcom llunyà, sofisticat, només per a uns quants, i va esdevenint un fet artístic accessible a tothom. I la cosa es nota no tan sols a Barcelona, sinó també a comarques. A les comarques, s'està creant una infraestructura musical ben evident. No és només la cosa dels festivals, sinó també els cicles. Aquest fet està molt relacionat amb la qüestió de les subvencions. A través de les institucions —Generalitat,



Michel Glotz, un gran nom del management internacional.

Ajuntaments i Diputacions— es cobreixen uns mínims, cosa que no fa gaire era impossible d'aconseguir. I, d'aquesta manera, la música ha esdevingut un fet quotidià. Abans, era molt normal que les companyies de teatre actuessin a pobles relativament poc importants. Ara, això també s'esdevé amb les orquestres i els solistes. Aquest és un fet nou. Fa uns quants anys, era impensable que un ajuntament tingués pressupost per a la música, cosa que passa ara. I, en això, hi ha tingut molta importància la tasca dels conservatoris, que han estat un motor d'activitat musical molt important. Penseu en Tàrraga, Cambrils, Vila-seca, Cervera... Si el fill estudia piano, quan hi ha un concert tota la família hi va. Es produeix un efecte multiplicador.

Un factor que a fora —més enllà dels Pirineus— té molta importància i que en canvi no la té a casa nostra són els mitjans de comunicació audiovisuals, ...especialment decisius, per la seva responsabilitat, els institucionals.

— No, no són clients, a casa nostra. L'Orquestra de RTVE de Madrid només fa la seva temporada. Però, a l'estranger, la temporada no és altra cosa que la galeria d'una gran quantitat d'activitats (produccions pròpies per exemple). A Madrid, no; només hi ha la temporada i prou. Sembla que la Pilar Miró ho vol canviar, això. A TVE, fins ara ningú no ha demostrat interès per la música clàssica. Hi ha una gran manca d'interès per l'espectador. Un encontre de futbol gaudeix de més atenció que no un concert.

Tampoc, a Catalunya, la cosa no sembla que vagi millor, segons les paraules de Pere Porta.

— No hi ha sensibilitat, a TV3, per a la música. Les emissores catalanes tampoc mai no han demanat res. A Catalunya, ni una cosa com els Dimecres Musicals no hem tingut. TV3 pot pagar grans quantitats per portar una figura com Juliette Greco per a un programa de Cap d'Any, i, en canvi, per a la música clàssica, fins i tot regate-

gen a l'hora de pagar, quan transmeten un concert en directe. Només l'Àngel Casas, al seu programa, s'ha preocupat alguna vegada de portar algun intèrpret de música clàssica.

Pere Porta es dol d'aquest tracte discriminatori o bé del que en podríem anomenar greuge comparatiu, exercit pels ens de comunicació institucionals a Catalunya pel que fa a la música clàssica respecte d'altres camps artístics o comunicatius, per als quals no ve de cinc.

Entrem ara en un nou apartat temàtic. El dels grans noms del management artístic internacional i de les seves influències, de com poden influir en una carrera, etc.

— *Al món hi ha un gran nom, o allò que tu en dius un pool. És la Columbia, que és una empresa que ocupa un gratacel a Nova York. A Europa, el seu equivalent no existeix. Sí que hi ha agents importants, que treballen amb els grans noms i que es mouen també en l'àmbit de grans organitzacions discogràfiques, de festivals, etc. És el cas de Michel Glötz a París, de Göhr a Alemanya, Harold Hold a Gran Bretanya o de Hollierder a Àustria. Amèrica i Europa, en aquest sentit, són dos mons diferents.*

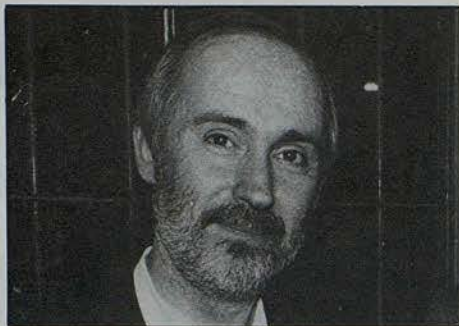
La influència d'aquests noms sobre els músics queda ben precisada en aquesta frase de Pere Porta.

— *A un artista, li canvies la vida el dia que ha actuat amb la Filharmònica de Berlín, que ha cantat a la Scala de Milà, o que ha enregistrat amb la Deutsche.*

I afegeix.

— *Aquí rau l'habilitat del manager; de fer-lo arribar en aquests llocs en el moment just. Cal tenir força per imposar-lo i —important— per tornar a fer-l'hi actuar. I és clar, si l'artista no respon, tot se'n va en orris. Tots els grans artistes internacionals són subsidiaris de grans managers.*

Això planteja el fet dramàtic que poden existir (i, de fet, existeixen) artistes rellevants la carrera dels quals queda esmorteïda per la manca d'aquesta figura, per no haver pogut entrar en el moment oportú als



Albert Giménez Atenelle, un dels escassos músics catalans presents a la nostra televisió.

llocs adequats. Artistes que, si no es produeix un miracle, hauran restat ja per sempre a l'anonimat.

Pere Porta ho reconeix i cita noms. Managers que ja tenen cobertes les seves necessitats d'un cert tipus de músic i que mantenen a l'ombra un jove artista important, tapat per una altra figura de l'organització; instrumentistes que arriben massa tard als circuits; circumstàncies, en definitiva extraartístiques, filles de la manca de transparència del mercat i de la seva forma de produir-se, i que poden malmetre talents o evitar-ne l'expansió i la projecció. Això presenta també una altra problemàtica. La falta, a Catalunya, d'un cos de management important i decisiu condiciona la projecció dels nostres artistes.

— *Sí, això és evident*— reconeix Pere Porta. I aclareix tot seguit. — *Mira el cas d'en Carles Caballé que, en ser important, ha pogut afavorir l'eclosió de noms com Josep Carreras, Joan Pons, Dalmau González, Luis Lima, Enric Serra. Després de Montserrat Caballé, ha pogut anar imposant una colla d'altres noms. És clar; si, després, el cantant no respon, no hi ha res a fer. Però, si té èxit, ja tot resta encarrilat.*

— Els grans managers, poden fer dirigisme cultural?

— *No ho crec. Tots els grans festivals tenen al davant directors que saben música tant o més que els agents. A Salzburg, el director fa audicions per tal de donar papers a gent nova; i quan s'han de produir*

substitucions, el mateix Karajan escolta els candidats.

— Es poden produir tipus de relacions molt impersonals, entre agents i artistes, com a conseqüència d'una dinàmica molt mercantilitzada?

— *A Europa, això no s'esdevé; ara bé, en una organització com la Columbia, tan enorme, això és més possible.*

— Fins a quin punt els agents no són responsables del progressiu encariment de les cassettes dels músics?

— *Mira, aquest és un tema difícil. És allò del peix que es mossega la cua. Si un artista cobra poc, surt allò de: «Per alguna cosa deu ser!». Hi ha una cosa que és certa. Des de Bonn a Sevilla, els artistes cobren tots igual. L'increment de cassettes té molt a veure amb la fiscalitat. A Espanya, els artistes de fora paguen el 22 per cent en impostos. Els d'aquí, el cinc per cent; però, a part, cotitzen per renda. Les cassettes depenen de moltes coses. Els desplaçaments s'han encarat molt; l'hotel també... Allò important, pel que fa a les cassettes és que el manager col·loqui l'artista en llocs com el Festival de Berlín, o que aconsegueixi que enregistri per a la Deutsche. Aleshores tot canvia. Quan un intèrpret fa la Missa Solemnis amb Karajan, la cassetta automàticament es duplica; s'entra en una fase nova de la carrera.*

— Aleshores, podem establir que l'enregistrament discogràfic constitueix una autèntica plataforma de llançament dels músics?

— *Sí; és molt important. Quan la Deutsche decideix que Karajan enregistri la Nona, de Beethoven, i el director diu vull aquest o aquell, tot és diferent. Karajan continua essent la persona que marca els destins de la música. Aleshores, tot és una roda. Per a l'artista, allò important és caure-hi en el moment oportú.*

I, per a això, cal quasi sempre que l'agent —i això ho ha dit específicament Pere Porta— estigui a l'aguait, com un ocell de presa.

R.R.M.C.

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consortis 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/lílibreta 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. lílibreta _____

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.

Dirigisme cultural del management

Esbrinar l'arrel més profunda i il·lustradora del perquè les programacions són les que són i no unes altres no resulta fàcil, a casa nostra. L'estructura dels nostres promotors musicals, d'entrada, no és forta. El país, Catalunya, no posseeix ni una tradició privilegiada ni unes organitzacions capaces de vertebrar unes activitats musicals amb una personalitat acusada i de fer respectar, per tant, un protagonisme dirigent ben afermat.

Per altra part, el cos social receptor de l'oferta musical posseeix uns hàbits i una sensibilitat musical, la flexibilitat de la qual si bé no ha estat posada a prova d'una forma racional, apunta cap a unes limitacions força tangibles. Respostes ofertes a determinades iniciatives més o menys obridores d'expectatives des del punt de vista formal, en general han estat objecte d'un rebuig força matisat. Per altra part, aquella feblesa de les nostres instàncies motores, al·ludida abans, no ha permès d'endegar cap mena d'acció dirigista amb la finalitat de forçar una potenciació —via procés estudiat i coherent— de les capacitats sensibles i de les obertures de criteris.

A cavall d'aquest marc que acabem de situar, resulta difícil determinar quina influència poden tenir en les programacions altres elements que d'antuvi es presumeixen importants, i que són l'oferta internacional de producció musical. Pere Porta ha assenyalat molt bé que, quan el director d'un festival coneix l'ofici, no és fàcil imposar-li res. En el cas que ens ocupa, el problema potser no és tant de manca de categoria del director com de solera de la manifestació, de pes i tradició del nostre marc cultural i de potència i capacitat. No és el mateix el pressupost i les possibilitats del Festival barceloní que el de les grans manifestacions internacionals. I una plaça com Barcelona tampoc no té la transcendència i l'atractiu musical de Berlín, Viena, Salzburg, etcètera. Programar a mesos vista o a anys vista són dues coses ben diferents, també; i així podríem anar situant una sèrie de factors que configuren el context de vulnerabilitat que té Barcelona respecte de la poderosa gran indústria de producció musical internacional. Parlar, en el cas específic de casa nostra, de dirigisme per part d'aquest gran mercat internacional no sembla, en principi, fer res d'extraordinari.

Sense que es pugui afirmar res de forma contundent ni conclusiva, resta clar que s'hi

produeixen les condicions favorables perquè aquest dirigisme es pugui produir.

L'anàlisi d'unes dades concretes, en tot cas, servirà per confirmar o, si més no, reforçar aquesta presumpció. Per això, hem treballat sobre la base de dues manifestacions cabdals a la vida musical barcelonina dels últims anys. Els cicles del Patronat Pro-Música, sobre el qual hem extret dades de tots els seus 25 anys d'història, i el Festival Internacional de Música de Barcelona, en aquest darrer cas, sobre la base d'una mostra de les últimes cinc edicions. Són dos cicles que depenen acusadament del



Igor Stravinsky, un cas de privilegi en la programació.

món del management internacional; i encara que ofereixen matisos diferenciadors dignes de ser tinguts en compte, a la fi les seves línies acusen directrius bàsicament paral·leles.

En el curs d'aquests 25 anys s'han interpretat 295 vegades obres de compositors de l'actual centúria, 925 d'autors romàntics — amb un protagonisme acusat del *Lied*—, 364 d'autors clàssics, 270 d'autors barrocs i 16 de compositors pre-barrocs. Cal precisar que, en el capítol de romàntics, s'inclouen també els nacionalistes i, fins i tot, compositors que, havent desenvolupat la tasca fonamentalment en el segle actual, per llurs postures formals corresponen al període previ; és el cas de Sibelius, Rachmaninov o bé Richard Strauss. Aquests guarismes s'han de completar assenyalant que: les 295 interpretacions d'obres del segle XX corresponen a 66 autors; les 925 del període romàntico-nacionalista se les reparteixen 54 autors; les 364 del període clàssic, 23 autors; les 270 barroques, 32 com-

positors; i 22 obres corresponents a 16 autors pre-barrocs.

