

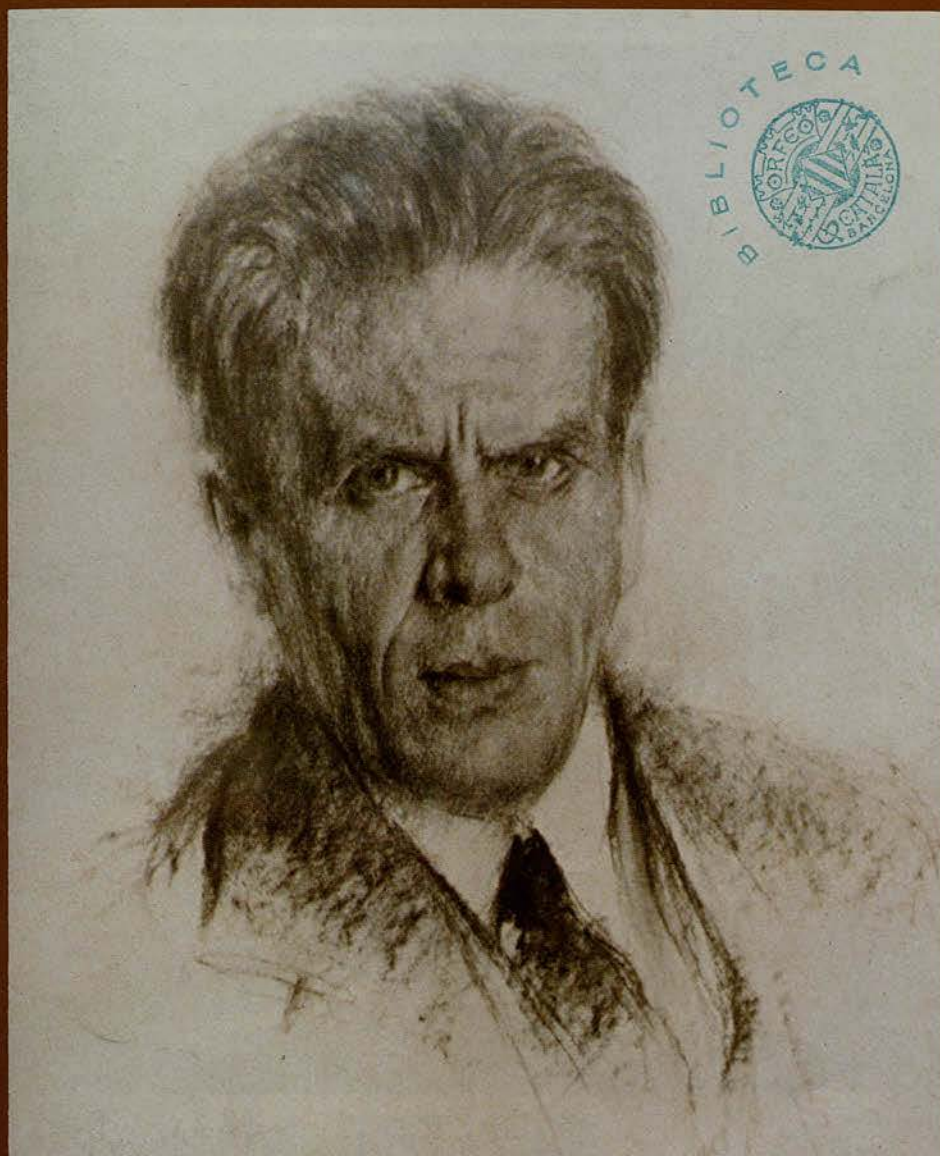


REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 31

Maig 1987



EDUARD TOLDRÀ
vint-i-cinc anys després



**Memòria
d'Enric Casals**



Friedrich Cerha,
música total

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

CENTRE MUSICAL



YAMAHA



2ª ÈPOCA

ANY IV - NÚM. 31 - MAIG 1987

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Maquetatge: Glòria Escrig
Correcció: Joan Costa
Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Publi/Tempo, S.A.
Amadeu Vives, 3, 3r, 1ª 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 Aliet Oriol Martorell
Josep Casanovas Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada Santi Riera
Enric Gispert Maria Ester Sala
Joan Guinjoan

Col·laboren en aquest número: Pere Artís, Cèsar Calmell, Josep Casanovas, Lluís Claret, Cesc, Jaume Comellas, Agustí Fancelli, Ricard Gili, Sebastià Janeras, Oriol Martorell, Marjolijn Van der Meer, Lluís Millet, Francesc Miracle, Lourdes Morgades, Joan Pich Santasusanna, Frederic Roda, Tamino, Joaquín Turina Gómez.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

LICEU: UN NOU PAS ENDAVANT

En qualsevol activitat humana, una de les condicions bàsiques d'eficàcia és la tria idònia d'opcions. Una condició que en porta implícita una altra: la idoneïtat temporal de la decisió escollida. Quantes i quantes vegades, una línia d'acció empresa no reïx en el grau esperat per falta de sintonia amb el moment que l'emmarca!

Aquesta premissa és vigent en tots els àmbits professionals; també en els que, a més de la condició laboral que els és pròpia, participen d'aquell matís peculiar englobable en la qualificació d'*artístics*. Més encara: és especialment en aquests on la idoneïtat abans apuntada es fa imprescindible en grau superlatiu.

Totes aquestes consideracions ens són suggerides arran d'un esdeveniment important en la trajectòria artística hodierna del Gran Teatre del Liceu: el nomenament d'Uwe Mund com a director de l'Orquestra del coliseu de la Rambla.

La notícia fóra resumible en uns termes semblants: l'home que cal, en el moment que cal.

Un fet és cert: en molts pocs anys, el Gran Teatre del Liceu no solament ha remuntat la desesma operativa a què l'havien menat múltiples circumstàncies (sòcio-polítiques, jurídiques, estructurals i/o econòmiques), sinó que s'ha situat en els primers rengles de la valoració mundial.

Una gestió que ha combinat, i combina, el dinamisme empresarial amb la prudència funcional inherent a les institucions que en regeixen els destins, ha tornat a situar el Liceu en punt de mira permanent, amb la implantació d'un *modus operandi* caracteritzat per un tret essencial: el rigor.

I, a la base de tot, hi hagué, al seu dia, la decisió d'afrontar coratjosament la solució d'un dels problemes endèmics: el de les masses estables.

Tots els que senten el Liceu com a cosa pròpia saben el canvi operat —en relació a èpoques no gaire pretèrites— en el rendiment de l'Orquestra i dels Cors (i saben, també, que hom té entre mans l'estudi dels camins més adients per al Cos de Ball); un canvi que ha situat aquells elements en disposició d'afrontar qualsevol repte artístic. Aquesta afirmació és demostrable amb el simple examen de la programació dels darrers anys i amb l'anàlisi objectiva dels resultats assolits; una afirmació que, si hagués d'escollir un estendard justificatiu, podria exhibir orgullosament les memorables versions de *Moses und Aron* del curs passat.

I justament qui en fou un dels principals artífexs, d'aquelles versions, ara ha estat posat, d'una forma estable, al capdavant de l'Orquestra del Liceu: Uwe Mund.

No escau, en aquesta nota sumària, d'anotar el currículum de qui —des del proper mes de juliol— assumirà el repte que li ha estat encomanat (altrament, ja la «Revista Musical Catalana» publicà, el mes de desembre de 1985, una extensa entrevista amb aquesta destacada figura). Però tot apunta al convenciment d'atorgar un amplíssim marge de confiança a qui, al llarg de la seva trajectòria, ha mostrat unes inquietuds i unes exigències que són les que s'adiuen a l'hora renovadora que, febrerament, viu ara el Liceu.

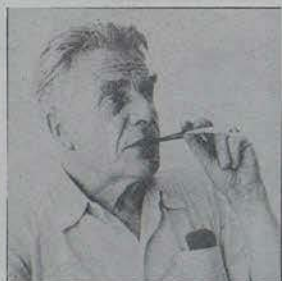
Com sempre, i en tot: el jutge, el temps. Però, fins on permeten les humanes previsions, cal convenir que el Liceu ha fet un nou pas endavant. I no pas petit.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Liceu, un nou pas endavant	3
Enric Casals, violinista, compositor, director d'orquestra (Joan Pich Santasusanna)	5
Enric Casals, pedagog (Lluís Claret)	6
Jazz: Terrassa, un Festival amb arrels (Ricard Gili)	8
L'òpera entesa com un viatge d'aventures, o qui no s'arrisca no pisca (Joaquín Turina Gómez)	10
Semiòtica i creativitat musical (Agustí Fancelli)	13
Ballet: Michael Clark, l'infant terrible (Marjolijn Van der Meer)	15
Ensalada: Amb l'agenda ben farcida (Tamino)	16
Mikrokosmos: De mecenes i mecenatges (Pere Artís)	17
La cinquantena vegada del «Maggio fiorentino» (Francesc Miracle)	18

EN EL VINT-I-CINQUÈ ANIVERSARI DE LA MORT D'EDUARD TOLDRÀ	
Un paradigma noucentista (Lluís Millet)	19
Eduard Toldrà, compositor (Cèsar Calmell)	21
Toldrà, a escena! (Frederic Roda)	25
Eduard Toldrà i l'Orquestra Municipal de Barcelona (Oriol Martorell)	28
L'entorn humà (Lourdes Morgades)	32

Entorn del <i>Requiem polonès</i> de Penderecki (Sebastià Janeras)	34
El missatge de la simfònica de la URSS (Josep Casanovas)	36
Scherzando (Cesc)	37
RETRAT: Friedrich Cerha, músic total (Comellas)	38
Records i enyorances d'un «amateur»	43
Ara, abans d'ahir, demà	43
Concerts, recitals, concerts, recitals	48

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



Enric Casals, violinista, compositor, director d'orquestra

El vaig veure per primera vegada en un assaig de l'Orquestra Pau Casals. Jo tenia quinze anys i acabava els estudis de violoncel, quan sobtadament em van proposar d'ingressar com a instrumentista a la famosa orquestra; era el més jove de la institució, i la il·lusió que em féu, de trobar-me enmig d'aquell estol de prestigiosos professionals, la recordaré sempre. Al faristol de concertino, Enric Casals, germà del gran mestre, molt seriós en el seu important lloc, aconsellava sovint als primers violins determinades digitacions i arcades, amb una autoritat absoluta. Atenia les indicacions del seu germà des del podi directorial, i sempre amb el màxim respecte.

Fou, aquesta, la primera impressió que em va produir. A l'assaig d'un poema simfònic de Ricard Strauss, vaig poder cons-

tatar-ne els mèrits com a violinista, en interpretar uns difícils solos amb una afinació absoluta, una tècnica acuradíssima i un so, sinó molt ample, sí molt bell. També recordo l'estima i l'admiració que sentien envers ell els Ibarguren, Ponsa, Bocquet, Giménez, Altimira, Dini (pare i fill), Perecaula, tots ells, violinistes rellevants.

Recordo també que, en alguns assaigs en què el mestre Pau Casals era absent, ell, a dalt del primer faristol, concertava obres amb un absolut domini de la direcció orquestral (recordem que era, ensems que concertino, sots-director de l'Orquestra). Tenia el mateix tarannà del seu germà. Un absolut respecte als professors instrumentistes. Mai, ni una paraula fora de to; sempre amb un somriure amical. Qualitats, aquestes, que mai no va deixar de tenir tam-

bé l'inoblidable Eduard Toldrà, al davant de conjunts orquestrals.

Pocs anys després, i en plena guerra fratricida, ell fou el concertino de l'Orquestra Simfònica de l'Emissora EAJ 15, Ràdio Associació de Catalunya, que jo vaig dirigir fins acabada la lluita a Barcelona. Ell i Eduard Bocquet en el primer lloc de violins, per ells sols prestigiaven l'orquestra.

L'actuació d'Enric Casals com a concertino fou modèlica. En ell vaig trobar un col·laborador excel·lent, una atenció i un respecte que no podré oblidar mai. Els constants bombardeigs que sofria Barcelona no van impedir en cap moment que l'orquestra donés el seu concert diari i Enric Casals era el primer a ocupar el seu destacat lloc.

Vingueren nous temps, temps difícils, certament. L'etapa d'Enric Casals fou, llavors, la de direcció. Fundà l'Orquestra Ibèrica de Concerts i l'Orquestra Professional de Cambra de Barcelona, amb la qual donà prop d'un centenar de concerts entre Barcelona i la resta del Principat. Problemes econòmics, i no pas artístics, en frustraren la continuïtat. Llavors, la seva dedicació fou el mestratge de violí, la composició i, també, l'organització dels Festivals de Prada, presidits musicalment per la figura universalment admirada del seu germà Pau (anys 1955-1966). També cal destacar la direcció, durant tots aquests darrers anys, de l'Institut Musical Casals.

Cal recordar la seva brillant etapa de director d'orquestrades, entre les quals figuren: la Nacional de Portugal, a Lisboa; la Nacional de Mèxic; la Nacional hongaresa, a Budapest; la Nacional grega, a Atenes; la del Teatre La Fenice, a Venècia; la Ràdio Simfònica, de Toulouse; la Lamoureux, a Ginebra; i la del Gran Teatre del Liceu. Entre els solistes que dirigí hi ha Prokofiev, Casella, Bonucci, Poltronieri, Fournier i els nostres Pau Casals, Joan Manén, Alícia de Larrocha, Victòria dels Àngels, Eduard Toldrà i Francesc Costa, entre altres.

Una altra faceta important de la seva vida artística fou la creació del Quartet Casals, el qual féu concerts no tan sols a la nostra ciutat, sinó també a França, Bèlgica, Anglaterra i Suïssa; i en concerts de

cambra —dels quals fou un cultivador meritíssim— col·laborà amb, a més del seu germà, I. Pizzetti, Wanda Landowska, Margaret Long, Gaspar Cassadó, Maurice Marechal, i molts més.

Al Gran Teatre del Liceu encara és recordat pels més veterans afeccionats a l'òpera, car va ser-hi violí concertino durant 11 anys (del 1924 al 1935). Com a concertista, acompanyat d'orquestra o piano, a més de Barcelona i la resta de l'Estat espanyol, actuà a França, Portugal i l'Argentina, on aconseguí sempre brillants èxits.

Finalment, cal destacar com es mereix la seva tasca de compositor i instrumentador. Els concerts de violí i violoncel amb orquestra en són un veritable exponent. Les composicions orquestrals del seu germà Pau, és ben sabut que fou Enric qui les instrumentà. Recordem, entre altres, la tan prodigada arreu del món, *El Pessebre*, i també l'*Himne de les Nacions Unides*, encàrrec que féu al seu germà el llavors secretari U'Thant. L'estètica compositiva d'Enric Casals fou sempre tradicional i d'excel·lent factura. El seu bon ofici en aquest aspecte queda reflectit amb una col·lecció de sardanes, entre les quals destaquen pel seu autèntic valor musical i racial les que porten per títol *Tarragona*, *Trista*, *Heroica*, *Lluny*, *Sardana de carrer* i, darrerament, la *Sardana dels tres Reis*, per a cor mixt i cobla.

L'ombra de Pau Casals, ¿va afavorir la personalitat del seu germà Enric, o la va anul·lar en part? Heus ací una pregunta que m'estic fent en redactar aquestes notes, la resposta a la qual m'és difícil de precisar.

Joan Pich Santasusanna

Enric

Una extraordinària casualitat fa que comenci a escriure aquest article a Leningrad (abans Sant Petersburg), durant el viatge del Trio de Barcelona per la Unió Soviètica. I dic extraordinària casualitat perquè fou precisament a Sant Petersburg on Enric Casals visqué un temps de molt jove —crec que tenia disset o divuit anys— actuant com a primer violí de la «Kuror-Sinfonic», llavors orquestra del lloc de residència del tsar, en el que fou segurament el seu «debut» professional important.

Durant una gira de Pau Casals per Rússia, li demanaren qui li semblava idoni per a substituir durant un temps el concertino, malalt, i en Casals no va dubtar ni un segon a recomanar el seu germà qui, llavors, estudiava el violí a Praga.

Això ja ens dóna una idea de la importància, com a músic, del jove Enric Casals, sobretot coneixent el criteri tan estricte del seu germà. I aquesta confiança entre ells dos va durar tota la vida.

Quan Pau Casals va necessitar algú per a orquestrar *El Pessebre* va demanar-ho al seu germà, a qui digué:

— Tu ets l'únic que ho pot fer com jo voldria.

Quan es tractà d'organitzar i de dur a terme el Festival de Prada, també fou l'Enric l'home de confiança. Ja molt abans, Enric Casals havia estat el concertino de l'Orquestra Pau Casals, de Barcelona, en la qual actuà també de solista, i la dirigí moltes vegades.

A més de tot això, havia dut a terme una activitat professional important com a solista i en concerts de música de cambra (quartet de corda) en els centres importants d'Europa i Amèrica.

Després, durant la postguerra, va continuar donant concerts, dirigint l'Orquestra Professional de Cambra i actuant com a primer violí del Liceu, tot fent arribar, en aquells temps difícils, la veritable música al cor de la gent.

I no podem deixar de parlar d'un altre aspecte importantíssim d'Enric Casals: la seva tasca pedagògica, que és la que em toca de més a prop, per haver-la viscut durant gairebé vint anys.

Ell i Joan Massià foren els dos grans professors de violí —i de corda, en general— que Barcelona, per una gran sort, tingué en aquells anys.

La seva filla Pilar, Ponsa, Bocquet i tants altres noms de bons músics que donaren anys de goig musical al públic català (i també el meu germà Gerard i jo mateix) deuen a Enric Casals molt del que saben. Podria



Enric Casals amb el seu germà Pau amb qui l'uní una relació especialment afectuosa

Casals, pedagog



A la sala d'assaigs de l'Orfeó Català amb Lluís Maria Millet

dir, gairebé tot, en el meu cas; perquè, sense aquella base que ell em donà, no hauria pogut aprofitar tant les ensenyances dels meus altres professors (Aldulescu, Janzer, Sebök).

L'exigència i el sentit musical d'Enric Casals eren grans. Crec que l'alumne havia de ser molt fort i molt pacient per a poder «sobreviure» a allò que ell volia, «perquè la música així ho demanava». I si algun cop hom sortia momentàniament descoratjat de la lliçó, amb el temps comprenia que aquella exigència, aquell «tornem-hi, tornem-hi», el passar-se tota una lliçó amb, per exemple, només les cinc primeres ratlles del *Concert en Re major*, de Haydn, tot allò afavoria la formació d'una base enormement sòlida. Era un bagatge per a tota la vida.

A les seves lliçons, es treballava tot a fons: l'afinació, l'arc, el so, el fraseig, com «seure» i «estar» a l'escenari, saludar, l'expressió de la cara, ... I no pas com a coses aïllades i artificials, sinó com un tot, com un conjunt de coses que feien el músic, l'artista.

Es podria pensar que això era un xic forçat; però, no: Enric Casals tenia prou sentit pedagògic per a saber fins on podia arribar amb cada alumne, per veure tot allò que podia treure de l'interior de cadascú. Ara, això sí: anant al màxim de l'esforç, sense contemplacions. Comptava, per damunt de tot, el resultat final.

La seva intel·ligència li permetia arribar fins a poder despertar l'ànima de músic

que dormia a dintre del deixeble.

Després, un cop aconseguit això, la personalitat de cadascú i els contactes amb d'altres professors i ambients musicals ja donarien un perfil definitiu al jove músic.

Hom es pot preguntar: ¿i com és que, Enric Casals, violinista, director d'orquestra, compositor, pedagog, no ha estat prou conegut pel gran públic?

Crec que les principals raons són dues.

Una, el fet d'haver tingut un germà que es deia Pau Casals, i que tenia quinze anys més que ell. És a dir que, quan Enric tot just començava a estudiar el violí, el seu germà gran ja era famós arreu del món. Això, que per a ell fou molt extraordinari, també pogué fer ombra a la seva carrera.

L'altra raó fou la seva gran modèstia. I no vull dir, amb això, que ell no fos conscient del propi valor. Al contrari: li agradava (i era molt lògic) que se li reconeguessin i agraís el treball; però, personalment, íntimament. No era un home de grans homenatges, encara que fossin tan merescuts!

La seva vida eren la música i els seus deïxebles. S'hi lliurava totalment. Per això crec que la millor manera que tenim d'agrair-li allò que ens ha donat, que ens ha deixat, és la de divulgar-ho i d'intentar continuar la seva obra.

Ara que ja no hi és, el tinc més present que mai. I, sovint, penso amb felicitat en la sort que vaig tenir de conèixer-lo. Gràcies, mestre Enric!

Lluís Claret

IV CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL

Torroella de Montgrí
(Costa Brava)

1 - 16 juliol

Maria Curcio

piano

16 - 26 agost

Irmgard Seefried

cant

16 - 31 agost

Felix Andrievsky

Gonçal Comellas

Eva Graubin

violí

Enrique Santiago

viola

Radu Aldulescu

violoncel

Franco Petracchi

contrabaix

Julian Jacobson

música de cambra amb piano

Academica String

Quartet

- **Mariana Sirbu**, violí
- **Ruxandra Colan**, violí
- **James Creitz**, viola
- **Mihai Dancila**, violoncel

música de cambra

Informació:

Joventuts Musicals

Apartat 70

17257 Torroella de Montgrí
(Baix Empordà)

Secretaria: (972) 75 83 96

Oficina de Turisme:

(972) 75 89 10

Terrassa: un Festival amb arrels

Enguany s'ha celebrat el VI Festival de Jazz de Terrassa. No és la nostra intenció, però, parlar ara, en concret, de la present edició d'aquest Festival. En el moment d'escriure aquestes ratlles resten encara alguns concerts i actes diversos per celebrar, dels quals la premsa diària s'ocuparà puntualment, com ja ho ha fet dels que han tingut lloc.

Allò que voldríem fer constar aquí és que aquest Festival, comparable pel seu nivell als millors que se celebren a l'Estat espanyol, és una manifestació que ha assolit ja una presència, una continuïtat i una solidesa envejables, i que aquest fet no és purament casual ni es deu a subvencions plogudes del cel, sinó que té unes profundes raons de ser; és a dir, unes arrels.

En aquests darrers temps, per obra i gràcia del Ministeri de Cultura han sorgit com bolets una colla de festivals de jazz a diversos punts de la península, començant per la capital de l'Estat, naturalment. No tenim

res en contra d'aquestes iniciatives. Ara bé, aquests festivals, sorgits gràcies a la pluja artificial, poden desaparèixer tal com han nascut, en el moment que aquella els manqui.

El cas del Festival de Terrassa és molt diferent. Evidentment, com gairebé totes les grans manifestacions de la cultura avui, aquest Festival es nodreix de l'ajut econòmic d'entitats públiques i privades. Ara bé, aquest ajut no és sinó la resposta lògica d'unes entitats sensibilitzades davant d'una tasca prèvia portada a terme des de ja fa molts anys.

És cosa ben sabuda en el nostre ambient musical que Terrassa té una tradició jazzística només superada, en el nostre entorn, per la de Barcelona. Aquesta tradició s'ha creat sota l'impuls d'un nucli molt actiu d'aficionats sorgits a l'aixopluc de l'associació «Amics de les Arts i Joventuts Musicals» de la localitat egarenca.

Aquest grup, constituït el 1959 com a

Club de Jazz de l'esmentada entitat, organitza des de fa més de vint-i-cinc anys concerts i activitats diverses per a la difusió del jazz a la ciutat.

Paral·lelament, d'aquest mateix grup sortiren uns quants músics, algun d'ells de molt apreciable categoria, que ajudaren a fomentar l'interès dels terrassencs per la música de jazz.

La Jazz Cava, inaugurada el 1971, és des de fa quinze anys un punt d'atracció per a tots els aficionats locals i molts de fora que hi vénen per gaudir de les actuacions i *jamsessions*, de vegades de molt alt nivell, que s'hi celebren.

El tancament d'aquest local, fa cosa d'un any i mig, no té res a veure amb una possible pèrdua d'interès pel mateix. Fou un problema estrictament administratiu. Precisament, junt amb el festival d'aquest any, s'ha iniciat la campanya «Del soterrani al sostre», de cara a habilitar un àtic com a nova seu per al Club de Jazz.