D'entrada, tenim un perfil demostratiu dels criteris conservadors, amb el predomini tan acusat del període «més comercial» —si se'n permet l'expressió— que correspondria al clàssico-romàntic, mentre que als extrems queda la música formalment dels nostres dies, i la barroca i pre-barroca. Aquella, amb el detall significatiu que el nombre de presències es reparteix entre molts compositors, cosa que significa, en definitiva, un protagonisme marginal escadusser i complementari a les programacions, excepte el cas d'alguns noms més o menys afermats —impressionistes francesos, el fenomen Stravinsky, Béla Bartók i no gaire cosa més. Així, Debussy apareix interpretat 32 vegades, Falla 22, Fauré 17, Béla Bartók 25, Prokofiev 26, Ravel 37, Stravinsky 20 i el nostre Xavier Montsalvatge 11. Ben altrament, figures com Boulez, Ginastera, Kodály, Barber o Webern, només apareixen interpretats una vegada, i sovint en obres molt de complement i d'escassa significació. Berg, dues.

Per altra part, sí que poden tenir significació els absents, o alguns d'ells. És el cas dels Berio, Ligeti, Nono, Cage, Stockhausen i, més a prop, els nostres Guinjoan, Soler, el donostiarra Luis de Pablo, Barce, Coria, Marco, etcètera. També resulta significatiu el fet que Schönberg només aparegui interpretat quatre vegades, i encara només en base a dues obres: *Nit transfigurada*, programada en tres ocasions, i *Sinfonia de cambra*, Opus 9, la restant. Berg només apareix dues vegades, ambdues en *Lieder*; i Webern, una.

Així mateix, cal fer esment en aquest apartat de les repeticions d'obres, o bé de com, sovint, uns quants títols dominen de forma clara. Així, pel que fa a Debussy, més de la meitat de les seves presències (17 de 32), corresponen a obra pianística, amb un total de 17 títols. Obres tan fonamentals com el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *La mer* i *Iberia* apareixen una sola vegada. Pel que fa a Ravel, la suite de *Daphnis i Chloé* es repeteix en quatre ocasions i, curiosament, el *Bolero*, tan famós, només en una; i dues vegades ho fa la coneguda *Pavana per a una infanta difunta* i també *Gaspard la nuit*. Petruixka i el *Concert en Re*, amb tres interpretacions cadascuna, són les obres més presents de Stravinsky, seguides ambdues per *La consagra-*

ció de la Primavera, i la Suite italiana de Pulcinella, mentre la resta de títols, 14 en total, inclòs L'ocell de foc, apareixen en una sola oportunitat.

Pel que fa al bloc pre-barroc i barroc cal destacar, en primer terme, l'escàs pes del primer dels dos grups, amb 22 presències, corresponents a 14 autors. Montverdi, amb 4 oportunitats, emergeix inevitablement, encara que cal relativitzar el fet, car dues d'aquestes presències corresponen a alguns *Lieder* en un recital en què intervenen diversos autors, i només la versió integral de concert de l'*Orfeo* compta amb un cert pes. El gran moment barroc se centra sobre les tres grans figures, Bach, Händel i Vivaldi, amb 112 interpretacions del primer, 45 del segon i 49 del tercer. En aquest cas sí que les xifres tenen significació, ja que molt sovint aquestes presències tenen un pes, o bé absolut o bé rellevant, en els respectius concerts. Les obres importants d'aquests autors, a més, apareixen molt sovintejades. És el cas dels *Concerts de Brandenburg*, de Bach, interpretats 22 vegades, set de les quals va ser el *Concert núm. 3*. Els *Concerts per a violí*, del mateix compositor, apareixen 15 vegades, les *Variacions Goldberg* dotze i, pel que fa a les Passions, la *Passió segons sant Mateu* ha estat present sis vegades i la *Passió segons sant Joan*, tres, i cap vegada la *Passió segons sant Lluc*. No cal dir que *El Messies* és l'obra més present de Händel —quatre vegades—, i així mateix hi tenen un gran protagonisme els seus *Concerts* i *Concerti grossi*, amb un total de dotze presències. Les quatre estacions, de Vivaldi, amb tres interpretacions, assolix així mateix un acusat protagonisme; i també, com en el cas de Händel, hi compten els *Concerti grossi*, cosa que així mateix s'esdevé amb Corelli, un altre autor —12 presències— que, juntament amb Alessandro Scarlatti —8 presències— conformen el bloc més protagonista d'aquest apartat. Curiosament, no hi apareix el famós *Adagio*, d'Albinoni, autor només interpretat una vegada.



Xavier Montsalvatge, un compositor català força interpretat.

Pel que fa al classicisme, Beethoven i Mozart —tampoc aquí no hi pot haver sorpresa— comparteixen el lideratge protagonístic, amb un curiós empat a 140 presències. Ben lluny —51— hi apareix Haydn, mentre que la resta es mou ja en xifres d'un sol guarisme. Novament ens trobem amb el domini d'uns títols molt concrets que cobreixen una bona part de les programacions. Així, pel que fa a Beethoven, els cinc *Concerts per a piano i orquestra* es reparteixen 22 presències, amb un equilibri quasi exacte. Les nou *Simfonies* hi apareixen 31 vegades, i es troba aquí un fenomen que apareix molt sovint en el conjunt d'aquest cicle: una obra que es repeteix al llarg d'una mateixa temporada. És el cas de les *Simfonies* núm. 2 i 3, —*Heroica*— i *Setena*. Les més interpretades són la tres i la cinc —5 vegades cadascuna— cosa no gens sorprenent, tanmateix; i les menys interpretades, la *Primera* i la *Novena*. La popular *Obertura Egmont* hi apareix cinc vegades, i així mateix hi tenen un acusat protagonisme les *Sonates per a piano*, amb 28 presències.

Pel que fa a Mozart, se n'observa la interpretació 43 vegades de les *Simfonies*, i 12 vegades dels *Concerts per a piano*. La *Simfonia* núm. 40 hi fou interpretada vuit vegades, dues d'elles a la temporada divuitena, metre que els *Divertiments K.136* i *138* hi apareixen en un total d'onze oportunitats, i, el *Requiem*, només dues vegades en una producció, cosa que igualment

s'esdevé sovint amb els *Oratoris*, de Bach, que es repeteixen dos dies seguits.

Dinou *Simfonies*, de Haydn, es reparteixen 27 presències, amb especial esment per a la *Simfonia 49 (La Passió)* i la *Simfonia 88, en sol* —(tres vegades)—. L'*oratori La Creació* apareix quatre vegades i, *Les estacions*, només una.

Brahms amb 130 presències, Schubert amb 119, Chopin amb 98, Txaikovski amb 61, Wagner i Schumann amb 45, Wolf amb 49, Liszt amb 38 i Mahler i Mendelssohn amb 26 cadascun, ocupen els llocs de privilegi de l'informal ranking de protagonisme.

En aquest apartat, en el qual també hem inclòs els nacionalistes, s'hi veu un escàs pes d'aquests darrers. Dvorák, amb 17 interpretacions, el nostre Enric Granados amb 13 —tot *Lied*— són els únics que superen xifres de dos guarismes. El món eslau i nòrdic hi apareix molt poc; i, el francès, l'hem situat, en el nostre esquema, al capítol de la música formalment implicada en els corrents del segle actual. En tot cas, resulta significativa l'escassa incidència de compositors com Borodin —dues presències—, Glinka —sis, de les quals, quatre amb *Lied*—, Rimsky Korsakov —una solitària interpretació de *Sheherezade*—, Sibelius —tres cançons—, mentre que Grieg apareix amb quatre *Lieder*, dues interpretacions de la *Suite Holberg*, i una audició de la *Sonata per a violí i piano*. No cal pas parlar d'absències notables, com les de Glazunov, Cui, Bo Nilsson, etcètera.

Cal tornar als grans noms del període romàntic per veure com, també aquí, com s'esdevenia amb els del gran període clàssic, unes obres molt assenyalades ocupen bona part de l'oferta. Així, les quatre *Simfonies* de Brahms han estat interpretades un total de 26 vegades, i també es reproduïx aquí el fenomen que, algunes, s'han ofert en dues ocasions en una mateixa campanya. La *Simfonia núm. 3* només s'ha executat dues vegades i les altres ho han estat vuit cadascuna d'elles. El *Concert per a violí* ha aparegut en cinc oportunitats, i els dos *Concerts de piano*, en tres cadascun d'ells, mentre que en el *Lieder* ho ha fet en 39 vegades, repartits entre 32 temes. Un *requiem alemany* s'ha interpretat cinc vegades, i tres les *Variacions sobre un tema de Haydn*.

Pel que fa a Schubert, el *Lied* apareix en un lloc de privilegi, amb 78 presències per a 59 títols, mentre que les seves *Simfonies* —només les *números 5, 6, 8 i 9*— s'han repartit 14 interpretacions.

L'obra pianística de Schumann apareix 16 vegades per a 9 títols; les *Simfonies* núms. 2, 3 i 4 es reparteixen cinc interpretacions, i setze temes liederístics es reparteixen divuit interpretacions, mentre que la *Fantasia en do, opus 17*, apareix tres vegades.

Pel que fa a Strauss, cinc poemes simfònics es reparteixen tretze audicions. I respecte a Liszt, sorprèn l'absència del *Concert núm. 2 per a piano*, mentre que el *Con-*

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



Mozart i Bach, juntament amb Beethoven, a la capçalera dels músics més interpretats.

cert núm. I només s'ha ofert una vegada. I hi són les seves obres més presents: l'*Estudi transcendent* núm. 10, la *Sonata per a piano en si menor* i el *Vals Impromptu* amb tres oportunitats cadascun. Quatre *Simfonies* de Txaikovski, es reparteixen 22 interpretacions, amb especial esment per a la *Sinfonia* núm. 5, amb 9 interpretacions, i la *Sinfonia* núm. 6, «Patètica» amb set. L'endolcit *Concert per a violí* s'ha repetit vuit vegades, dues d'elles a la temporada vint-i-dosena. Amb 61 presències, aquest compositor soviètic significa una mostra paradigmàtica del gust o de la situació d'oferta musical del moment.

Setze *Estudis*, de Chopin, es reparteixen 26 interpretacions; la *Polonesa* núm. 6 va ser interpretada cinc vegades. Quatre *Balades* es reparteixen deu interpretacions, mentre que el *Concert* núm. 1 hi és present dues vegades. Resulta curiós com el compositor polonès es fa molt present a la primera època d'aquest cicle, i que, després, hi desapareix de forma progressiva.

Una dada significativa és la de l'escassíssim pes a les programacions d'autors catalans i també espanyols. Així, al llarg de vint-i-cinc anys, només hi apareixen tretze autors catalans i set de la resta de l'estat. Excepte Falla, amb 22 interpretacions, Granados amb 13 i Turina i Xavier Montsalvatge amb onze cadascun —en tots els casos, amb el *Lied* com a protagonista principal— les restants presències tenen més valor testimonial que no pas significatiu, i és digne d'esment que Isaac Albèniz només hi ha aparegut en dues ocasions, encara que en una d'elles omplí el programa amb la *Suite Ibèria*, interpretada per Alí-

cia de Larrocha. Frederic Mompou només hi apareix en tres oportunitats amb els seus dos *Lieder* més coneguts: *Damunt de tu només les flors* i *Jo et pressentia com les flors*. I sempre a cura de veus no estrangeres: Victòria dels Àngels i Montserrat Caballé.

* * *

L'observació de les dades de les últimes cinc edicions del Festival Internacional de Música de Barcelona, ens permet arribar a conclusions no gaire llunyanes respecte dels criteris de programació. I, en dir criteris de programació, cal advertir que seria millor parlar de «possibilitats reals» de programació. Així, el període d'autors corresponents a la nostra centúria apareix amb 52 presències repartides entre 28 compositors, amb el predomini dels de sempre: Stravinsky amb cinc interpretacions, Ravel, Bartók, Prokofiev i Debussy amb quatre, i Shostakovitx i Schönberg amb tres. En aquest apartat, cal esmentar els concerts específicament dedicats a la música contemporània, sovint basats en propostes experimentals que amplien notablement el nombre de presències. Però, sempre, dins d'un context de delimitació d'aquesta concreta parcel·la d'oferta.

El període romàntico-nacionalista, amb 52 obres entre 21 compositors, mostra també el predomini d'uns quants noms molt localitzats, com Brahms, amb deu interpretacions, i Schubert amb 9, amb la constant de predomini d'unes obres molt concretes i sovintejades. Strauss amb cinc interpretacions, i Schumann i Mahler amb tres, són altres referències significatives. Chopin és

el gran nom a reivindicar, amb només una presència.

Les vint presències de Mozart, les divuit de Beethoven i les onze de Haydn, situen el tema pel que fa al període clàssic, també aquí amb clar predomini (encara que més diversificat que en el cas de Pro-Música) dels títols més coneguts: Simfonies i Concerts.

Bach, amb deu presències, quatre de les quals amb oratoris, centra l'oferta del període barroc, amb sis de Händel —quatre d'elles corresponents a oratoris— i cinc de Vivaldi. Tampoc aquí hi ha res de nou; res que no es correspongui a allò més sabut.

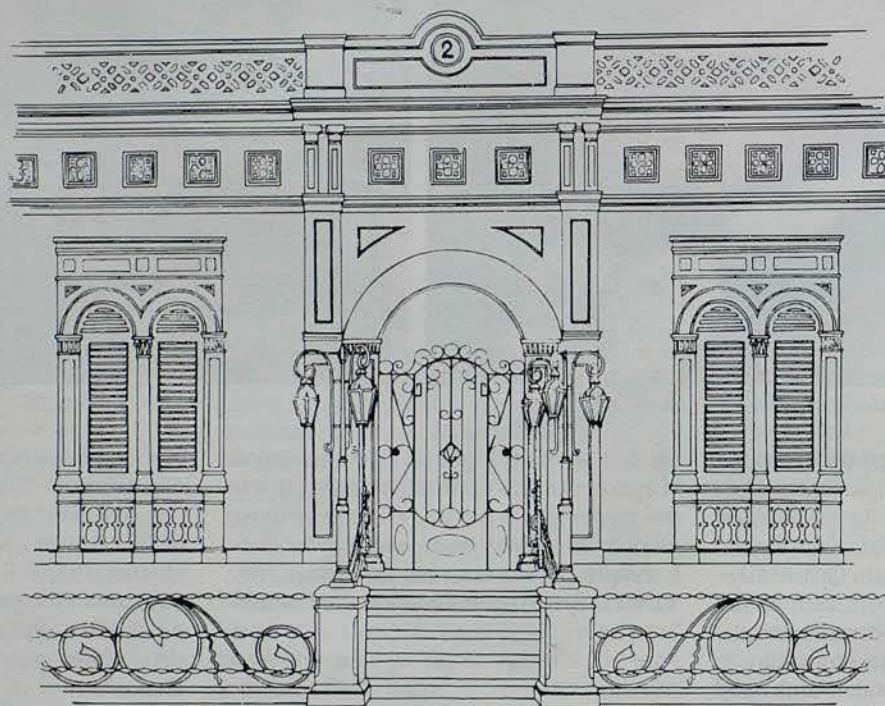
Pel que fa al protagonisme dels compositors catalans (i a part dels que apareixen en els concerts monogràfics ja esmentats, de música contemporània), és especialment irrellevant, amb només una presència de Sors i cinc de compositors de la centúria actual. Cinc presències, tres de les quals corresponen a Falla, representen l'aportació dels compositors de la resta de l'Estat.

Decididament, els compositors catalans i espanyols pesen poc en el gran món musical internacional, i no hi ha possibilitats, en origen, pel que es veu, d'imposar-los. Heus ací un tema per a la reflexió.

El lector haurà pogut establir les seves conclusions. Sembla clar, en tot cas, que resulta difícil sortir d'unes línies directrius que, imposades expressament o no, resten ací i condicionen la nostra existència musical.

R.R.M.C.

AQUESTA NIT SOPEU A LA CARTA



SOPEU A VIA CLARIS

Descobriu els millors plats de la cuina internacional.

Descobriu un ambient singular al bell mig de Barcelona.

Tot un descobriment.

Descobriu, al Passatge Permanyer, torre no. 2, el restaurant VIA CLARIS.

**CUINA OBERTA FINS A LES 4
DE LA MATINADA.**

PROGRAMAS DE DISEÑO DE IMAGEN, S.A.



Passatge Permanyer Torre 2 08009 Barcelona T. 318 36 08 - 318 37 20

Nadales operístiques

El desembre és un mes operístic per excel·lència, perquè ens sol portar a l'escenari del Liceu aquells cantants de casa que reserven unes dates per a la llar, i també perquè encara no han començat les grans temporades de concerts. El primer exemple d'aquest cicle, el tenim sortosament amb Montserrat Caballé que, enguany, ha ocupat la primera quinzena de desembre amb unes importants versions de la *Armide*, de Gluck.

No estic segur que tots els afeccionats hagin estat conscients del tot de la transcendència d'una estrena com aquesta al Liceu. Aquesta òpera és una literal fita en la història de la música, en una mesura no inferior a la representada per l'*Orfeu*, o la mateixa *Ifigènia a Tàuride*. La *Armide* serà sempre una producció singular enmig de les dues esmentades, perquè marca un matís especial i diferencial en la concepció operística de Gluck. Tots els elements més positius del compositor hi són presents, mentre que l'acció esdevé molt més intensa i humanitzada. Ens cal, d'antuvi, agrair a la soprano catalana aquest interès en una constant ampliació del seu repertori, en especial amb aquesta mena d'obres que fugen d'allò que és habitual. És, aquesta, una actitud no gaire corrent entre els grans intèrprets, que tendeixen a refugiar-se còmodament i cautelosa en una llista tancada —sovint literalment exígua— de produccions. No sé si aquest aspecte resultarà prou destacat en l'avinentsa del XXV aniversari de la presentació de la cantant al Liceu, perquè la línia del seu característic *bel canto* mostra una magnitud tan gran que pot fer-lo oblidar.

En realitat, la veu i l'art de Montserrat Caballé resulten idonis per a Gluck; i estic segur que ella n'és conscient. Aquest fet implica, però, una certa dosi de misteri, perquè si hi ha una òpera clàssica que requereixi una línia interpretativa essencialment oposada a la del repertori italià, serà precisament aquesta *Armide*, paradigma del més acerb anti-italianisme, exemple de concisió i exactitud acurada del fraseig, ensems amb llibertat expressiva i precisió cronomètrica. (Recordem com, aquesta, fou una



Aida tornà al Liceu enmig de gran expectació.

de les obres alienes que Salieri —una vegada més, Salieri!— va «metronomitjar» amb la invenció de Maeltzel). Obra a la qual no es pot fer la més lleugera esmena ni violència, la puresa de la qual servava pietosament Berlioz quan assistia a totes les representacions, fins a l'extrem de blasmar el petit truc benintencionat de Meyerbeer quan doblava aquells famosos dos *re greus* als violins. Ha d'existir, doncs, una afinitat secreta i visceral de la nostra cantant amb Gluck, per incorporar-lo al seu repertori. Una afinitat que l'ha forçada a mostrar-se molt més continguda i enquadrada que d'habitud. Aquesta és l'*Armide*, dramàtica i severa, que restarà com una fita personal de la nostra cantant al Liceu, als 25 anys de la seva presentació.

El segon títol del mes —*Carmen*— tornava a ésser una qüestió de primeres figures: una producció feta a la mida de les dues estrelles, Baltsa-Carreras. Ambdós cantants

estan en els respectius instants probablement millors de les seves carreres, i per això la versió present ha resultat, en veritat, memorable per als afeccionats als matisos i a les combinacions de veus. Es tracta, ara, d'una producció que —també secretament— porta l'empremta de la concepció de Karajan, amb qui l'ha treballada a fons la parella esmentada. És un llast que opera en tots sentits, tant en els més positius com en els que no ho són gaire. Karajan ha influït positivament en el desenvolupament de l'art i la tècnica de Josep Carreras: ell mateix ho proclama obertament, tal com ho feia Menuhin quan encara reconeixia haver après molt de Furtwängler en el *Concert*, de Beethoven, quan el mestratge del violinista ja era una dilatada realitat. Karajan imposa criteris de musicalitat, sobretot, de gust, de classe i, sens dubte, d'economia en la utilització de la veu. Per això hem pogut tornar a constatar que Car-



Agnes Baltsa i Josep Carreras, dos intèrprets ideals per a Carmen.

reras ha après aquell sistema excepcional d'interpretació que permet aliar perfectament l'exquisida execució instrumental de la veu amb la màxima intensitat dramàtica del millor signe operístic. Estem, ara, en presència d'un Don José pràcticament perfecte, inqüestionable. Quant a la Baltsa, és el monstre sagrat, de joventut i de qualitats vocals ben conegudes, el llast de la qual ens sembla que no és altre que l'obsessió de generar un personatge de visió excessivament personal i, per tant, opinable. La Carmen bellugadissa, femenina, contrària al tipus de dona portadora d'un destí fatal, no encaixa, és clar, amb totes les protagonistes conegudes fins ara. S'adiu perfectament al seu tipus vocal i, fins i tot, corporal; però no pas sense acusar un impacte molt sensible en la línia expressiva més convencional. És segur que la inqüestionable Baltsa està destinada a assolir majors èxits en ambients estrangers que no a casa nostra, en aquelles produccions susceptibles a una escena d'espanyolada superficial. La coreografia d'Udaeta, tan experta i sòlida, marcava exactament aquesta diferència quant a ambient i concepció. Creiem, en resum, que en aquest personatge no podrem considerar tan vàlida la presència karajanià, en la mesura en què probablement en sigui responsable. Ralf Weikert hi va fer

una bona direcció musical, sempre en aquest esperit lleugerament indecís respecte d'un patró interpretatiu inconcret. De totes maneres, fou una experiència important i curulla de suggeriments en tots sentits.

La darrera òpera del mes ha estat aquesta curiosa *Aida* que ha renovat una agradable tradició nadalenca en la forma més convencional; és a dir, amb tots els anacronismes i alts i baixos que solia comportar en el Liceu d'anys passats. Sembla que s'esperava una altra superproducció que, novament, no ha reeixit, i ara se'n vol fer responsable també al destí de la defeció d'una protagonista malalta o d'una direcció musical interrompuda. Monjo, expertíssim en muntatges ocasionals, estava no obstant limitat per l'aberració essencial d'aquesta gran carcassa de cartró pedra que mai deixarà d'ésser *Aida*. Algú ha apuntat amb encert que hi ha una lectura possible d'aquesta òpera, feta amb una transposició històrica actual; però això reclama tota una producció genial i arriscada. Mentrestant, no veiem com a possible més que la representació de sempre, més o menys fastuosa i acurada, però igualment impossible davant d'una especulació seriosa. No crec que sigui qüestió salvable amb una comitiva que travessi tot el passadís del teatre, tal com ara s'ha volgut fer, sinó amb un esforç real-

ment escènic i teatral, sempre dintre de la més pura convenció d'aquesta òpera de Verdi. No sé, doncs, perquè una certa part del públic s'hi va posar nerviós, en aquest aspecte. Una altra cosa fou, ja, el rendiment musical pròpiament dit de la representació, tenint en compte que en parlem sense haver encara escoltat Enriqueta Tarrés. Galina Savova és una cantant de tota dignitat, però que degué actuar sota la pressió d'aquest clima de preocupació i d'anormalitat en la preparació que, a darrera hora, creà Enrique Ricci al front de l'orquestra. El mateix Radamés de Lando Bartolini hauria estat també més reeixit enmig d'un altre ambient de confiança, o el mateix MacNeil tampoc no hauria mostrat amb tanta evidència les limitacions d'un senador del cant. Semblà, en definitiva, que tot s'hagués confabulat a la major glòria de Fiorenza Cossotto, encara en l'exercici més terminant de la seva carrera. No res, doncs, per ara, de producció autèntica en el sentit actual del terme; però, això no obstant, evidència d'una «representació» típica d'altres temps, plena d'anècdotes i comentaris possibles de passadís de Liceu, la qual cosa no deixa de ser també, una mica, la sal del món de l'òpera.