L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA



«7è CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA DE VIC»

VIC, del 16 de juliol al 2 d'agost de 1987

PIANO - VIOLÍ - VIOLA - VIOLONCEL - MÚSICA DE CAMBRA - PRÀCTICA ORQUESTRAL

ALBERT G. ATTENELLE, piano
GERARD CLARET, violí
ENRIQUE SANTIAGO, viola
LLUÍS CLARET, violoncel
JORDI MORA, pràctica orquestral

«3es COLÒNIES MUSICALS A CASTELLAR DE N'HUG»

PIANO - VIOLÍ - VIOLA - VIOLONCEL - CONJUNTS INSTRUMENTALS

Per a nens i nenes de 8 a 14 anys

1r torn: del 15 al 26 de juliol (8 a 11 anys)

2n torn: de l'1 al 12 d'agost (11 a 14 anys)

Informació e inscripcions:
de 4 a 8, tardes

«L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA»
Mallorca, 330, entresol 1a
08037 BARCELONA - Tel. (93) 207 58 18

Places molt limitades

Així doncs, amb els anys, el jazz ha anat ocupant un lloc cada vegada més important en la vida cultural terrassenca. Fruit lògic d'aquest procés és la creació, el 1982, del Festival de Jazz, del qual se celebra enguany la sisena edició.

Al llarg d'aquestes sis edicions hi ha hagut una important programació de concerts de músics professionals i, paral·lelament, una sèrie d'actuacions gratuïtes a l'aire lliure, protagonitzades per conjunts amateurs i professionals catalans, i també d'americans, que han acostat el jazz a la gent del carrer, i han convertit el festival en una veritable manifestació ciutadana, amb una resposta popular molt apreciable.

Una programació molt equilibrada

Si repassem el conjunt de la programació al llarg d'aquests anys, veurem que aquesta ha estat força equilibrada; ha tocat totes les vessants i tots els estils que es troben sota l'ampli àmbit que avui hom assigna a la paraula jazz. Així, hem sentit des dels *blues* o *gospel songs* més genuïns, fins a les tendències més avantguardistes, passant pels estils definits com a clàssics.

D'aquesta programació d'ampli espectre en surt, al cap d'aquests anys, una llista de noms molt considerable, integrada per importants *bluesmen* com Memphis Slim, Champion Jack Dupree, Junior Wells, Robert Cray, etc., conjunts de *gospel* com les Barrett Sisters, figures de totes les generacions del jazz clàssic com Benny Carter, Stephane Grappelly, Harry «Sweets» Edison, Hank Jones, Oscar Peterson, Eddie «Lockjaw» Davis, George Duvivier, Clark Terry, Monty Alexandre, Kenny Burrell, Harold Ashby, Sir Charles Thompson, etc., del *be-bop* i *hard-bop*, com Dizzy Gillespie, Max Roach, Phil Woods, Johnny Griffin, Art Blackey, etc., i dels corrents avantguardistes com Freddie Hubbard, George Adams, Don Pullen, Wayne Shorter, Elvin Jones, Mc Coy Tyner, Chick Corea, Woody Shaw, Joe Farrell, etc.

Només la programació d'aquest any trenca amb aquest caire eclectista: a part del concert de *blues* i d'una actuació matinal a càrrec del pianista Sir Charles Thompson, la resta del programa és dedicada exclusivament a les tendències avantguardistes. (La inclusió de l'espectacle de Celia Cruz només podem considerar-la com una broma de Carnestoltes.)

No coneixem les raons d'aquest canvi en el caràcter de la programació. De vegades hi ha condicionants externs molt forts, com són els lots de músics que els agents de contractació proposen, i que obliguen a contractar determinat nombre de músics no escollits inicialment per l'organització dels festivals per tal d'assegurar la presència dels músics realment desitjats, o bé d'altres combinacions d'aquest tipus. Sigui per



Dizzy Gillespie

les raons que sigui, la programació d'aquest any ha trencat una saludable i equitativa vocació eclectista que fins ara havia caracteritzat el Festival de Terrassa. Esperem que a les edicions futures es restableixi aquesta norma.

Sobretot un Festival d'autèntic nivell

Aquestes observacions sobre el programa d'aquest any, però, no poden desvirtuar els fets principals que ara volíem remarcar: que Terrassa posseeix un festival de jazz d'autèntic nivell que ha assolit una continuïtat i un arrelament poc freqüents en aquest tipus de manifestacions, i que això es fruit del treball de molts anys. A més, aquest festival té una veritable vocació d'esdeveniment ciutadà, en el sentit que hom

vol que, d'una manera o altra, arribi a tot-hom.

Els concerts gratuïts a l'aire lliure en són el millor exemple, sobretot si tenim en compte que es produeixen en molts diversos punts de la ciutat, des del mateix cor del barri vell fins a les zones perifèriques, habitades majoritàriament per immigrants.

A part d'aquestes actuacions, i sempre de forma paral·lela a la programació central del Festival, s'organitzen altres activitats com les *jam-sessions* en acabar els concerts de professionals, sessions de cinema —sempre divertides i didàctiques—, exposicions de fotografies, pintures, etc. Tot contribueix a fer que el Festival sigui viscut amb la màxima intensitat per la ciutadania.

Terrassa i el seu Festival tenen actualment, en el món del jazz, un nom i un prestigi ben merescuts. Esperem que sigui per molts anys.

Ricard Gili

L'Òpera entesa com un viatge d'aventures, o qui no s'arrisca no pisca

L'anunci era, si més no, sorprenent: «Òpera de càmera». Con un desfilé de Agatha Ruiz de la Prada. Els convocants no tenien res a veure amb el món de la moda; molt, però, amb l'art escènic. Potser tot era una confusió. Per aquestes mateixes dates, i des de l'any passat, hi havia anunciat una altra «Òpera de càmera», en la qual també intervenia el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, però no coincidien ni l'autor ni l'escenari anunciats.

Ens vam haver de rendir a l'evidència que, en una mateixa setmana, s'estrenessin a Madrid dues òperes de cambra d'uns autors, als quals anomenar-los joves és dir poc.

Després va resultar que l'anunci de la premsa quedava curt. Allò que es presentava com a òpera de cambra era, en realitat, una combinació de música, text, coreografia, vídeo, projecció de diapositives, escultura, disseny de mobles, pintura i una fantàstica desfilada de models. Qui ho signava tot era Albert García Demestres, a qui, després, la crítica va acusar d'haver anat massa lluny en la seva intenció de confusió. Massa missatges àudio-visuals s'apilaven en una espècie de mostrari de tot allò que havia passat al jove músic. Molts crítics semblaven acusar-lo, precisament, de ser massa jove. Altres, en canvi, el van criticar per estar fent una cosa massa vella per a la seva edat, i van trobar massa relacions amb els *Happenings* nord-americans de fa un parell de desenes d'anys.

Ningú no ha parlat d'èxit, després d'aquesta única representació de l'òpera *Para ti. Soledades sin sombra*, de García Demestres. Sens dubte, perquè ningú no ha volgut considerar un èxit el fet que un músic de 26 anys estreni a Madrid la primera òpera que escriu. Els qui han reflectit amb rigor notarial l'èxit artístic i els aplaudiments només de cortesia que aconseguí, segurament no s'han parat a pensar que, aquella nit, García Demestres va treure davantera a tots els compositors espanyols del moment. Una altra qüestió és que, a partir d'ara, aprofiti el temps per aprendre dels errors que va cometre.

Un músic de 26 anys que estrena una òpera a Madrid

És clar que també cal esperar que, la propera vegada, li ho facin més fàcil; no només a ell, sinó a qualsevol compositor que vulgui estrenar una òpera. Del projecte inicial, que preveia representacions a Madrid i Barcelona, amb una coproducció del Cen-



Albert García Demestres

tro para la Difusión de la Música Contemporánea, la Generalitat de Catalunya i la fundación Juan March, es van retirar les dues últimes institucions. La Generalitat, perquè l'autor es va negar a traduir el text de la seva obra; i la Fundación Juan March perquè, en fallar la Generalitat, i amb ella les representacions a Catalunya, es va trobar amb la prohibició dels seus estatuts per aportar diners a una empresa que s'anava a desenvolupar només a Madrid, però fora dels seus locals. Malgrat tot, García Demestres, amb el suport només de CAMC va tirar endavant la seva òpera, ben conscient de les limitacions: —*Qualsevol pot acusar aquest espectacle d'errades coreogràfiques. És clar que hi són, perquè no m'han arribat el diners per contractar un coreògraf i ho he hagut de fer jo, que no en sóc.*

—És casual l'estrena de dues òperes la mateixa setmana, o respon a una nova actitud en l'ambient espanyol?

—*Completament casual. És una pena, però és així. És molt difícil estrenar una òpe-*

ra; dubto que el mes vinent se n'estrenin dues més. Jo ho escric sabent que vaig a intentar estrenar les meves obres. Com que tinc un grup, escric per a ells; i, com que fem molts concerts, doncs estrenem molt. En aquesta òpera, sí que pensava en la possibilitat d'estrenar i m'hi he llançat fins i tot quan el factor econòmic era completament advers, ja que aquesta òpera es munta amb set-cents vint-mil pessetes, i això és més al·lucinant encara que la mateixa estrena. I m'interessava estrenar-la perquè és un homenatge a Ignacio Prat, un gran poeta que em va ser professor i, després, el meu amic, i que va ser qui va encaminar-me a totes les arts contemporànies i em va fer veure moltes coses de les quals jo no tenia ni idea, a 14 anys. En fa cinc que va morir. Per a mi, era important que s'estrenés, per això jo m'he llençat a fer-ho, malgrat les 720.000 pessetes.

—Aquests diners, són suficients per donar tot el que s'anuncia als programes?

—Donen per a això, si tens la sort que els

altres artistes (escultors, pintors, dissenyadors de modes, dissenyadors de mobles) no volen cobrar, i gràcies a la tenda de mobles i als poetes que no han cobrat res, que ho fan perquè els interessava el projecte. En un altre cas, hauria estat impossible de portar-lo a terme.

— Cóm veus l'òpera?

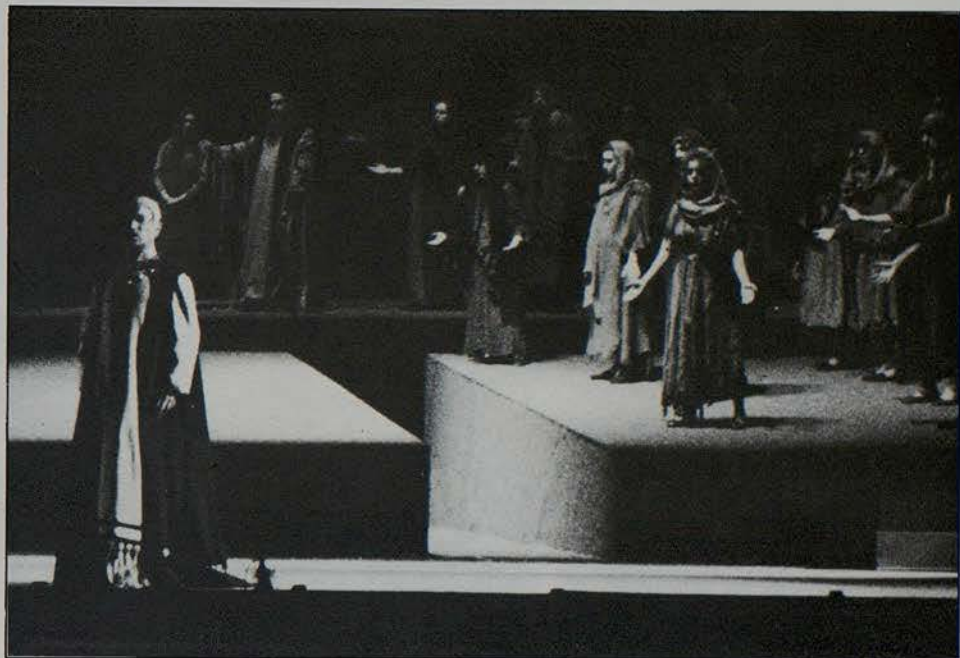
— A mí m'interessa, l'òpera. Estic estudiant per cantant. Veig que és una fórmula tan poc utilitzada i amb unes possibilitats tan al·lucinants que hi caben uns vídeos, les diapositives, una desfilada de modes..., coses que no caben en un concert per a quatre instruments, per molt que jo últimament m'interessi en el moviment dels músics i els faci recitar i moure's. Però, en una òpera, és fantàstic! Tens un teatre, un escenari i un públic que sap que allò és una òpera i et deixa fer totes aquestes coses. És molt temptador! M'agradaria continuar fent òperes; però és evident que, un altre cop, amb 720.000 pessetes, jo no en munto una altra... ni boig, perquè són moltíssims problemes. Encara que, la veritat, jo he hagut de renunciar a molt poques coses. Per exemple, si vols una pantalla de vídeo d'unes determinades dimensions i, després, SONY només te'n deixa una de més petita, doncs t'has d'aguantar. En canvi, si haguessis pogut llogar-la amb els diners a la mà, pots exigir allò que vulguis. Cal agrair a SONY que et deixi la pantalla; però has de renunciar a cosetes que influeixen en l'escenografia. Però crec que tot allò que hi volia jo, hi és: no hi manca res de fonamental.

— Per què s'ha deixat temptar tan poca gent, amb l'òpera?

— Perquè estrenar és un miracle. Només el CDMC m'ha fet cas. Si vas al Liceu i els dius que tens 26 anys i vols estrenar una òpera, et pregunten si estàs boig. Al Liceu s'estrenà, l'any passat l'òpera Èdip i Jocasta, del meu professor Josep Soler, que ja passa dels 50 i té escrites diverses òperes, i és el primer cop que n'hi estrenen una. La quantitat d'hores que has de passar per escriure una òpera, i la quantitat de sacrificis que et cal fer..., i saps que, segurament, no s'estrenarà mai... Això fa que sigui molt dur. Hi ha qui decideix no escriure, i hi ha qui decideix saltar la barreira i enfrontar-se al toro.

— Cóm és, la teva òpera?

— No és un intent d'òpera total, per molt que a mí m'agradi Wagner. Hi ha diferents artistes que amb la seva obra individual (les escultures o la desfilada de modes) podrien estar a qualsevol altre lloc. Passa que, aquells artistes, han unit els esforços perquè sortís allò que presenten. Per una part, el que s'hi veu és una òpera; per altra part, un recital de poesia, una desfilada de modes, uns pintors que pinten allò que se'ls acudeix en aquell moment. S'hi presenta quelcom imaginatiu; la gent haurà d'imaginar coses. Després, en escena hi ha una òpera molt dramàtica, a la vegada molt còmica i molt absurda (a mí, m'embogeix l'absurd; m'encanta Groucho Marx).



Spleen i Èdip i Jocasta òperes catalanes recents

L'òpera, per ella mateixa, ja és bastant absurda. Segons Krenek: «No sé perquè s'ha inventat el teatre de l'absurd; ja ho és prou l'òpera»; bé, doncs jo intento arribar encara més lluny. No hi ha morts, no claven una espasa a ningú, però continua essent absurda.

— Els teus estudis de cant, influeixen en les teves composicions?

— Si haig de ser-te franc, l'òpera la vaig escriure per a mí. Perquè sé que sóc jo qui l'estrenarà (cosa que per a un altre cantant és molt difícil; no estan animats per cantar obres contemporànies). De manera que escric per a mí i, així, no tinc la preocupació de si m'ho estrenaran o no. De tota manera, en aquesta òpera no sóc jo qui canta, sinó Joan Cabero, un tenor que m'agrada, que es pren les coses seriosament i li agrada. Jo vaig preferir que la cantés ell, per dos motius: algú havia de fer el paper de recitador, que és realment ben difícil i poc lluit, per complicat; i aquest mort, me l'he carregat jo. I, potser perquè

jo em sentia massa proper al paper del tenor (que és un boig o una persona que arriba a la follia), n'hauria fet una interpretació massa interior. Vaig trobar en Cabero i, jo, feliç!

— Tots aquests esforços, valen la pena per una sola representació?

— Bé, valen la pena des del moment que és un homenatge a aquest home, i també perquè era un alliberament per a mí. Des de la notificació de la seva mort, jo no havia escrit ni una línia. Vaig començar com a poeta, ja tinc coses publicades... Amb aquesta òpera, començo a escriure un altre cop; tot el llibret és meu. És important que s'estreni... Si després es fa una altra vegada, millor! A Barcelona hi estaven interessats, però sempre que la presentació els costés tan sols deu pessetes; i és clar: això no pot ser! Hi ha una proposta per què es faci a la Universitat de Santander, i també hi ha uns nord-americans interessats.

Joaquín Turina

Martini Dry el Seco que más invita



Martini, M&R
are registered Trade Marks.

Semiòtica i creativitat musical

El següent article, obra del musicòleg Agustí Fancelli, va ser redactat tenint en compte que havia de formar part del dossier que va publicar la RMC en el número anterior sobre el tema «Creativitat i Música». Un excés d'original va obligar l'ajornament de la seva publicació.

Si ja la semiòtica general no ha estat una disciplina gaire estimada i estudiada al nostre país, relegada a una Facultat de Ciències de la Informació de no gens fàcil existència, la semiòtica de la música és una branca específica d'aquella, de la qual, a la pràctica, no s'ha sentit ni parlar i que, d'haver-ho fet, hauria generat clamorosos dubtes sobre la seva ubicació acadèmica.

On col·locar, de fet, uns estudis musicals d'aquest tipus? ¿En una facultat de ciències de la informació, si és que posseeix un espai propi teòric dedicat a l'anàlisi dels fets de la comunicació (i aquí, la música podria ser considerada com un llenguatge més, amb la seva pròpia significació cultural)? ¿En un conservatori de música, en el cas de suposar-li la suficient volada intel·lectual com per considerar que la música, més enllà del pentagrama, és també un fet social (i darrera la semiòtica, en aquest cas, s'hi donaria lliure entrada a disciplines com l'etnomusicologia, la sociologia o la història social de la música)? ¿O bé en una facultat d'història o de filosofia, creant-hi, al seu si, una branca d'estudis específics, dedicada a la música?

No és pas fàcil respondre a tot això, ni fer-ho és l'objectiu d'aquest article. Però les preguntes anteriors vénen al cas, perquè totes estan condicionades per la natura mateixa de la disciplina: en definitiva, ¿què és la semiòtica de la música?; cal que ens ho preguntem abans de pensar a fer-li un petit lloc en l'àmbit del saber institucionalment legítim. I si es vol ser més pragmàtic (amb bona fe o no): per què serveix la semiòtica musical?

Naturalment, les respostes a aquestes dues qüestions durant els anys setanta, que és quan l'estructuralisme comença a aplicar-se més enllà dels camps de naixement que li són propis (l'antropologia i la lingüística, en concret), no són uniformes; i, novament, aquest article no es proposa de fer-ne una síntesi: tasca difícil per a la qual no ens sentim gens preparats. Aquí fem servir les respostes (unes, entre d'altres



possibles) que ha donat en les seves classes i els seus escrits (vegeu la bibliografia) el professor Gino Stefani, docent a l'Institut de Disciplines de la Música, de la Facultat de Filosofia i Lletres de Bolonya (Itàlia).

«La semiòtica musical és l'estudi de la música com a signe, comunicació, llenguatge, conduït de forma rigorosa i segons les orientacions de les modernes disciplines del llenguatge i del signe»: (Stefani, 1976). És a dir, és una metodologia de treball que prima determinats aspectes (i, molt concretament, un: l'ús social de la música i, més enllà d'aquesta, si així ho volem, del món sonor en general).

«El nostre punt de sortida és que, en música, tot és, o tot pot ser, signe. Qualsevol aspecte de les estructures sonores envia a múltiples aspectes de la cultura (...). Qualsevol anàlisi tècnica anomenada formal és al mateix temps una interpretació de significats, i viceversa. El treball semiòtic consistirà precisament en la definició de com es produeix aquesta correlació»: (Stefani, 1976). Un estudi dels codis, per tant, de molt diferent procedència i naturalesa històrico-social —com tot seguit ho veurem—, que fan possible la «producció de sentit a través, i/o al voltant, de la música»: (Stefani, 1982).

Són principis molt genèrics, com s'escau a la condició de *verbum* de tot principi; però

serveixen per posar-se a treballar i, ben desenvolupats, poden satisfer fins i tot els neguitosos dels resultats pràctics. Com a informació complementària sobre l'autor al qual ens referim, direm que avui ja no imparteix un curs de Semiòtica de la Música —així es deia abans, la seva assignatura—, sinó de Metodologia de la Didàctica de la Música, ja que ha arribat a la conclusió que, efectivament, on la semiòtica pot tenir els seus resultats pràctics més brillants és en el món de l'ensenyament, entès aquest no com a simple cadena de transmissió de continguts, sinó (finalment arribem al tema que ens convoca en aquestes pàgines) com a espai per crear-ne de nous.

El pacient lector que ens hagi acompanyat fins aquí té ara el dret de reclamar-nos solucions concretes, per tal de configurar aquest espai semiòtic suposadament ple de possibilitats creatives. Novament tenim por de desencisar-lo si, per un moment, havia pensat que, en perseverar en la lectura, trobaria un menú de receptes entre les quals triar. Però el professor Stefani (1982) ha deixat esbossat un Model de la Competència Musical (MCM) que ofereix una resposta plausible, entre d'altres, i que ací ens plau de comentar breument.

Cal, en primer lloc, definir què és «competència musical». El terme ha estat deixat per la lingüística: Noam Chomsky, en es-

FIGURES I TEMPS

tudiar els problemes relacionats amb l'aprenentatge del llenguatge, ha deixat dit —i que ens ho perdonin aquells que no s'estimin les sempre perilloses i simplificadores síntesis— que no s'aprenen paraules una darrera l'altra, sinó les regles de combinació dels mots; és a dir, el codi, socialment determinat. És això que ens permet generar noves frases amb nous significats mai no estipulats abans. Aquesta capacitat típicament humana va ser anomenada per ell «competència lingüística». El psicòleg Robert Francés, per la seva banda, ha parlat de «llengua musical materna dels occidentals»¹, en referir-se a la immensa sèrie de dades que ens arriben només pel sol fet de pertànyer a la nostra cultura, avui particularment musical, a través de mitjans tan poderosos com la ràdio, la televisió, el cinema, els discos, etcètera.

La semiòtica pot tenir els seus resultats pràctics en el món de l'ensenyament

Stefani aprofita aquests pressupòsits i els trasllada al camp de la música. Per a ell, competència musical és no pas tan sols capacitat tècnica de saber llegir, escriure o fer música amb un instrument (aquestes són formes específiques de la competència), sinó també saber interpretar, en la forma més variada possible, les correlacions entre música i cultura ambiental. És a dir, la capacitat que tots tenim —en tant que integrants de la cultura occidental— de generar nous codis d'interpretació.

Aprofundint-ho una mica més, Stefani arriba a establir cinc nivells de competència:

1) *Codis generals*. És el nivell de base en qualsevol procés de producció de sentit al voltant del so-música. Es basa en els esquemes perceptius i lògics, condicionats per la vida quotidiana, que tots posseïm, per ordenar les dades sonores procedents de l'exterior. Quan diem d'un so que és fosc o clar, que està fet a taques, a punts, a bandes, etcètera, estem fent funcionar aquest primer nivell de competència, comú a tot hom integrat en la cultura occidental.

2) *Pràctiques socials*. En aquest segon estadi, intervenen els codis derivats de determinades pràctiques socials. És una capacitat comuna saber reconèixer si una determinada música està feta per ballar, per marxar, per adormir una criatura, per escoltar simplement (i, en aquest cas, intervenen tots els codis socials relacionats amb la pràctica del concert: escoltar de determinada manera, aplaudir quan s'escau...). En definitiva, és una competència sobre els gèneres musicals. (Per cultura adquirida, tots sabem diferenciar, per exemple, un himne d'una cançó de bressol.)

3) *Tècniques musicals*. Aquest és un tipus de competència més específic, reservat als qui coneixen la gramàtica i la sintaxi musicals i que són capaços d'aplicar-les a



la interpretació. Es tracta, en resum, del nivell privilegiat en els conservatoris de música.

4) *Estil*. Per estil, Stefani entén el «conjunt de característiques formals «tècniques» d'una determinada manera de formar els objectes-fets musicals, típica d'una època, d'un ambient o d'un autor; i, també, com a signes en la música dels agents, els processos i els contextos de producció». La competència estilística es basa, en conseqüència, tant en el nivell de les tècniques musicals (coneixement de les formes) com en el de les pràctiques socials (aquella forma concreta, dins el seu context històric; per exemple: el *Concerto grosso* en el context del Barroc).