Josep Casanovas

Una diva de vint-i-cinc anys

Cecilia Gasdia va arribar a Madrid precedida d'una fama impressionant com a «hereva de la Callas». Va fer, amb un grandíssim èxit, les cinc representacions de *La sonnambula*, de Bellini (un gènere d'òperes abandonat avui, justament perquè no hi ha veus com la d'ella). Només per haver-la cantada, la Gasdia ja és excepcional, al marge de comparacions que no sempre són de cap ajuda i que, sovint, priven d'apreciar l'altura del producte que hom ofereix.

En trobar-la en un camerino, sense maquillatge i sense els vestits de l'obra, es fa difícil d'associar aquella figura menuda al concepte de diva internacional. I, abans de començar-hi a parlar, hom ja es troba trastornat per la seva biografia. En primer lloc, l'edat: va néixer a Verona, el 1960; i dos cops de sort l'han situada a la primera línia de la lírica mundial: el 1980, guanya el concurs de cant «Maria Callas»; i, el 1982, substituï la Caballé a La Scala, de Milà. Després, en aquests quatre darrers anys, ha fet —literalment— tot allò que ha volgut fer.

La comparació amb la Callas —cosa que li molesta moltíssim— es inevitable. El concurs que la va fer conèixer, el va guanyar amb dues pàgines que eren una autèntica especialitat de la soprano grega: el final d'*Anna Bolena* i el «Casta diva». De totes les participants, fou l'única que es va atrevir amb el repertori de la Callas. El seu propi repertori, tot i que més ampli, segueix les passes del de la Callas. Confessa que la primera òpera i els primers discs que va escoltar foren de Maria Meneghini; i quan va substituir la Caballé, ho féu amb els mateixos vestits que havia portat la Callas, perquè li queien bé. I, tot i això:

— Mai no he entès perquè m'han donat aquest títol d'«hereva de la Callas», perquè no en sóc, jo; com no en pot ser ningú. No tinc res de comú amb la Callas, jo. Vull dir, abans que res, que li tinc adoració, que és el meu model; però no hi tinc res a veure, amb ella. És clar que m'agrada que m'hi relacionin; i, al començ, quan vaig debutar, això m'interessava. Però ara ja fa cinc anys que porto al meu damunt aquest apel·latiu: són cinc anys de carrera honesta, meva, personal, durant els quals



Cecilia Gasdia a *La Sonnambula*.

he fet coses que no tenen res a veure amb la Maria... Són anys que defineixen la meua carrera, la de Cecilia, i no res més.

— Com la definiria, vostè, la seva carrera?

— És una carrera vertaderament increïble; en determinats aspectes, gairebé de novel·la. Però és molt interessant, perquè, en aquests cinc anys, sempre he tingut l'avinentesa de treballar amb gent molt millor preparada que no pas jo: grans directors, registes, cantants... Jo sóc molt jove i he tingut la possibilitat d'aprendre molt més que aquell que no té la sort d'actuar a grans teatres, i no arriba mai a conèixer aquestes increïbles personalitats. Això ha estat molt positiu, en la meua carrera. Un altre avantatge és que sempre he pogut escollir allò que jo volia fer; potser alguna vegada

m'hagi equivocat, però sempre he estat convençuda, sempre m'he entusiasmat, amb allò que feia. Mai no he fet res, simplement, per fer-ho.

— Ha pogut fer sempre allò que volia, per sort, o perquè ha rebutjat altres ofertes?

— Els dos primers anys, des del 1980 al 1982, vaig dir sempre «no» a allò que m'oferien; fins a la data del meu debut a Florència amb Capuleti e Montecchi, per a la qual vaig passar estudiant vuit mesos, abans de cantar-la. Ho considero absolutament necessari, perquè, ara, els joves es llencen a debutar sense estar preparats. Aquella actuació em proporcionà un gran èxit; però, és ben clar, el gran cop de la meua carrera fou l'Anna Bolena, de La Scala, a partir de la qual he tingut la pos-

sibilitat de dir-me: «Ara, només faré allò que vulgui», a desgrat de ser tan jove, com tothom m'ho deia. A d'altres cantants, aquest moment els arriba més tard; a mi, em va arribar quan tenia vint anys.

— És conscient, vostè, que es troba en una posició de privilegi?; i que es troba en una millor posició que d'altres cantants?

— Sí! No sé ben bé perquè, però sí, en sóc conscient. Potser, quan algú comença molt jove, sense haver fet malament moltes coses abans, agafa millor el bon camí, amb les persones adequades. Sé prou bé que la meua carrera no és normal. No és normal debutar tan jove, ara; mentre que, un segle abans, era una cosa habitual. Les cantants del segle XIX eren, totes, joventíssimes, entre 15 i 30 anys. Avui, sembla que no es pugui començar a cantar abans dels 30 anys, i això no és veritat; és tan sols que, a alguns, la sort els arriba més tard! Ara,

es va reposar el llegendari vestuari que Visconti havia creat per a la Callas. I, llavors, el dia de l'estrena, la Caballé va emmalaltir. Les protestes del públic no van permetre que, aquella nit, s'alcés el teló. Montserrat Caballé va cantar uns dies més tard en una sola funció, i a les restants hi va cantar Cecilia Gasdia.

— Les condicions d'aquella substitució eren realment molt dures. Se'm fa difícil d'explicar-les; entre altres coses, perquè jo era molt jove i no m'adonava bé d'allò que s'esdevenia. Ara, quan ja he vist altres produccions de la Callas, comprenc millor l'estat d'ànim de la gent que es troba a l'últim pis d'aquell teatre. Em van rebre tot ensenyant-me les ungles. El públic volia la Montserrat; per això no van permetre que es fés la primera funció amb la substituta que tenia el teatre. Aquella nit, el públic no hauria acceptat ningú que no fos la Caballé.



és clar que, per mi, la sort no existeix; allò que cal és comprendre quin és el moment de la sort i no deixar-lo escapar; i poder-lo agafar! En el meu cas, per exemple, podien preguntar-ho a tothom, si se sabia l'Anna Bolena; de fet van proposar-ho a moltes cantants, de substituir la Montserrat Caballé, i cap no ho acceptà, perquè no s'hi van atrevir: o perquè no sabien l'obra o perquè no estaven preparades per cantar-la. Probablement, jo tampoc no n'estava, de preparada; però em sabia l'obra i vaig ser agosarada.

En aquella ocasió, evidentment, calia ser-ne molt, d'agosarada, perquè els afeccionats de Milà estaven esperant aquesta òpera amb una vertadera ansietat. D'ençà de la mort de la Callas, ningú no havia gosat de cantar Anna Bolena al Teatro alla Scala. La Caballé ho va anunciar, i tot havia estat preparat amb una gran cura; fins i tot

Després, i afortunadament per a tots, la Montserrat va cantar i, d'alguna manera, amansí les feres. Si ella no hagués cantat, segurament tampoc no m'haurien acceptat com a substituta.

A més a més de l'edat, una altra de les característiques de Cecilia Gasdia, una que fa pensar en el segle XIX, és el repertori que té. Té òperes com *La sonnambula* que ja no canta ningú més.

— Crec que les obres més difícils de cantar són, justament, les de Bellini. Ho són perquè requereixen massa dots vocals, i no tothom sap fer belcanto. A més, i realment, són molt difícils. Van ser escrites per a una vocalitat molt estranya, molt baixa, perquè foren escrites per a Giuditta Pasta qui, com ja se sap prou bé, no era una soprano lleugera com hom creu que és la *Sonnambula*. Avui, hi ha la tendència a interpretar aquesta òpera amb sopranos lleugeres i, en can-

vi, és una tessitura baixíssima. Hi cal una veu empastada, càlida a la primera octava i mitja, i després amb aguts en uns moments determinats. De fet, jo crec que *La sonnambula* és una òpera adequada per a una mezzo-soprano. En el belcanto, gairebé tots els dots necessaris han de ser naturals; hi ha molt poca cosa que pugui ser apresada. D'altra banda, jo faig unes interpretacions molt pures en la línia. Sense guarniments, sense portaments. Potser és perquè no vine musicalment del camp dels cantants, sinó del dels pianistes, i m'agrada més la música tal i com la van escriure. Concedint alguna cosa al cant, però. Bellini ja ho va escriure tot: no cal afegir-hi res més. Si no hi va escriure portaments i altres coses, em sembla que hi són de més.

— Pensa que, a *La sonnambula* una gran part de l'òpera és encomanada a la soprano?

— No; de cap manera! *La sonnambula* és una òpera difícilíssima perquè sembla molt fàcil i, en canvi, és difícil per a l'orquestra, per al director, i també molt difícil per als altres cantants. Si ho pensem bé, la part d'Amina és la més gratificant. Sense cap dubte, és la més difícil, la més llarga, la més important; és que Amina gairebé hi està cantant sempre i, al final, hi té l'ària on, veritablement, pot demostrar les seves facultats; i això és al final de l'obra, quan et trobes en la plenitud de les condicions vocals. En canvi, els altres hi tenen unes parts difícilíssimes, molt breus, molt fragmentades: han d'estar sempre en una tensió màxima. Són parts escrites vertaderament d'una manera tremenda per a les veus; és a dir, no hi ha grans aguts ni res especialment complicat, sinó que tot és belcanto: una línia tensada a la part central de la veu, que és la línia més difícil de mantenir pura i bella.

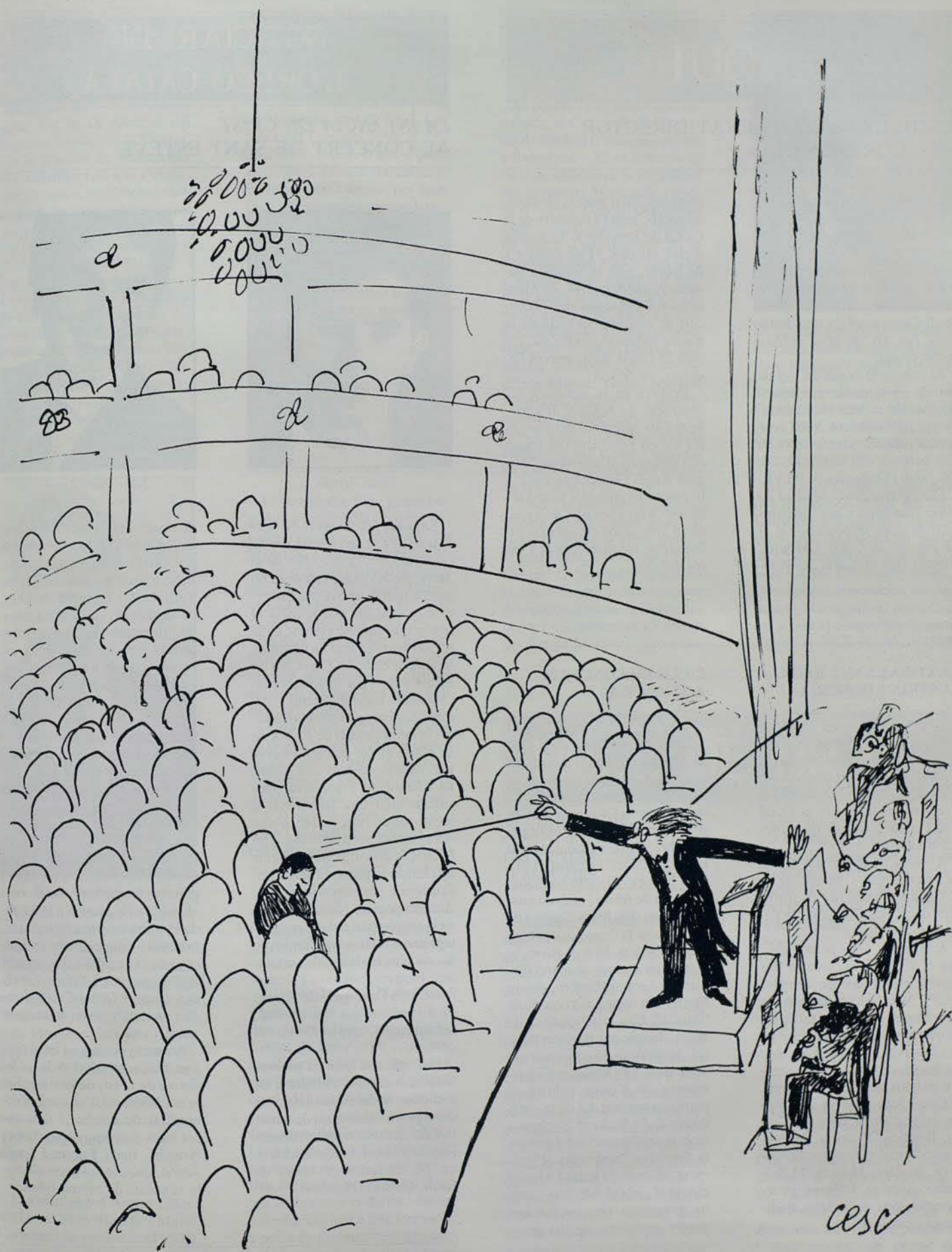
Cecilia Gasdia mostra un rostre escèptic quan li llegeixo una frase de Verdi sobre Bellini: «Tenia unes qualitats rares que cap conservatori no podia haver-li donat, i estava mancat d'aquelles que qualsevol conservatori havia d'haver-li fet adquirir». Li pregunto si es podien haver aconseguit uns resultats més brillants amb una escriptura més fàcil de ser cantada.