5) *Obres*. És el coneixement específic d'una obra que ens du a reconèixer-la com a diferenciada de totes les altres. En un concert tradicional, de fet no es presenten ni estils, ni tècniques, ni pràctiques socials: es presenten obres concretes, aïllades de la resta.

No cal dir que l'aplicació d'aquest model teòric té unes conseqüències immediates, per exemple, en el camp de la pedagogia. Una pedagogia que es vulgui nova i creativa ha d'iniciar-se necessàriament pels dos primers nivells, tot considerant que, normalment, les persones sabem més de música d'allò que normalment creiem que sabem. Tot serà aconseguir que aquests coneixements passin d'un estadi inconscient a un altre de conscient i operatiu.

Per exemple: habitualment, en l'ensenyament musical no es té en compte que la gent, en les més variades situacions de la vida quotidiana, és capaç de xiular distretament una melodia inventada, o de repetir-ne una d'escoltada prèviament; o que és capaç de seguir el ritme amb el cos i que, fins i tot, pot donar la seva pròpia opinió sobre com està feta una determinada músi-

ca. Tot això constitueix un bagatge importantíssim abans d'entrar en el camp de les tècniques musicals. A més, si s'hi aprofundeix tot buscant hipòtesis de treball creatives, es veurà que aquestes tècniques descansen directament en el nivell dels codis generals i de les pràctiques socials. ¿Per què, per exemple, la música s'escriu de dreta a esquerra, i la nota més aguda es situa a dalt, mentre que la greu ocupa un espai inferior?

La semiòtica no pretén, en definitiva, sinó forçar interpretacions, establir correlacions, fer-nos conscients d'uns paràmetres que apliquem tantes vegades de forma automàtica i irreflexiva. Si ho aconsegueix, haurà contribuït decididament a la causa d'una creativitat musical a l'abast de tothom.

¹ Robert Francés, *La perception de la musique*. París, Vrin, 1972.

BIBLIOGRAFIA DE GINO STEFANI

- Música barroca. Poetica e ideologia*, Milà, Bompiani, 1974.
- Introduzione alla semiótica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976.
- Insegnare la musica*, Florència, Nuova Guaraldi, 1977.
- Perché la musica*, Brescia, Editrice La Scuola, 1979.
- G. Stefani, J. Tafuri, M. Spaccacocchi, *Educazione musicale di base*, Brescia, Editrice La Scuola, 1979.
- G. Stefani, G.L. Zucchini, *Metodologia e didattica dell'educazione musicale*, Milà, Edizioni Scolastiche Mondadori, 1980.
- Capire la musica*, Milà, Editoriale l'Espresso, 1981.
- La competenza musicale*, Bologna, CLUEB, 1982.
- Il linguaggio della musica*, Roma, Edizioni Paoline, 1982.
- Progetti sulla musica*, Milano, Ricordi, 1983.

Agustí Fancelli

BALLET

Michael Clark, l'infant terrible

Dins del molt refinat i distingit ambient de la dansa britànica, l'aparició d'una figura com la de Michael Clark devia fer l'efecte d'una bomba. És clar, però, que els anglesos no serien anglesos si deixessin de mostrar la seva tolerància i, fins i tot, la seva admiració davant de manifestacions culturals tan provocatives com les de Michael Clark. Gràcies a aquest comportament característic de les Illes Britàniques, s'ha pogut anar desenvolupant amb el temps tota la cultura que podríem considerar més inconformista al costat de la més respectuosa amb les normes establertes.

És als anys seixanta quan s'assenta definitivament aquesta subcultura, que creix al marge de l'evolució cultural general. Els «Beatles», els «Stones», la mini-faldilla, el *gay-power*, el *punk* o l'agressiva ambigüitat de Boy George són els elements que cal tenir presents a l'hora d'introduir-se al món coreogràfic de Michael Clark.

Quan Clark, escocès de naixement, entra com a becari a l'escola del «Royal Ballet», ningú no podia sospitar que aquell noi sensible dedicaria el seu extraordinari talent a la recerca de les formes d'expressió més allunyades de la prestigiosa acadèmia. Però Clark no trigaria a donar proves d'una naturalesa molt independent, d'autèntic rebel.

Amb prou feines té 17 anys quan és premiada una coreografia seva, la qual cosa li proporciona l'ocasió d'ampliar els seus horitzons dins les files del «Ballet Rambert». Aquí és on pren cos la seva faceta de creador, que més endavant acabarà de perfilar-se dintre de la «International Summer School», un centre dedicat al perfeccionament de coreògrafs i de compositors, dirigit per Merce Cunningham.

Avui, als seus 24 anys, Clark ja pot presentar una llarga llista d'obres coreogràfiques, entre les quals es troben creacions per a les companyies britàniques de més prestigi i per a l'Òpera de París (Grup de Recerca Coreogràfica).

Després d'haver treballat amb la ballarina americana Karole Armitage, Clark funda el seu propi grup de dansa, el «Michael Clark & Company», el 1984. El ballari i creador gaudeix actualment d'una popularitat que ultrapassa àmpliament el cercle de les manifestacions coreogràfiques del Covent Garden o del Sadler's Wells. Indubtablement, aquesta popularitat descansa, sobretot, en les extravagàncies que particularitzen la seva obra: el joc amb l'ambigüitat sexual, les escenes de masturbació o la presència de cossos nus en posicions absurdes no són infreqüents en l'obra de

Clark. Com tampoc no ho és la intervenció de les últimes tendències musicals, com les *Post-punk Bands*, o la utilització d'una indumentària molt vistosa, de la qual solen responsabilitzar-se els dissenyadors més *trendy*.

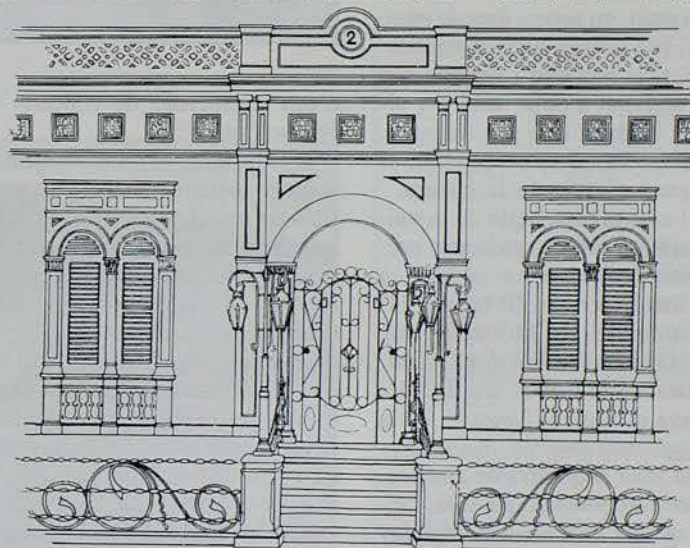
L'interès real de l'obra de Clark va molt més enllà de les escenificacions espectaculars. La força que emana de les seves representacions rau principalment en els extraordinaris coneixements tècnics dels intèrprets. El mateix Clark és considerat actualment com un dels millors ballarins

del món. El virtuosisme de les seves interpretacions és ben superior al seu talent com a coreògraf.

I és en aquest aspecte que cal valorar Clark. Ell és la frontissa entre el rigor tècnic de la dansa clàssica i la imaginativa expressió contemporània. A més, sap traslladar-nos en una altra Anglaterra: que, probablement, es troba més a prop dels *hooligans* que dels barrets de la reina Isabel.

Marjolijn Van der Meer

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.



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

Amb l'agenda ben farcida

L'agenda és un invent relativament proper, que forma un molt ben compenetrat equip junt amb altres invencions així mateix coetànies —rellotge-despertador digital, semàfor, secretària eficient, calculadora electrònica—, gràcies a les quals l'home, abocat ja al segle XXI, viu accelerat, i gràcies a les quals, també, el nivell d'àcid úric del seu flux sanguini i la seva pressió arterial sofreixen alteracions brutals.

Gràcies a l'agenda, l'home «cibernetitzat» aconsegueix meravelles del tipus de saber que la seva capacitat de treball és molt inferior a les seves necessitats, i pot descobrir també que, ni amb els canvis d'horari que a cop d'ordre governamental tenen lloc dues vegades cada any, el dia no aconsegueix de tenir més de 24 hores. Una evidència que el desespera fins a límits inimaginables.

L'agenda ha estat, en aquest mes de març que ens ocupa, una protagonista destacada. I no sols pel fet, ja habitual i repetit, que hi hagi hagut activitat a dojo, sinó per altres factors que caldrà situar puntualment. En tot cas, adverteixo que, en general, el problema ha estat d'excessiu farciment.

Aquest és el cas, per exemple de la música contemporània, tan escassament present a casa nostra sempre, i que, ai las!, en un sol dia de març, ben insòlit (el dia 24) oferiria dues manifestacions. Mentre el grup Bartók interpretava *La història d'un soldat*, a l'Obra Cultural de la Caixa, a la Fundació Miró sonava el *Pierrot Lunaire*, de la mà d'un conjunt instrumental madrileny.

Al Lliure, la seva orquestra de cambra, més nodrida de components que mai, tancava la seva agenda de treball d'enguany amb un concert dedicat a Kurt Weil, tan atractiu com brillant. La música del compositor, company de viatge de Brecht, es féu més present que el perfum i l'aroma —tan irrenunciabls— de tota una concepció musical i de tota una època i ambient irrepetibles.

El mateix dia, Montserrat Caballé havia d'ajornar un interessantíssim —sobre el paper— concert, que havia d'oferir al Palau, de temes barrocs, i d'autors catalans i valencians, i amb l'acompanyament d'un conjunt integrat per destacats especialistes en música barroca, servida per instrumental de l'època. Una vegada més, una afecció renal en fou la causa. Tanmateix i observant (encara que només sigui a través d'un elemental seguiment de premsa) que determinats artistes tenen l'agenda tan atapeïda, un no es pot sorprendre que el fet



Salvador Pueyo

d'una «suspensió de concert» esdevingui ben sovintejat.

A Sabadell —un Sabadell inusitadament actiu en matèria musical—, aquell mes oferiria dues manifestacions remarcables, i sempre, de la mà individualitzada de Mirna Lacambra. Per una part, la representació de *Norma*, tan digna com podia ser, ateses les disponibilitats de tot —sobretot d'hores d'assaigs— i que, de fet, era l'últim títol que els vallesans Amics de l'Òpera programaven sense formació orquestral estable. Perquè, pocs dies més ençà, debutava, també a Sabadell, la Simfònica del Vallès. Una orquestra amb vocació d'auto-suficiència —beneïda bona intenció— i formada bàsicament per gent jove, en període avançat de formació. Per gent, però, que, en alguns casos, s'ha incorporat al gremi dels usuaris puntuals i frenètics de l'agenda i, així, formen part d'una altra formació amb voluntat de formació i, si cal, apuren la jornada en altres tasques.

L'agenda ben farcida també és la causa que Uwe Mund, aquest fitxatge que pot ser tan important per fortificar i potenciar l'orquestra del Liceu, no hagi pogut incorporar-se a la que ha de ser la seva nova tasca. Tanmateix, el problema no ha estat sols de la seva agenda, sinó també de la dels membres de l'orquestra que han tingut un mes no gens avorrit. Passar de *Beatrice di Tenda* —un Bellini convencional— a un Berg —*Lulu*— de llarga durada i de gran exactitud formal, no permet dormir totes les hores que un hom voldria.

L'agenda, sempre l'agenda, advertí a una part remarcable de la vida musical que el diumenge dia 15 havia d'atendre la inesperada convocatòria d'un sopar en un «restaurant» (?) tan insòlit com el Saló de Sant Jordi de la Generalitat. El motiu, homenatjar el gran tenor canari Alfredo Kraus. A l'hora de la veritat, però, l'homenatjat per un gruix considerable del tot musical barceloní, fou sobretot l'Hogar Canario de Barcelona que, gràcies a l'ambigüitat de la convocatòria, a la ingenuïtat de bona part del «tot musical» barceloní i a la generositat institucional, va aconseguir que l'homenatge que aquella entitat (i ningú més que ella), s'havia proposat de fer al seu concitadà tingués una brillantor que mai no haurien pogut somniar els seus dirigents.

Kraus, per la seva part, havia estat protagonista d'un *Rigoletto* històric, per l'enorme esbroncamment que es produí al final —no pas per culpa del tenor canari, per descomptat—, cosa que motivà que, a la segona representació, ningú no s'atrevis a saludar; tot això, amb l'afegit de substitucions de substituïts del mateix Kraus, el qual ja havia anunciat que quatre «*Rigolettos*» seguits, sense respirar, no era res que tingués a veure amb la seva forma de fer habitual.

L'agenda del mes ha contemplat altres fets a tenir en compte. Així, els aplaudiments que rebé Jaume Francesch els dies 14 i 15, —que tenien a veure, una part, amb els seus indiscutibles mèrits com a intèrpret del *Concert número 1*, de Shostakóvitx i també en el fet que el nostre músic no si-

gui pas concertino sinó ex-concertino de l'OCB i per tant com a mostra tàcita d'un rebuig per la manera com es produeix la forma de la nostra orquestra.

El matrimoni Oistrakh també omplia l'agenda del mes, en un concert important, de la mà de «la Caixa», com així mateix ho era el de l'Orquestra de Cambra de Praga, que ens portà Euroconcert. A les acaballes del mes, la parròquia de Santa Maria de Jesús, de Gràcia, un dels mars religiosos barcelonins musicalment més actius, insistia en aquesta iniciativa extraordinària que són les «Misses polifòniques», cantades en el seu clima ideal —la pròpia celebració litúrgica—, la qual, en aquest cas, tingué per protagonistes la Coral Euterpe i la *Missa Super «Ut, Re Mi, Fa, Sol, La»*, del gran Cristóbal de Morales.

L'estrena privilegiada de Salvador Pueyo a Nova York

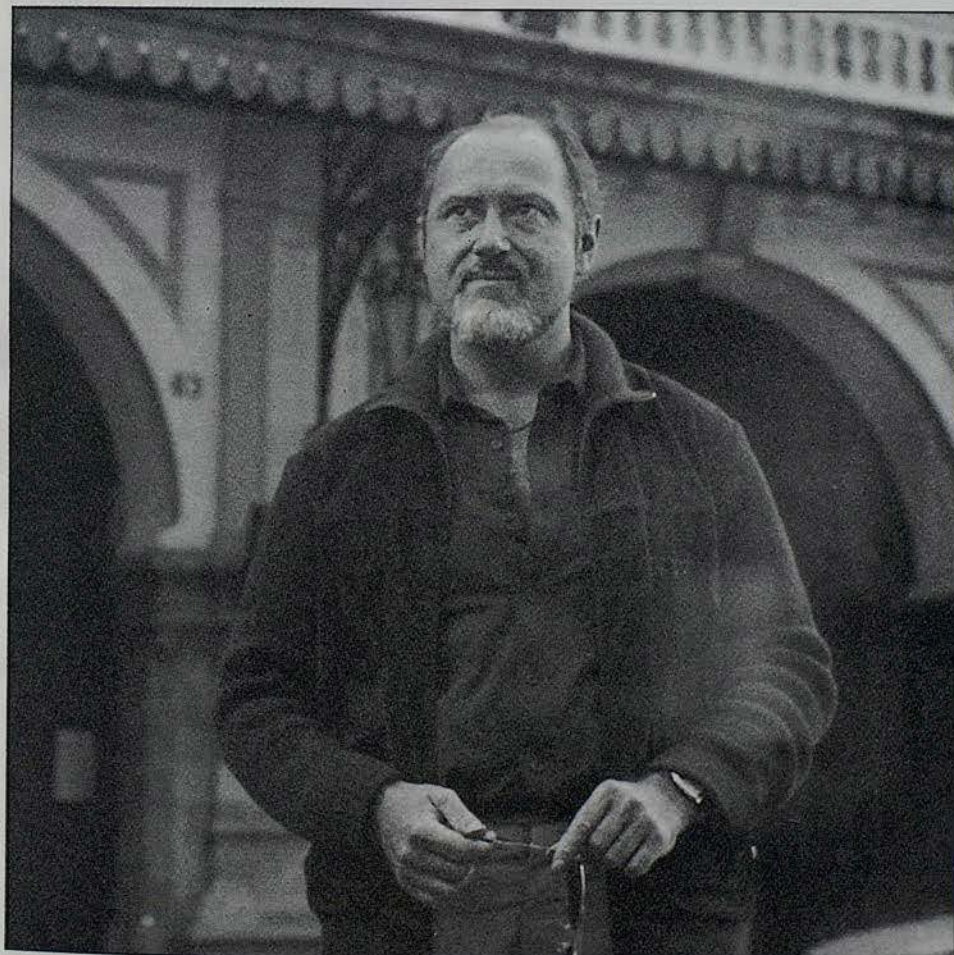
En un altre ordre de coses, els «paperazzi» especialitzats eren convocats per informar-los de la creació d'un patronat que ha de garantir el suport econòmic indispensable a aquesta tan ambiciosa iniciativa que és «Mozartiana». Iniciativa que, de la mà de l'Orquestra de Cambra Solistes de Catalunya, ha d'omplir de cites, amb l'obra del gran compositor salzburgès, les nostres agendes.

Mentrestant, el director Rafael Frühbeck

de Burgos feia treballar també la nostra agenda en convocar —via empresa de relacions públiques especialitzada— els mitjans d'informació per a fer-nos saber «qui era, què feia, què volia fer i quina era la seva categoria». Tot això, arran del fet artístic tan habitual a casa nostra d'un programa més de l'OCB. Esperem que els seus col·legues —aproximadament, una dotzena— que realitzen una tasca semblant a la nostra formació simfònica cada any, no l'imitin, perquè això podria ser causa d'un encara superior farciment de les agendes dels informadors musicals.

Una cita important, marcada amb traços especialment perfilats a l'agenda, la va tenir el nostre compositor Salvador Pueyo, el qual tingué, en aquest mes de març —per a ell, sens dubte no gens vulgar—, el privilegi que una obra seva fos estrenada nogensmenys que per una Montserrat Caballé, cada dia més procliva a mirar cap a casa, i també nogensmenys que al Carnegie Hall de Nova York. La nostra artista, en aquesta ocasió, dominà amb exactitud l'agenda, en comptes de ser ella la dominada per aquest artillugi infernal que, de vegades, ens forneix la il·lusió de tenir dots tan impossibles com els de la ubiqüitat i de la potència inesgotable, però que, a la fi, acaba de fer-nos aterrar damunt la realitat de les, per altra part, digníssimes limitacions.

Tamino



Uwe Mund

MIKROKOSMOS

De mecenes i mecenatges

Els ulls, cansats després d'una densa jornada, repassen les notícies del diari, fullejat cuita-corrents a primera hora. És l'hora relaxant del dia (més enllà, la remor dels fills, que se les heuen amb el producte cartesià i amb els sistemes hidrogràfics peninsulars).

De sobte, la pàgina ja passada, la dispersa atenció és aguada per un anunci mig vist, mig no vist, i en motiva la recerca.

Efectivament, no era una confusió. El redactat, taxatiu:

Se sol·licita

M E C E N A T G E

per a l'adquisició d'un orgue de gran categoria per a la

BARCELONA OLÍMPICA

Home! heus ací un reclam insòlit, que fuig de les habituals expectatives d'ordre material i econòmic generades pel fet olímpic. Perquè el redactat —tot i que no aclareix gaires coses— sembla que no enganya: hom sol·licita un mecenatge (que, per definició, exclou en qui l'exerceix qualsevol contrapartida prosaica), no pas un *sponsor* que tregui rendibilitat a la seva acció; i el cerca per adquirir un instrument concret, però no un exemplar qualsevol, sinó un de «gran categoria».

I qui el cerca, aquest mecenatge? Ah!, la funcionalitat de les oracions impersonals! No se sap; simplement, «se sol·licita». És algun particular? És algun organisme semioficial? I si fos aquest darrer supòsit, per què no ens en diu el nom?

I com hem d'interpretar l'abast de la preposició composta *per a*? Només en sentit de destinació? Però, què és la «Barcelona olímpica»? Un recinte on ubicar «l'orgue de gran categoria»? Ah!

I per què, concretament, hom sol·licita el mecenatge per adquirir un orgue? Per què no és destinat a adquirir, posem per cas, l'instrumental d'un conjunt simfònic? O un clavicèmbal? O...?

Un no figura en la nòmina dels mecenes. Si no, hi escriuria; i tant, que hi escriuria, a l'apartat de correus donat com a punt de contacte.

M'accontentaré seguint els anuncis de premsa, per si el tema té continuació.

La notícia s'ho val!

Pere Artís

La cinquantena vegada del «Maggio Fiorentino»

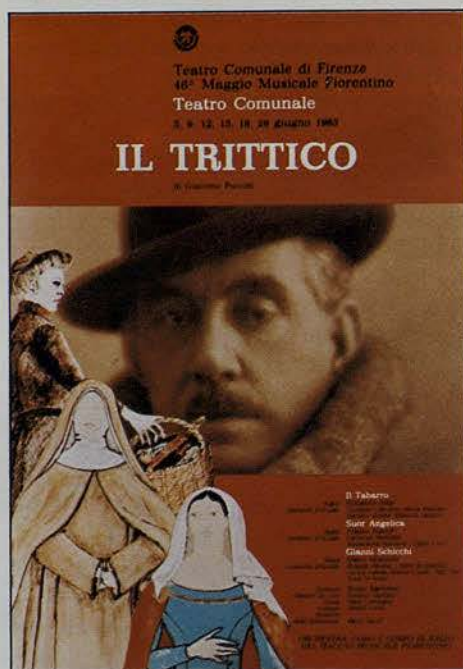
L'últim cenacle musical de valor en la història de Florència ha estat la «Camerata de Bardi» o «Camerata Fiorentina», que aplegava un estol de músics i poetes a l'entorn del comte Bardi, a ple Cinc-cents. Era l'últim acte d'un període de vitalitat de només quatre segles de durada —del XIII al XVI— que, partint del conreu del madrigal i crescut amb l'impuls de l'«Ars nova» va culminar en la creació del «dramma in musica», la primera expressió del futur melodrama italià, forjat a l'empar de la cort dels Medici i coronat amb la representació de *Euridice*, de Peri i Caccini, en l'ocasió de les noces de Maria de' Medici amb Enric IV de França. A mirar-ho ben mirat, els músics d'aquella Camerata Fiorentina eren tots romans (Jacopo Peri, Giulio Caccini, Emilio de' Cavalieri) mentre que només els poetes eren florentins.

I després d'aleshores, el buit. Els músics florentins han hagut d'anar sempre a fora a cercar l'èxit (recordem J.B. Lully i Luigi Cherubini): sí; llevat d'aquells quatre segles i a desgrat de les apariències, Florència no ha tingut mai una veritable tradició musical. Quan, l'any 1928, Vittorio Gui, romà, va crear la «Stabile Orchestrale Fiorentina», Florència no tenia cap orquestra. No tenia tampoc cap teatre del prestigi de la Scala, de la Fenice, o del San Carlo. I també és sabut que, quan l'orquestra va començar, els seus principals sostenidors van ser els membres de la colònia anglo-americana.

En aquest ambient poc entusiasta, el propi Gui inaugurava, el 22 d'abril de 1933, al vell teatre Politeama acabat de restaurar, el primer «Maggio Musicale Fiorentino» amb els millors intèrprets de l'època: Galeffi, Pasero, Cigna, Stignani.

Potser inspirat en les antigues festes populars dels «maggi» o «maggiolate» (i, ben cert, sense sospitar-ho en aquell moment), Vittorio Gui creava, en una ciutat poc afecionada a la música, una de les manifestacions musicals més prestigioses d'Itàlia i d'Europa. Perquè, cal dir-ho tot d'una, l'empremta donada per Gui en aquella primera edició ha restat invariada en els anys que han seguit; i, fins i tot, qui ha volgut donar-n'hi una altra de diferent hi ha fracassat.

El «Maggio» va ser aleshores, i ho és avui, tradició i modernitat discretes, execucions d'altíssima qualitat, òperes i concerts en mesurada alternança, grans directors i grans intèrprets, ballets i espectacles en prosa de nivell excepcional, expressió de dignitat en tots els actes. I és també, com escriu Landa Ketoff: un festival que no és un festival; un «Maig» que comença a l'abril



i s'acaba al juliol; música i no sols música..., en una Florència que l'acull amb fingida indiferència i amb baralles de debò, perquè, si no ho fes, ja no seria florentí.