— No. A mi, Bellini em sembla realment perfecte. Des de tots els punts de vista. Perfecte i increïble. És una escriptura que, a mi, em sembla lunar, celeste, perfecta, belliniana; és a dir, original i diferent a tots els altres.

Cecilia Gasdia ha fet la carrera de piano, però mai no va pensar a ser solista; allò que li plaïa era tocar en conjunts de cambra. Com que l'òpera l'atreïa, deu anys enrera va entrar com a comparsa —com a figurant— a l'Arena, de Verona; i dos anys després va entrar al cor, en el qual va estar-hi tres anys més. Després, l'any 1980, va decidir de presentar-se en un concurs.

Ara viu a Siena, i és una de les poquíssimes cantants que poden fer un determinat repertori: el belcanto.

Joaquín Turina Gómez



AQUÍ

JORDI CASAS, NOMENAT DIRECTOR
DEL COR DE RVTE

El passat 12 de gener, Jordi Casas signà contracte com a director titular del cor professional de RTVE. D'aquesta manera es posava fi a un curt període de negociacions entre l'ens públic i el nostre músic. Així, Jordi Casas assoleix una destacada fita en la seva carrera professional.

El contracte és per un any de durada, prorrogable, i en aquest període l'esmentat cor realitzarà aproximadament onze concerts a *cappella* i intervindrà en cinc produccions simfónico-corals, amb l'Orquestra de RTVE.

Les ocupacions a Madrid no impediran Jordi Casas de mantenir la seva responsabilitat al davant de la Coral Càrmina, conjunt amb el qual té dos com-

promisos, així mateix simfónico-corals, amb l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona. El primer d'ells, els dies 31 de gener i 1 de febrer, amb la *Sinfonia número 2, «Lobgesang»*, de Mendelssohn, i el segon amb el concert de cloenda del cicle de la nostra formació simfònica, els dies 25 i 26 d'abril, amb el *Requiem*, de Mozart.

Després de la signatura del contracte, Jordi Casas fou presentat als membres del Cor de RTVE en presència del titular de l'orquestra d'aquest ens, Miguel Ángel Gómez Martínez, i hi fou rebut amb una forta i dilatada ovació per part dels qui, des d'ara, ja són els seus col·laboradors: els membres de l'esmentat cor.

LA CORAL SANT JORDI, A
ÀUSTRIA I HONGRIA

Recentment, i durant les propassades festes nadalenques, la Coral Sant Jordi ha celebrat diverses audicions a Àustria i Hongria, invitada per la Coral Vox Humana, que dirigeix Jozsef Maklári.

A Viena, va actuar a la barroc Peterskirche i, també, si bé en caràcter íntim, per als membres del Casal Català de la capital austríaca.

A Hongria —on ja havia actuat el 1970—, va cantar a Budapest, al Ferencesek Templona, i a Vác (Escola de Música Béla Bartók i a la catedral) i, informalment, a Pécs (seu del proper Festival «Europa Cantat»). En les seves actuacions, i sempre dirigida per Oriol Martorell, la Coral Sant Jordi va interpretar, entre d'altres, obres de Fletxa, Brudieu, Victoria, Monteverdi, Verdalet, Brahms, Schönberg, Kodály, Morera, M. Salvador, Alcaraz, Brotons, i harmonitzacions de nades catalanes.

CICLE DE CONCERTS
A TERRASSA

El Centre Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa, ha promogut un cicle de sis concerts, que comença el passat 23 de gener amb l'actuació del Cor del Teatre del Liceu, dirigit per Vittorio Sicuri, i acompanyat al piano per Albert Guinovart i Miquel Ortega. El cicle continuarà, el 26 de febrer, amb un concert a cura dels Petits Cantors de Viena, sota la direcció de Georg Stangelberger. El 5 de març, hi actuarà el quartet de piano format per Leonid Hambro, Adam Stern, Bin Wang i Yoon-Sung Shin. El Cor i l'Orquestra de Bonn, dirigits per Heribert Beissel, hi oferiran un concert el dia 10 d'abril, i l'Orquestra Filharmònica de Kosice cobrirà el penúltim concert del cicle, amb direcció de Richard Zimmer i amb la col·laboració del pianista Stanislav Zamborsky. Finalment, el conjunt italià I Musici clourà el cicle el 3 de juny, amb un programa que inclou *Les quatre estacions*, de Vivaldi.

NOTICIARI DE
L'ORFEÓ CATALÀLA INFÀNCIA DE CRIST
AL CONCERT DE SANT ESTEVE

Iñaki Fresán.



Jorge Juan Antón.

Enguany, el Concert de Sant Esteve de l'Orfeó Català ens ha portat la represa de *El Noi de la Mare*, de Nicolau, una obra no pas de tràmit sinó d'una envergadura evident, que reuneix el leit-motiv melòdic i rítmic de la tonada popular amb un desenvolupament elaborat i savi, en un acurat treball polifònic sobre un evocador fons harmònic, romàntic, distingit i comunicatiu. En la interpretació de *El Noi de la Mare*, el cor retrobà la pròpia tradició i palesà una genuïna autenticitat expressiva, mesurada amb una interpretació tècnicament remarcable d'una obra extensa per a veus soles, en la qual la dificultat de mantenir una tensió expressiva sense defallences és considerable. Aquesta peça de Nicolau centrava la segona part del concert, íntegrament dedicada a l'àmbit de les nades tradicionals, catalanes, basques, angleses i alemanyes, amb l'excepció de *El cant de la senyera* que fou entonat, solemnement, com a cloenda del concert.

Darrerament hom ha generalitzat el costum d'incloure a les audicions nadalenques una obra del repertori universal de temàtica directament o indirectament lligada a la celebració nadalenca. Si, darrerament, obres de Bach, Mozart, Haydn o Vival-

di acomplien aquesta comesa, aquest any l'Orfeó Català presentà unes escenes del característic oratori romàntic d'Hector Berlioz, *La Infància de Crist*, enllaçades per un element narratiu, preparat per Simon Johnson, el director de l'Orfeó, expressament per a aquesta ocasió, i recitat per Salvador Alsius.

En aquesta obra, Berlioz es presenta com el compositor profeta que coneix admirablement el seu ofici i se sent atret per il·lustrar un text religiós i comentar-ne el misteri en la manera que li és més pròpia, és a dir meditant «simfònicament». Malgrat això, alguns dels cors que se seleccionaren en aquesta ocasió porten l'empremta d'un càlid i gairebé arcaic intimisme, com «L'adéu dels pastors a la Sagrada Família», o presenten una escriptura eminentment vocal, com és el cas del bell i recollit epíleg que tanca l'obra. En els dos casos, l'Orfeó Català acredità un notabilíssim refinament vocal i musical.

No menys essencial en el conjunt d'aquesta selecció de *La Infància de Crist*, de Berlioz, fou la col·laboració d'un conjunt orquestral de cambra i dels excel·lents solistes vocals Isabel Aragón, Iñaki Fresán i Jorge Juan Antón, que actuaren tots ells sota la batuta de Simon Johnson.

NOUS INTÈRPRETS PER
AL PROGRAMA
INVITACIÓ A LA MÚSICA

El passat mes de desembre tingué lloc la IX Audició del Programa Invitació a la Música, amb la finalitat de seleccionar els joves intèrprets que s'incorporen a aquest moviment internacional. Hi foren seleccionats: Quartet de Guitarras de Barcelona (M^a Teresa Folqué, Jaume Abad, Josep M^a Mangado i Francesc Pareja), Alia Musica (Josep Julià, oboè; Montserrat Gascón, flauta travessera i Josefina Rius, clavicèmbal), Duo de piano i trompeta Ferran Ferrer i Francesc Marí, i Jazz Classic Quartet (Josep Gol, trompeta; Pau Casares, clarinet i saxo contralt; Ricardo Araiza, banjo i guitarra i Artur Regada, contrabaix).



Josep M^a Mangado.

Amb la incorporació d'aquests intèrprets són ja prop d'un centenar els joves músics de tot l'Estat que participen en els concerts organitzats a Espanya pel moviment internacional Live Music Now, fundat per Sir Yehudi Menuhin amb la finalitat d'apropar la música a tots els segments de la societat contemporània.

VIII CONCURS
JOAN MASSIÀ

L'Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell ha convocat el «VIII Concurs Joan Massià», amb la finalitat de divulgar entre els joves intèrprets les composicions

violinístiques del mestre. Poden participar al certamen (que és dotat amb un total de 265.000 ptes.) els intèrprets d'edats compreses entre 14 i 30 anys. Els exercicis constaran d'una prova eliminatòria i una de final. Les dates del Concurs seran el 27 i 28 d'abril; el lloc, la sala d'audicions de l'Ateneu Barcelonès. El Jurat estarà format per Joan Pich Santasusana (president), Maria Carbonell, Gonçal Comellas, Salvador Pueyo i Xavier Turull. Data límit d'inscripció: 24 d'abril. Informació: Concurs Joan Massià c/Doctor Rizal, 2, pral. 1^a - 08006 Barcelona, Tel. 217 98 10.

CONCERT CONCLUSIU
DE LA LABOR
DE L'OBRAIDOR
INSTRUMENTAL DE
MANRESA

El passat dia 1 de gener tingué lloc, a la Sala d'Actes del Conservatori de Música de Manresa, l'audició amb què finia el decenni llarg d'activitat musical de l'Obrador Instrumental de Manresa, de la mà de Joan Casals.

Durant tot aquest període, l'Obrador ha estat un eficaç instrument aglutinador d'iniciatives musicals i divulgador de la música de cambra.

Amb un feix de realitzacions de primer ordre —moltes de les quals amb forta projecció comarcal— l'Obrador Musical de Manresa ha decidit de posar fi a la seva comesa.

En l'audició de referència, foren interpretades obres de Boyce, Delalande, Hummel i Rakov.

CURSOS DE L'INSTITUT
LLOQUERES

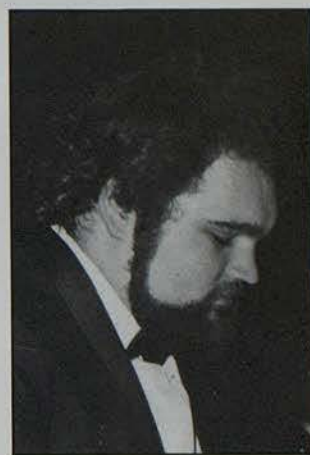
Els dies 26, 27 i 28 de febrer i 1 de març se celebrarà, a l'Institut Joan Llongueres, el «IV Curset de Reciclatge de Rítmica Jaques-Dalcroze», professorat per Iramar Rodrigues, diplomada en el Mètode Dalcroze i professor de l'Institut Jaques-Dalcroze, de Ginebra. L'objectiu del curs és facilitar, a tots els professors de música que treballen la rítmica en les seves classes de música o dansa, noves orientacions per a llur formació i per a la pràctica pedagògica.