La característica peculiar del «Maggio», i la que li ha assegurat l'èxit, és —per altra banda— la mateixa ciutat de Florència, amb la seva arquitectura, la seva llum i els seus espais. Amb el «Maggio» i amb la riquesa dels seus estupefaents escenaris naturals, aquesta ciutat, que Lorenzo Pinzauti defineix com a «visiva», ha introduït una cura de l'aspecte visiu de l'espectacle com mai abans no havia estat sentida. Tanta que, després de les primeres edicions del «Maggio», el teatre líric (i no sols l'italià) ja no ha estat el mateix. Florència inventa una relació entre música i escena, en posar a disposició de l'espectacle els seus ambients esplèndids de la plaça de la Signoria, els jardins de Bòboli, les sales del Palau Medici-Riccardi, la plaça de' Peruzzi, uns indrets dels quals els directors d'escena ja no podran prescindir, i dona així una contribució enorme a la història de la realització escènica moderna.

Cinquanta edicions aquest any, al cap de cinquanta-cinc anys de vida; perquè, nascut el 1933 per a ser triennal, el «Maggio» esdevé de seguida biennal i, a partir del 1937, anual. El 1943, la situació política n'impedeix la realització, però la reprèn l'any després, bé que per acabar bruscament sota el bombardeig del 1er de maig. Torna a aparèixer el 1947 i, d'ençà d'aleshores, ja no s'interromprà més.

Esmentar els directors i els intèrprets dels cinquanta «Maggi» és impossible. Tots els

grans noms han passat per Florència: de Mitropoulos a Bruno Walter, de Furtwängler a De Sàbata, de Strauss i Stravinsky a Von Karajan («un mestre joveníssim, dinàmic i escardalenc, que atrau l'esguard de les belles senyores», segons un cronista del temps) i, encara, Del Monaco, Callas, Christoff, Tebaldi, Benedetti Michelangeli.

En presentar-se aquest any per cinquantena vegada, el «Maggio Musicale Fiorentino» ofereix un calendari d'espectacles extraordinari, amb quatre òperes líriques, dos grans ballets, nou concerts simfònic-corals, set concerts de cambra i recitals diversos, amb un total de 46 espectacles entre estrenes i rèpliques.

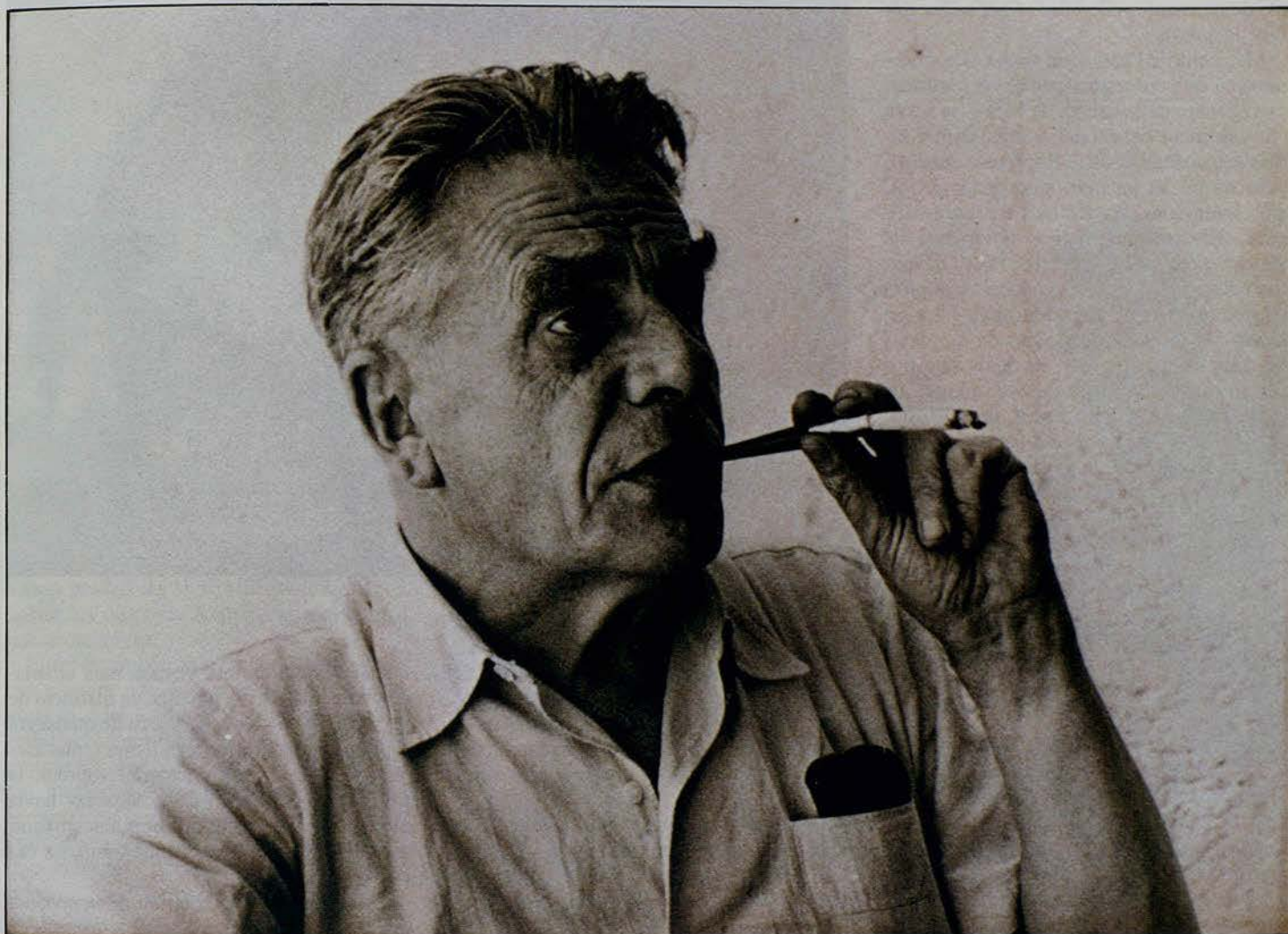
El programa complet pot ser demanat a la Secretaria del festival, Corso Italia 16, 50123 Firenze, Italia, tel. 55/2779236. Hi destaquen la vetllada inaugural, amb l'estrena a Florència de l'òpera *Benvenuto Cellini*, de Berlioz, en llengua original, dirigida per Vladimir Fedoseev i amb Chris Merritt, Cecilia Gasdia, Elena Zilio i Victor Braun. Vénen després els recitals del Trio Chung, i del tenor Peter Dvorsky, del pianista Maurizio Pollini. I, al darrera, ballets, música contemporània i les grans orquestres: The Los Angeles Philharmonic Orchestra, dirigida per André Previn; la BBC Symphony Orchestra, dirigida per Jurij Temirkanov; l'Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca, que dirigeix Esa Pekka Salonen; els Münchner Philharmoniker, dirigits per Sergiu Celibidache; i, és clar, l'Orquestra del «Maggio Musicale», que dirigirà Carlo-Maria Giulini. Fins arribar al final, reservat a la representació, al jardí de Bòboli, de *The Fairy Queen*, de Purcell, dirigida per Norrington.

Al costat dels espectacles musicals, Florència ha preparat un estol d'exposicions i de conferències que n'enriqueixen, com cada any, la bellesa i el contingut cultural. Així, al Palau Medici-Riccardi, aquesta vegada serà exposada una ressenya d'obres pictòriques d'Oskar Kokoschka; la Sala Blanca del Palau Pitti oferirà un homenatge a Le Corbusier, en el primer centenari del seu naixement; al «Palazzo Vecchio» serà muntada una retrospectiva dedicada a l'escultor Henry Moore. I, encara al Palau Medici, hi haurà una esplèndida mostra de l'«Or de Kiev», amb un centenar d'objectes de la joieria bàrbara provinents d'aquella ciutat russa agermanada amb Florència.

Un programa realment excepcional: un convit temptador i, ben cert, un «Maggio Musicale» cridat a deixar rastre.

Francesc Miracle

En el vint-i-cinquè aniversari de la mort d'Eduard Toldrà



Un paradigma noucentista

L'única al·lusió a la música dins l'article «Noucentisme» de la Gran Enciclopèdia Catalana (signat per Albert Manent i Francesc Fontbona) fa referència a «...l'intimisme musical de les cançons d'Eduard Toldrà, el músic d'*El giravolt de maig*, de Carner» i a «les breus i depurades composicions musicals de Frederic Mompou, contrapunt de l'art monumental (...) del Wagner mitificat pels modernistes». D'altra banda, fou perfectament lògic que l'esperit d'una època penetrés, directament o indirecta, en qual-sevol vessant de l'activitat artística, inclosa la música. En el cas de Toldrà, aquesta remota filiació no representà pas el fruit d'una expressa militància estètica ni d'una reflexió intel·lectualitzada, sinó de

l'essencial espontaneïtat d'un músic que adoptà, sense cap perjudici, el llenguatge que més naturalment s'adeia a la seva personalitat.

El fet que un nombre molt considerable dels *Lieder* catalans de Toldrà adoptessin textos poètics de Carner (fins i tot, sense comptar l'òpera *El giravolt de maig*) és molt il·lustratiu per a copsar tant les afinitats literàries del compositor com la seva infal·lible intuïció de les correspondències musicals que aquells li propiciaven. En aquest cas, l'íntima fusió de l'element poètic amb l'element musical ateny un punt màxim d'entranyable identificació; una identificació que, curiosament, haurà de ser cercada amb un esforç aparentment més labo-

riós, en treballar textos poètics d'una altra filiació estètica. Ens sembla aclaridor, en aquest sentit, reproduir uns fragments d'una lletra adreçada per Toldrà a M. Capdevila (27.7.1935) precisament quan es disposa a musicar els sis fragments de *La rosa als llavis*, de Joan Salvat-Papasseit: «Avui he fet una llegida passatgera als versos d'en Salvat i m'ha semblat que podien acomplir perfectament la missió per a la qual han estat per vós seleccionats. Si com a lector desinteressat no m'han produït una gran emoció, com a músic m'han semblat, en canvi, plens de condicions». I més tard afegeix «La segona lectura em referma en l'opinió que de la primera m'havia format. Aquests versos semblen escrits com en una mena d'estat

de beneiteria, o de desvariejament, o de persistent dejuni (qui sap, però, si això és precisament l'estat de gràcia, o la veritable i autèntica inspiració). Segui com sigui, em fan impressió i em «punxen» amb les espinetes d'un lirisme de debò, i em sonen bé, en fi. No sé si reeixiré. No he treballat mai amb poesies d'aquesta naturalesa. Però, de moment, podeu donar per segur que faré la prova».

Més enllà de l'essencial simbiosi poètico-musical que correspon per òbvia naturalesa al gènere de la cançó, Toldrà s'ha servit constantment del model poètic, com a incentiu indefugible de la inspiració musical, però no ho ha fet mai, significativament, amb intencions descriptives o programàtiques. Els tres antològics moviments de quartet que constitueixen les *Vistes al mar* són encapçalats per la reproducció completa de tres poemes de Joan Maragall («La ginesta», «Allà a les llunyanies de la mar» i «La mar estava alegre»), els quals determinen el tremp expressiu de cada tems, que és desenvolupat clàssicament, formalment, sense el fàcil recurs d'una formulació purament acadèmica i amb un cicle de modulacions tonals no gens apocat. L'altre exemple paradigmàtic de la pura poètica instrumental de Toldrà —els *Sis sonets*, per a violí i piano— és fet, en canvi, de sis impressions breus, moments musicals o, simplement, cançons sense paraules...

El substrat noucentista del Giravolt

Igualment, en l'única òpera de Toldrà, *El giravolt de maig*, resta particularment transparent el substrat noucentista, més o menys conscient, de la seva estètica, sobretot si contraposem el *Giravolt* a les anteriors temptatives de creació d'un teatre líric català, i prenem en consideració el paper que les aspiracions modernistes tingueren en relació a alguns d'aquests intents.