Informació: Institut Joan Llongueres, c/ de Sèneca, 22, Tel. 217 18 94, 08006 Barcelona

ESTRENA D'UNA ÒPERA
D'ALBERT GARCIA
DEMESTRES

El proper 18 de febrer serà estrenada, al Círculo de Bellas Artes de Madrid (i immediatament a Barcelona —22 de febrer— al cicle de «Diumusica» organitzat per Joventuts Musicals), l'òpera d'Albert Garcia Demestres *Para ti — Soledades sin sombra*. Es tracta d'un encàrrec de la Fundació Joan March que s'ha concretat en un espectacle musical sobre textos poètics d'Ignacio Prat, i en dues escenes teatrals degudes al propi compositor, en el qual intervé una notable diversitat d'elements escènics (dansa, vídeo, pintura, fotografia, desfilada de modes, disseny de mobiliari, etc.) en homenatge i reconeixement de l'ample ventall d'interessos que ha assolit la notable personalitat d'Ignacio Prat.

Entre els intèrprets d'aquesta estrena figuren el tenor Joan Cabero, la ballarina Pilar Buira i el propi compositor, com a recitador. La part instrumental serà assumida pel grup «Suena de Alabastro», format en aquest cas per set instrumentistes i dirigit per Ernest Martínez Izquierdo,



en el qual predominen músics catalans, com Joaquim Alabau, Pere Bardagí i Antoni Garcia.

CARLES TREPÀ, PREMIAT
AL «VII CARREFOUR
MONDIAL DE GUITARE»

El català Carles Trepà guanyà el Primer Premi del «VII Carrefour Mondial de Guitare», celebrat a Martinica el passat mes de desembre. Aquest èxit —de notable repercussió internacional per la importància del certamen— ha significat per a Carles Trepà el compromís de participació al Festival de l'any 1988.

PELL DE BRAU

VI CONCURS DE
COMPOSICIÓ MUSICAL
ORQUESTRA SIMFÒNICA
D'ASTÚRIES

Han estat publicades les bases del «VI Concurso de Composición Orquesta Sinfónica de Asturias», dotat amb un únic premi d'un milió de pessetes.

Poden concórrer a aquest Concurs tots els compositors espanyols que ho desitgin, sense que sigui prescrita cap limitació quant al nombre d'obres a presentar. Les obres, de tema lliure, hauran de ser originals, no premiades en concursos anteriors, inèdites, no interpretades en audicions públiques, d'una durada entre 15 i 20 minuts, i cenyides a una plantilla orquestral determinada. L'obra premiada serà estrenada per l'Orquestra Simfònica d'Astúries, en primera audició, durant la temporada 1987/88.

Les obres aspirants al premi han d'obrar en poder de la Secretaria del concurs per tot el dia 31 de setembre de 1987. Informació: «Concurso de Composición Musical Orquesta Sinfónica de Asturias, c/ Santa Ana, 1, Oviedo».

III PREMI
INTERNACIONAL DE
CANT 1988 «FRANCISCO
GUERRERO»

La Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero ha convocat el «III Premi Internacional de Cant», al qual poden participar cantants de qualsevol nacionalitat, edat i tessitura vocal.

El Premi, únic i indivisible, és dotat amb un milió de pessetes; i serà atorgat un premi de 250.000 ptes. al millor intèrpret d'obres de Jacinto Guerrero.



LLIBRE A LLIBRE HEM ARRIBAT A CENT BIBLIOTEQUES.

ESTAN A LA TEVA DISPOSICIÓ.

La Diputació de Barcelona ja ha inaugurat la biblioteca que fa el número 100 de la seva xarxa de biblioteques populars.

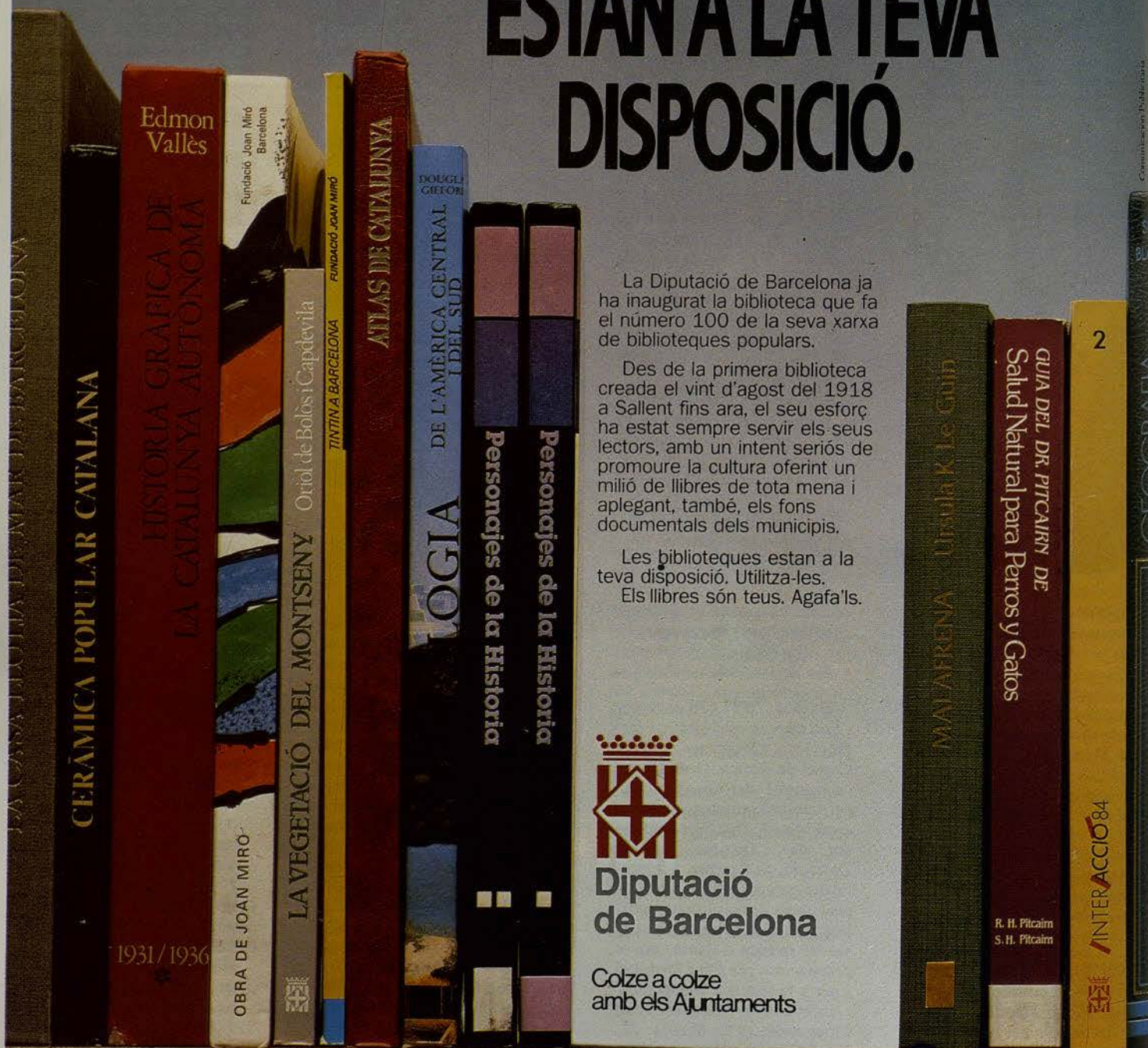
Des de la primera biblioteca creada el vint d'agost del 1918 a Sallent fins ara, el seu esforç ha estat sempre servir els seus lectors, amb un intent seriós de promoure la cultura oferint un milió de llibres de tota mena i aplegant, també, els fons documentals dels municipis.

Les biblioteques estan a la teva disposició. Utilitza-les.
Els llibres són teus. Agafa'ls.



**Diputació
de Barcelona**

Colze a colze
amb els Ajuntaments



Les proves se celebraran, a Madrid, el dia 15 de novembre de 1988. Constaran de tres fases eliminatòries, per a cadascuna de les quals les bases prescriuen obres d'interpretació obligada i composicions de lliure

re elecció.

Els interessats a posseir una informació més completa poden adreçar-se a: «Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Gran Vía, 78 - 28013 Madrid».

DESESTIMADA UNA QUERELLA PER UN TREBALL DE X.M. CARREIRA

L'Audiència Provincial de Pontevedra acaba de ratificar la desestimació de la querella interposada pel director del Conservatori de A Cruña, contra Xuan Manuel Carreira, col·laborador de la «Revista Musical Catalana», per l'article publicat al periòdic «El Faro de Vigo», intitulat «Pero, ¿es que hay conservatorio?», que es publicà el dia 1 de maig del 1985. A l'esmentat article, Xuan Manuel Carreira acusava una sèrie d'irregularitats en la gestió de Rogelio Groba al davant de l'esmentat conservatori gallec, entre les quals, el fet que convoqués exàmens lliures, quan es tracta d'un centre privat no oficial, segons resolució del Parlament gallec. Segons ha expres-

sat Carreira, el Conservatori de A Cruña persisteix a emprar «fraudulentament els símbols del Ministeri d'Educació, i dona aparença d'oficialitat als seus ensenyaments, exàmens i títols».

ANTXON AYESTARAN, IN MEMORIAM



La nova inesperada de la mort d'Antxon Ayestaran, en plena maduresa humana i professional, ha estat particularment sentida en els nostres mitjans musicals, d'una banda pel buit que la seva desaparició ha deixat en el terreny de la direcció coral peninsular i, més concretament, a causa dels profunds lligams personals i professionals que la seva figura havia establert a la nostra ciutat, principalment en ocasió de les seves visites com a director de l'Orfeó Donostiarra de San Sebastián, una de les agrupacions corals europees de més solatge i prestigi.

Format musicalment en el nucli més genuí de la tradició coral del País Basc, la seva començament al front de l'Orfeó Donostiarra, on havia succeït el veterà mestre Gorostidi, representà un respectuós revulsiu en la història de l'entitat, la qual cosa es deixà sentir tant en el terreny organitzatiu com en el domini purament vocal i interpretatiu.

En el primer aspecte, excel·lí en manifestar unes dots personals de lideratge, ferriament encaminades a crear una il·lusió col·lectiva i a afavorir les estructures adients per a fer front a totes les exigències derivades del seu alt sentit perfeccionista i de la complexitat i responsabilitat implícites en els compromisos artístics del cor, sempre sobre

la base d'un coneixement directe i exhaustiu de la idiosincràsia personal i col·lectiva dels cantaires bascos.

En el segon terreny, Ayestaran fou l'artífex de l'evolució d'un excel·lentíssim cor, contundent i visceral, cap a un instrument que, sense perdre vitalitat i força sonora, fou també capaç de traduir una dinàmica vocal absolutament preciosista i refinada que va saber estar a l'altura i extreure les experiències més profitoses dels contactes establerts amb les més prestigioses agrupacions simfòniques i personalitats directoriales, amb les quals col·laborà musicalment i que li han fornint un historial i una projecció peninsular i internacional, realment impressionants i excepcionals.

Finalment, Antxon Ayestaran, seguint una antiga i habitual tònica de fraternal col·legialitat entre institucions, restà sovint en estret contacte amb elements directius del nostre Orfeó Català; dirigí un profitós i magistral «stage» de treball amb la nostra entitat coral i, en una etapa crucial de la recent evolució de l'Orfeó Català, hi actuà desinteressadament d'expert conseller.

Descansi en pau!

L.M.

ARREU

«RENCONTRES INTERNATIONALES DE CHANT CHORAL», A TOURS

L'associació «Rencontres Internationales de Chant Choral», de Tours, organitza un concurs de composició d'obres corals a cappella. A l'edició de 1987, el concurs és destinat a la categoria de veus iguals. Les obres que hi concorrin han de tenir una durada compresa entre 3 i 5 minuts; o bé composicions, en forma cíclica, comprensives de diverses seqüències, d'una durada global entre 5 i 10 minuts. El tema és de lliure elecció dels concursants, però hi són exclòs les harmonitzacions de melodies tradicionals, de cançons populars, etc.; les obres han de poder ser cantades per grups corals amateurs. La suma total dels premis a atorgar és de 12.000 francs francesos. Data límit de recepció d'originals: 4 d'abril de 1987. Informació: «Rencontres Internationales de Chant Choral, B.P. 1452 - 37014 Tours Cedex-France».

REINAUGURACIÓ DE L'ÒPERA ESTATAL DE BERLÍN

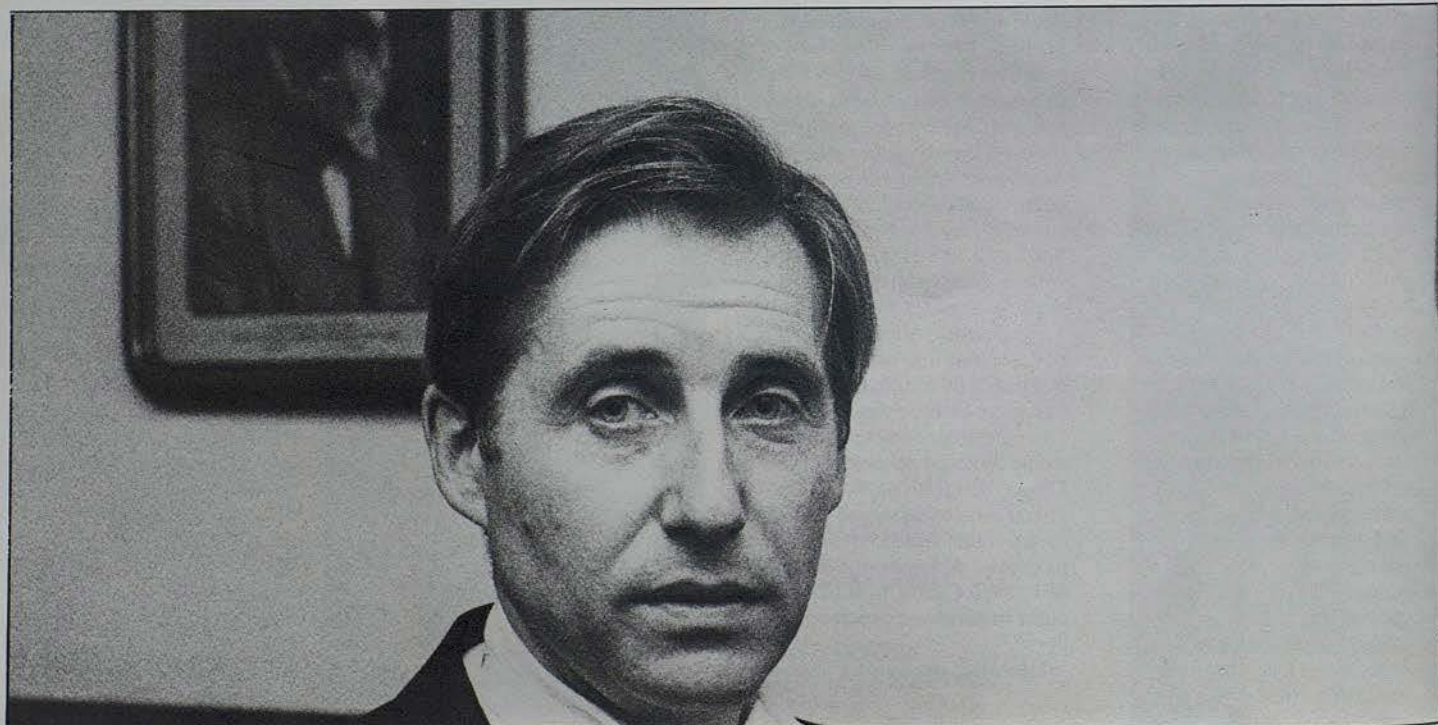
El passat 15 de novembre fou reinaugurat el teatre de l'Òpera Estatal, de Berlín. L'edifici ha estat objecte d'amples obres de reforma que obren un nou capítol a la història de l'edifici, el qual aviat complirà 250 anys.

L'agència alemano-oriental de notícies ADN ha destacat, per tal motiu, que l'Òpera berlinesa, per la seva arquitectura i el seu interior harmoniosos, figura entre els teatres d'òpera més bonics d'Europa. En un espai de temps mínim i amb una interrupció de funcionament normal de només deu mesos, es van efectuar els treballs per a modernitzar-hi les instal·lacions tècniques i establir-hi una climatització nova, així com dispositius nous per a la il·luminació. A més, ha estat arranjat a fons l'escenari, qualificat com a únic a Europa, per les possibilitats tècniques que ofereix.

Posteriorment, la selecció de les obres quedarà determinada per la celebració, el 1987, del 750è aniversari de la fundació de la ciutat de Berlín. Amb aquest motiu, i tenint en compte la gran tradició operística de la capital alemanya, el programa inclourà les gran obres de Händel, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner i d'altres.

BARCELONÈS
FEBRER

1, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. <i>Concert commemoratiu del 25^e aniversari de la mort de Ricard Lamote</i> . Elizabeth Hynes, Mercè Puntí, sopranos. Aldo Baldin, tenor. Coral Càrmina. Dir.: Franz- Paul Decker. Lamote, Mendelssohn.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Juli Panyella, clarinet. Cristina Navajas, piano. Reger, Berg, Gallois-Montbrun, Fleta-Polo, Homs, Bernstein. (Diumúscia.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Pablo Sánchez. Offebach, Asins Arbó, Musorgski.
	19 h.	Barcelona	Centre Comarcal Lleidatà	Coral Euterpe.
2, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Vania Delmonaco, guitarra. Eleonora Rueda, piano. Giuliani, Weiss, Tàrrega, Castelnuovo-Tedesco, Mendelssohn, Liszt, Mompou. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
3, dimarts	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de la Caixa	Quartet Alberní, de Londres. Beethoven. (VII Festival de Música romàntica.)
5, dijous	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Néstor Eidler, violí. Padrós, Prokofiev, Bach. (Una hora de Música al Conservatori.)
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Hindemith, Lutoslawsky, Amargós.
6, divendres	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM.Barcelona	Audrey Lopes, soprano. Vivaldi, Mozart, Schubert, Ravel, Toldrà, Barber, Burleigh. (JJ.MM.Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Martha Argerich, Michel Béroff, piano. Debussy, Brahms, Ravel, Liszt. (Euroconcert.)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de la Caixa	Trio Fontenay, Schumann, Schubert, Wieck. (VII Festival de Música Romàntica.)
7, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Joaquín Achúcarro, piano. Dir.: Leopold Hager. Schubert, Mozart, Beethoven.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Guillem Pérez Quer, guitarra. Paganini, Coste, Falla, Pérez-Quer. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir.: José Collado.



Joaquín Achúcarro.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

8, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Antoni Besses, piano. Schubert. (Diumúsica.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. Cabanilles, Gkundman, Mendelssohn, Rodríguez-Picó, R. Strauss.
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Hindemith, Lutoslawsky, Amargós.
9, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Daniel Barenboim, piano. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Sergi Vicente, guitarra, Jaume Solé, violoncel. Josep Sardà, piano. Villa-Lobos, Sor, Torrent, Bach, Van Goens, Mendelssohn, Dvorak, F. Polo, Paganini, Silva. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
10, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir.: José Collado.
	21 h.	Barcelona	Palau	Chamber Orchestra of Europe. Dir. i solista: Gidon Kremer. Mozart. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de la Caixa	Joan Moll, piano. Beethoven, Dussek, Weber. (VII Festival de Música Romàntica.)
12, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir.: José Collado.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Filharmònica de Munic. Dir.: Sergiu Celibidache. Schumann, Musorgski-Ravel. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Xavier Torra, contratenor. Mireia Hernández, clavecí. Frescobaldi, Caccini, Philips, Monteverdi. (Una hora de Música al Conservatori.)
13, divendres	20'30 h.	Barcelona	JJ.MM.Barcelona	Rosa Parellada, soprano. Manuel Domingo, guitarra. <i>Lied romàntic del s. XIX a Itàlia i Alemanya</i> . (JJ.MM.Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Filharmònica de Munic. Dir.: Sergiu Celibidache. Milhaud, Debussy, Brahms. (Ibercamera.)
14, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Nelson Freire, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Glinka, Prokofiev, Rachmaninov.
15, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir.: José Collado.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Lluís Gásser, vihuela. <i>Música espanyola del Renaixement i Rococó</i> . (Diumúsica.)
	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Marina Rodríguez, Mireia Planas, Ramon Porter, piano. (Associació Massià-Carbonell.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Urbano Ruiz. Guridi, Usandizaga, Turina, Txaikovski.
	19 h.	Barcelona	Centre Comarcal Lleidatà	Coral Catalunya
16, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Silvia Marcovici, violí. Albert Guttman, piano. Beethoven, Debussy, Brahms. (Euroconcert.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Teresa Martí, Carmen Pérez Ossorio, piano. Fedra Borràs, flauta. Beethoven, Brahms, Albéniz, Hindemith, Ibert. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
17, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Virtuosos de Moscou. Vladimir Krainev, piano. Dir.: Vladimir Spivakov. Cervelló, Shostakovitx, Vivaldi. (Ibercamera.)
19, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Wim Mertens, piano.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Orquestra de Cambra Catalana. Dir.: Joan Pàmies. Stamitz, Ordóñez. (Una hora de Música al Conservatori.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

20, divendres	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Wim Mertens, piano.
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Adriana Lecouvreur</i> , de Cilea. Dir.: Roberto Abbado.
21, dissabte	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Miquel Farré, piano. Dir.: Jan Krenz. Weber, Schumann, Brahms.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Steinunn Ragnarsclottir, piano. Chopin, Debussy. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
22, diumenge	11 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Suena de Alabastro. Dir.: Albert García Demestre. Debussy, Mahler, Strauss, Schönberg, García Demestre. (Diumusica.)
	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Virtuosos de Moscou. Orfeo Donostiarra. Maria João Pires, piano. Aracs Davtyan, soprano. Larisa Pyatigorskaya, mezzo. Jorge Antón, tenor. Iñaki Fresán, baix. Dir.: Vladimir Spivakov. Mozart. (Ibercamera.)
23, dilluns	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Adriana Lecouvreur</i> , de Cilea. Dir.: Roberto Abbado.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Tomás Montilla, guitarra, Carmen Bartolomé, piano. Galilei, Albéniz, Turina, Walton, Berg, Chopin, Cervelló. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
26, dijous	20'30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Giuseppe Terracciano, piano (Associació Massià-Carbonell).
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Adriana Lecouvreur</i> , de Cilea. Dir.: Roberto Abbado.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Grup Instrumental «Barcelona 216». Dir.: Ernest Martínez Izquierdo. Balboa, Seroki, Bernaola, E. Martínez, Llanas, Guinjoan. (Una hora de Música al Conservatori.)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa	James Griffett, tenor. Paul Esswood, contratenor. Judith Ridgway, piano. Timothy Walker, guitarra. Britten. (VII Festival de Música Romàntica.)
27, divendres	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Montserrat Rios, piano. Mendelshonn, Chopin, Liszt. (JJ.MM. de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Els Petits Cantors de Viena. Dir.: Georg Stangelberg.
28, dissabte	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Lazar Berman, piano. Dir.: Matthias Aeschbacher. Txaiovski, Stravinsky.

MARÇ

1, diumenge	11 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	17 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Adriana Lecouvreur</i> , de Cilea. Dir.: Roberto Abbado.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Roberto Bravo, piano. Chopin, Liszt. (Diumusica.)
	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Banda Municipal de Barcelona. Núria Feliu, cantant. Rafael Grimal, clarinet. Dir.: Albert Argudo. <i>Concert de Carnaval</i> .
2, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Eva Sabaté, guitarra, Judith Ferrer, piano. Tàrrega, Villa-Lobos, Albéniz, Chopin. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Alicia de Larrocha, piano. Dir.: J.J. Olives.
4, dimecres	16 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Coral Sant Vicenç de Mollet del Vallès. Grup Instrumental Henry Purcell. Dir.: Pelegrí Bernial. (II Cicle de Cant Coral.)
5, dijous	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Quartet Quattro. Vivaldi, Leclair, Bach, C. Ph. E. Bach. (Una hora de Música al Conservatori.)
7, dissabte	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Thomas Indermuhle, oboè. Dir.: Joan Lluís Moraleda. Txaiovski, Stravinsky.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Màrius Díaz, violoncel. Peter Bridges, piano. Beethoven, Debussy, Brahms. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Rigoletto</i> , de Verdi. Dir.: Romano Gandolfi.

MÓN SONOR

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS



8, diumenge	11 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Quintet de Vent Solistes de Barcelona. Rossetti, Beethoven, Lickl, Ibert. (Diumusica.)
	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Josep Mut. Arriaga, Palau, Bizet, Saint-Saëns, Husa.
9, dilluns	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra Filharmònica d'Oslo. Dimitri Alexeev, piano. Dir.: Mariss Jansons. Liszt, Sibelius. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Rigoletto</i> , de Verdi. Dir.: Romano Gandolfi.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Carles Fernández, guitarra, Joana Fuentes, soprano. Ignacio Adiego, piano. Narváez, Scarlatti, Giuliani, Granados, Ponce, Brouwer, Puccini, Verdi... (Joventuts Musicals de Catalunya.)
11, dimecres	16 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Coral Sinera. Coral Arítjol. Josep Margarit, flauta. Elsa Capella, piano. Dirs.: Poire Vallvé, Fina Curtó. (II Cicle de Cant Coral.)
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Rigoletto</i> , de Verdi. Dir.: Romano Gandolfi.
12, dijous	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Sorin Melinte, piano. <i>50è aniversari de la mort de Ravel</i> . Ravel. (Una hora de Música al Conservatori.)
	22 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Elèctrica Dharma. «Homenatge a Esteve Fortuny».
13, divendres	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Igor Oistrakh, violí. Natalia Zertsalova, piano. Mozart, Beethoven, Liszt, Chausson, Katchaturian, Paganini. (VII Festival de Música Romàntica.)
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Rigoletto</i> , de Verdi. Dir.: Romano Gandolfi.
14, dissabte	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Jaume Francesch, violí. Dir.: Alexander Rahbari. Shostakovitx, Dvorák.

TARRAGONÈS

FEBRER

20, divendres	22 h.	Salou	Sala Galas de Salou	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Miquel Farré, piano. Dir.: Jan Krenz. Weber, Schumann, Brahms.
---------------	-------	-------	---------------------	---

VALLÈS OCCIDENTAL

FEBRER

26, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural	Petits Cantors de Viena. Dir.: Georg Stangelberger. (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa.)
------------	-------	----------	-----------------	--

MARÇ

5, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural	Quartet de Pianos Hambro. Mozart, Weber, Debussy, Bach, Prokofiev, Bizet, Hindemith, Falla. (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa.)
-----------	-------	----------	-----------------	--

LLIBRES

La guitarra española
per José Villar Rodríguez. Publicacions Clivis, col·lecció Neuma. Editat amb la col·laboració del Centre de Documentació de les Comunitats Autònomes.

Dins el migrat panorama musical del nostre país, ens trobem amb parcel·les més oblidades encara que les de l'ensenyament musical o l'activitat concertística; em refereixo a les relacions amb les edicions de partitures i de llibres de temàtica musical, més concretament als de temàtica musical de tipus tècnic. És per això que repiquen les campanes quan apareix un llibre d'aquestes característiques, com el que ara ens ocupa, i és llegint-lo quan una senzilla reflexió ens fa pensar que, de vegades, tenint durant anys un objecte molt a prop nostre, no coneixem quasi res de la seva pròpia naturalesa, de la seva materialitat. Això ens passa sovint als músics instrumentistes amb el propi instrument. Podem dir, però, que arran de l'aparició del llibre *La guitarra española* de José Villar Rodríguez, aquesta qüestió està resolta, almenys, per als guitarristes. Al llarg de les pàgines d'aquest apassionant treball és possible d'esbrinar fins al mínim detall què és una guitarra actual, perquè Villar ens la despulla d'una forma clara i intel·ligent de manera que aquest llibre només pot ser el resultat de molts anys d'estudis, proves, experiments, etc., tot plegat fruit, n'estem segurs, de la passió que la guitarra desperta al perit industrial i amateur d'aquest instrument que és Villar.

Si fem una lectura acurada d'aquest treball, arribarem a la conclusió que quasi tot el que diu l'autor és resultat d'una constant «quantificació» (terme emprat sovint per Villar) de tot allò que és possible quantificar i que, per tant, totes les afirmacions, d'una gran objectivitat d'altra banda, són una conseqüència d'aquest esperit científic, i fan que, les opinions usades, les puguem considerar definitives en tot allò que pugui tenir de definitiu qualsevol parcel·la del món musical.

Si volen saber com sona una guitarra i el perquè, quines són les fustes indicades per a construir una bona guitarra artesana de concert, el seu procés de construcció pas a pas, les mides de tal peça o de tal altra, la força que exer-

ceixen les cordes, la diferència entre una guitarra clàssica i una de flamenca, etc., totes aquestes qüestions les podran saber llegint aquestes pàgines que, per a tècnics o afeccionats a la música, seran impossibles de deixar, com si d'una novel·la policíaca es tractés. Villar utilitza un llenguatge clar, convincent, apassionat, però no mai dogmàtic; es limita a exposar els seus treballs i les seves experiències; només cal que cada lector en tregui les pròpies conclusions.

Villar és un home polèmic, com també ho serà possiblement el seu llibre; recordo amb gust l'interessant conversa mantinguda entre ell, un grup de *luthiers* catalans, uns amics comuns i jo mateix en una Mostra de *luthiers* organitzada l'any passat per la Societat Guitarística de Catalunya on les paraules de Villar referents al seu llibre ja foren polèmiques, però tot-hom les va trobar alhora d'un gran interès i estimul.

El llibre, en el qual hi ha nombrosos dibuixos, gràfics, fotografies, etc., està magníficament editat i és un bon exemple de com cal editar un treball d'aquestes característiques, fent que sigui assequible a tothom, i serà sens dubte un estimul per a altres editorials, en benefici d'aquest terreny que és la literatura musical.

L'índex és molt extens i no cal citar-lo íntegrament, però voldria destacar un capítol que crec de particular interès per als guitarristes: es tracta de l'íntitulat «Proceso de construcción de una guitarra de artesanía», sense oblidar els que parlen de la resposta acústica de la guitarra o el denominat «Estudio físico de la guitarra». Villar posa al nostre abast un profund treball que, com ell diu, és fruit també de la seva col·laboració amb *luthiers*, guitarristes i persones de l'àmbit tècnic i científic. No són d'estranyar comentaris com els que figuren a les tapes del llibre: «*al leer el libro de Villar sobre el estudio de la guitarra, se ha despejado el misterio, porque cuantifica magnitudes que parecían obedecer a la casualidad*» (J.A. España, guitarrista), o «*es un trabajo profundo y lleno de entusiasmo que contribuirá a un mayor conocimiento de nuestro más genuino instrumento*» (Manolo Sanlúcar, guitarrista).

No voldria acabar aquest comentari sense citar unes paraules del físic anglès Lord Kelvin que Villar escriu en la seva justificació del llibre: «*Suelo decir con frecuencia que cuando se puede medir aquello de que se habla y expresarlo en números, se sabe algo acerca de ello*».

Jordi Codina

DISCOS

FESTA MAJOR DE VILAFRANCA DEL PENEDÈS

Grallers de Vilafranca
—Colla de Mar— Edita
Martana Músic s.a.
LP-1005. Barcelona
1986.

Fou durant la llampant Festa Major de Vilafranca del Penedès d'enguany que els Grallers de Vilafranca (la Colla de Mar) presentaren aquest excel·lent treball discogràfic on s'inclouen les diverses músiques populars que ressonen pels carrers i les places de la ciutat durant la celebració anyal, exemple gairebé paradigmàtic de la festa tradicional a la Catalunya Nova.

Per trobar un enregistrament de característiques semblants hem de traslladar-nos a la Catalunya Vella, i recordar el disc dedicat a *La Patum*, de Berga, dins l'Antologia Històrica de la Música Catalana, editat per EDIGSA l'any 1969.

L'interès etnomusicològic d'aquests documents sonors és força remarcable, car l'autenticitat de les interpretacions i l'olor fresca del ritual de la festa hi són ben paleses. Avui, la dinàmica festiva a la capital vinícola de l'Alt Penedès és engrescadora i rica, i la tradició de sonadors populars hi és viva i hi creix. Així, aquest disc presenta tota una col·lecció de tonades tradicionals que corresponen a danses, entremesos, castells, cercaviles i altres moments cerimonials de la festa, viscuts d'una manera intensa i participativa per tot el poble i la comarca.

Quant a les danses, cal esmentar les cotonines, els cercolets, els panderos, el ball pla, els figuetaires, els bastoners, les gitanes, els pastorets, en Serrallonga i la moixiganga. I, pel que fa als entremesos, cal citar l'àliga solemne, el drac encès i els gegants majestuosos. Referent als castells, parlar de l'entrada a la plaça i de l'espectacular toc de castells i també els falcons. I, finalment, al·ludir les cercaviles i tres moments més del protocol festiu com són les matinades, el vermut i la processó, cadascun en un temps i amb un color propis. Totes aquestes músiques són tocades per instruments musicals ètnics catalans com la gralla i el timbal, la manxa borrega o sac de gemecs, i el flabiol i el tamborí.

La Colla de Mar, dels Grallers de Vilafranca, és un magnífic exponent de la felicitat recuperació i la nova empena que ha experimentat darrerament el conreu de la

gralla i el timbal i el d'altres sonadors populars als Països Catalans.

Certament, hi hagué una gran decadència, en el món de la gralla, iniciada a la fi de la Primera Guerra Mundial i accentuada, després de la Guerra Civil Espanyola, amb la repressió franquista, l'arribada de ritmes moderns i el retrocés de les músiques ètniques, les transformacions socials del temps de la industrialització, les noves formes de diversió i la pèrdua de protagonisme i de prestigi davant l'expansió de les colles sardanístiques que arraconaren la gralla vers l'oblit, el menyspreu, la marginació i el desús gairebé del tot.

Calgué esperar fins a la dècada dels anys 70 per constatar una progressiva revitalització amb el redescobriments del carrer com a espai lliure i festiu... I la Festa Major de Vilafranca del Penedès fou, en aquell moment, un indret especialment interessant de relació i d'intercanvi entre els vells grallers i la nova generació, que en prenia el relleu.

La reivindicació de la gralla i el timbal com a instrument de ple dret dins la música tradicional catalana d'avui ha obtingut d'aleshores ençà alguns resultats molt positius en l'important augment quantitatiu i qualitatiu de la pràctica de l'instrument. A més, cal afegir el recobriment d'altres instruments ètnics, com la cornamusa catalana (que, al Penedès, havia gaudit d'una extensa tradició i que hi rep el nom de manxa borrega o sac de gemecs), sovint al costat del flabiol i el tamborí. Aquesta nova aportació tímbrica obre altres possibilitats i enriqueix el panorama actual de la música tradicional catalana.

La Festa Major de Vilafranca del Penedès ja fou narrada literàriament per l'escriptor costumista Gaietà Vidal i Valenciano, l'any 1884, amb el títol *Narració descriptiva de la Festa Major de Vilafranca del Penedès*. Més tard, el mestre Antoni Insenser i Bertran en recollí les músiques populars, que foren publicades a la «Revista Musical Catalana», entre els anys 1904 i 1905, sota l'epígraf «El Penedès. Balls, dances i comparses». I, l'any 1926, apareixia el llibre *El Penedès. Folklore dels Balls, Dances i Comparses Populares*, del músic Francesc de Pau Bové i Trius. Certament, cal dir que, lluny de l'academisme estèril i de l'espectacle folklòric tronat, aquest disc presenta una mostra de la força i el tremp propis d'uns instruments musicals capaços d'expressar, amb la màxima dignitat, tots els matisos de l'explosió d'alegria que comporta la festa.

Gabriel Ferré i Puig

Impressionant



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

Val la pena d'escoltar-ho.

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

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

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

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

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes. 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82