Res més alià a l'esperit intimista de Toldrà que l'històric cúmul de convencions heretades de l'òpera romàntica. En el cas del *Giravolt*, la sola adopció del text de Carner en pressuposa la identitat musical. S'ha parlat del fracàs de «l'intent, sobretot orsià, d'inventar una novel·la noucentista», i s'ha dit que «la fórmula de la prosa del mateix nom (...) és l'estilització i el poema en prosa, més que la fabulació llarga amb un argument». I bé; paral·lelament, hem d'esmentar aquella inefable caracterització del *Giravolt*, deguda al propi compositor, en el sentit, visceralment planer, de «la meua cançó més llarga».

En gràcia a l'absoluta espontaneïtat de l'expressió musical, en cap moment Toldrà no experimentà la temptació d'un neoclassicisme estètic, ja sigui de caire autòcton o relacionat amb els «retorns» estilístics d'una part de la música europea del primer terç del segle, malgrat algun element vagament divuitesc, present en el *Giravolt*.



Representació d'«El giravolt de maig»

És així, perquè la significació clàssica del compositor es nodreix, només, de la seva natural aversió envers qualsevol actitud retòrica i de la seva discreció congènita, complementades amb un inusual refinament natural.

Cal parlar, finalment, de l'abast «nacionalista» —en termes musicals— de l'obra de Toldrà. En aquest sentit, el caràcter eminentment català de la seva música arrenca, principalment, de l'essencial fidelitat a una manera natural i genuïna d'expressar-se que assoleix, al mateix temps, una infosa identificació amb el substrat cultural d'una època de la cultura catalana. Toldrà no fou un folklorista doctrinari, ni un «nacionalista» dogmàtic, i aquest fet respon, en una part considerable, a una circumstància generacional. En ocasió de l'estrena del *Giravolt*, Lluís Millet escriu a les pàgines de la «Revista Musical Catalana» (1928) un llarg article encomiàstic on sembla voler apadrinar la carrera del músic, aleshores encara jove. L'actitud musical de Toldrà reconeix un deute, però marca una distància, noble, cordial, respectuosa, respecte dels postulats dominants en la generació de Millet.

Malgrat això, li devem algunes originals i distingidíssimes harmonitzacions de melodies del cançoner català, ocasionalment recollides i transcrits per ell mateix, i un corpus exemplar de música per a cobla: la glossa sobre *Les danses de Vilanova*, el poema *La maledicció del comte Arnau* d'inspiració maragalliana, i trenta-quatre sardanes. Aquestes representen, sense cap dubte, models clàssics del gènere, en els

quals predomina una vegada més el lirisme, la petita forma poètica, la distinció de l'expressió cordial, per sobre de qualsevol tòpic de dubtós pintoresquisme («mal elevada a la categoria de model suprem, la producció sardanista d'en Morera» havia confessat discretament, confidencialment, a Manuel Capdevila, en una amistosa expansió epistolar).

De fet, la pràctica totalitat de la producció musical d'Eduard Toldrà s'insereix en un període molt concret de la història política i cultural de Catalunya, i en aquest marc hem de situar-la per a la seva comprensió. Després de la guerra civil, amb el dràstic canvi del rerafons ciutadà que imposaren les seves conseqüències, l'activitat professional de Toldrà es concentrà de manera progressivament absorbent en la direcció orquestral. Personalment, li havia sentit comentar la gran dificultat de la comesa del compositor a la segona meitat del nostre segle i el remot desig que tenia de reprendre la dedicació a la composició després de la seva jubilació com a director de l'Orquestra Municipal de Barcelona. El seu traspàs inesperat impedí la realització d'aquesta aspiració. Per altra part, podem preguntar-nos de quina manera hauria assimilat Eduard Toldrà, a la pròpia personalitat, les experiències adquirides en tant que competentíssim director d'un bon nombre d'obres prou significatives del nostre segle. És una pregunta a la qual, malauradament, ja no tindrem resposta.

Lluís Millet

Eduard Toldrà, compositor

D'entrada, convé determinar i aclarir la perspectiva des de la qual Eduard Toldrà abordà la composició. En ell, l'acte de creació va ser sempre una manifestació secundària —però no per això menys important— de la seva personalitat de músic integral. Davant de la impossibilitat (tant ara com abans) de dedicar-se professionalment a escriure, el músic sempre fou conscient que la composició havia d'ocupar el lloc que assenyadament les condicions del viure exigien. Traslladat amb la família a Barcelona quan encara era infant, la seva professionalització en el terreny instrumental no era pas una qüestió que pogués ser diferida. Ja no només es tractava d'un fet de vocació personal, sinó que abans que res hi havia la peremptòritat d'haver-se de guanyar la vida, la necessitat de dur diners a casa per ajudar (i no solament ajudar) a cobrir les despeses d'un pressupost familiar prou migrat.

El fet de treballar a l'edat en què els altres nois encara van a escola —i de compaginar la seva formació en el Conservatori amb l'activitat pràctica retribuïda— va ser sempre un motiu d'orgull per al jove Toldrà, i sens dubte aquests començaments van agrosolar els fonaments d'un caràcter jovial i saludable —decisiu a l'hora d'explicar la seva música—, no gens donat a les obsessions i a les dèries de gran artista, i per a qui la música era sobretot el seu ofici: un ofici capaç d'exercir-se amb dignitat, tant en el recinte d'una sala de concerts com també, si calia i no hi havia més remei, en els locals dels cafès-concert on, a la llarga, Eduard Toldrà aconseguí de fer un forat per incloure-hi autèntics recitals de música clàssica.

La producció de Toldrà es concentra en un període de 15 anys

El violinista i professor d'aquest instrument a l'Escola Superior Municipal de Música de primer, i més endavant els més de vint anys com a director titular davant de l'Orquestra Municipal de Barcelona, s'enduen la major part de l'activitat d'aquest músic. I la resta és la reservada a la confecció d'una obra que, en tot el seu conjunt, i malgrat ser una de les més importants que s'han fet al nostre país, no és pas gaire extensa.

La producció d'Eduard Toldrà, ultra ser reduïda, es concentra bàsicament en un breu període de quinze anys (1921-1936)



A la dreta en una escena familiar

durant els quals es pot dir que duu a terme un treball de normalització del llenguatge musical paral·lel al que ha tingut lloc en el terreny contigu —especialment proper al músic— de la poesia. I no és debades aquesta primera relació que fem, en parlar de Toldrà, amb la poesia. Aquesta constitueix, en el seu cas, el mòbil i el suport desencadenador de tot un procés de creació que cristal·litza de forma única i irreplicable en cadascuna de les seves obres. La lectura atenta d'un poema deixava en l'esperit del músic el caliu encès d'una emoció nascuda, moltes vegades, ja no del poema sencer, sino simplement d'una estrofa o, fins i tot, de la paraula viva continguda en uns pocs versos, la qual, filtrada i sedimentada pel temps, acabava per esdevenir el deto-

nant de tot un complex mecanisme psíquic que s'abocava finalment a l'exterior en l'obra perfecta de creació.

El cas d'aquest artista no és l'únic en la història de la música. Són molts els músics l'aportació innovadora dels quals no ha provingut del cúmul d'ensenyaments apresos als conservatoris, sinó de terrenys i d'ambients que res no han tingut a veure amb els estrictament musicals. Evidentment hi ha l'ofici, sense el qual és impossible cap mena de projecció externa; però l'ingredient de més a més, el que curulla i fa decantar en un determinat sentit profitós tot el bagatge adquirit, moltes vegades no el proporciona ni una actitud reflexiva i crítica —intel·lectual diríem— davant el cabal de coneixements musicals abassegats,

CINE&MUSICA

Cada fascicle de CINE & MÚSICA és un esplèndid relat de totes les circumstàncies que han envoltat la creació i la realització d'una gran pel·lícula. Una gran profusió de dades i anècdotes converteixen el relat en una important anàlisi del film.

El complement sonor de CINE & MÚSICA constitueix el més brillant compendi de música cinematogràfica que mai no s'ha pogut reunir. Cada disc o cassette inclou les peces més importants i conegudes no solament de les pel·lícules corresponents, sinó també d'altres grans produccions del mateix gènere acuradament seleccionades.

ESPECIALMENT RECOMANADA PER A TOTS ELS PÚBLICS

Alguns títols de la col·lecció

Fascicle	Gravació	Fascicle	Gravació
• 2001: Una odisea del espacio • West Side Story • Casablanca • E.T. El extraterrestre • La guerra de las galaxias • My Fair Lady	2001 y la música espacial - West Side Story - Los grandes temas románticos - La música de las películas de Spellberg - La saga de las galaxias - My Fair Lady	• La muerte tenía un precio • Carros de fuego • Con faldas y a lo loco • Psicosis • Un americano en París	- La música de Ennio Morricone - Carros de fuego - Los grandes temas de la comedia - La música de Bernard Herrmann - Los musicales M.G.M.



60 discos o cassettes 60 fascicles d'aparició setmanal

840 pàgines 1.000 fotografies

3 volums 1 guia de l'oient

Salvat



ni tampoc forçosament el referent directe de la naturalesa.

Aquest component decisiu que encén la guspira desfermada de l'acte creatiu el dóna, de vegades, l'estímul provinent d'altres camps artístics, on el llenguatge ha aconseguit, gràcies a la suma de molts esforços individuals i convergents, la categoria d'una «normalitat» capaç d'expressar a la perfecció les inquietuds col·lectives: si no les nacionals, almenys sí les de la classe cultural dirigida.

Eduard Toldrà se sentí encoratjat per l'alt nivell atès per la poesia catalana —i quasi m'atreveria a dir específicament barcelonina— d'aquells moments transcendents per a la nostra lírica. Dins de la perspectiva ciutadana i cosmopolita en què cal inscriure la seva obra, el nostre músic va ser un home d'una sensibilitat elegant i refinada, que mai no es va veure empès a escriure per l'influx del contacte directe amb la natura ni per una força interior de voluntat irresistible, decidida a entaular cap lluita titànica amb ell mateix, ni amb el medi que l'envoltà, de cara a imposar la seva obra. Més aviat, la incitació va venir per via indirecta, mediatitzada i filtrada per altres produccions de l'esperit que el compositor veia davant seu i que formaven part d'aquella comunitat d'interessos que esmentàvem fa un moment, encara que aquelles obres no fossin necessàriament musicals.

Així tenim que, Toldrà, esdevé el portaveu dels poetes, podríem dir-ne barcelonins, com és el cas de Maragall, Carner, Garcés, Sagarra, Clementina Arderiu o Salvat-Papasseit. Troba en l'obra d'aquests escriptors un estímul prou important per dedicar-hi tota la seva atenció.

Però això no ha de fer-nos pensar en cap

moment que la seva música s'exhaureixi en els versos de què és portadora. Toldrà ha estat sempre un músic pur, convençut que el món sonor posseeix en si mateix una total coherència expressiva i una autonomia absoluta en relació a la paraula, i prova d'això que diem és que el músic, amb igual domini que el demostrat en l'apartat del *Lied*, ens ha deixat també magnífics exponentes de música orquestral —l'«Scherzo» de *La filla de marxant*, *Empúries*—, de cobla —*La maledicció del comte Arnau*, les *Dances de Vilanova* i l'extens repertori de les quasi 40 sardanes del seu catàleg— i, sobretot, de música de cambra, on el quartet *Vistes al mar* i els *Sis sonets per a violí i piano* passen per ser de les millors mostres del gènere escrites durant aquest segle en el nostre país.

En la vessant instrumental hi perviu la presència lírica

Però, fins i tot aquí, en la vessant instrumental, hi perviu la presència lírica. En la producció no vocal del músic trobem sempre, no ja un simple títol literari o la citació d'un o dos versos com a capçalera, sinó gairebé sempre el frontispici d'un poema sencer que, ens consta, Toldrà volia que fos recitat a tall de preludi abans d'encetar la música. És aquí on trobem la clau per entendre l'originalitat d'aquesta obra. La paraula ja no és només l'element desencadenant i a la vegada resolutiu —cosa que s'explicaria adientment en el cas de la cançó—; és també, i sobretot, el fil conductor que en tot moment va embastant i confeint una estructura que, en el seu pla in-

terior de desenvolupament i de coherència, rau de ple en el camp de la música pura més estricta.

Toldrà no va estar mai preocupat en el seguiment de l'avantguarda europea, no va tenir cap temptació de voler modificar les bases del llenguatge heretat, en el sentit d'introduir-hi un nou codi, fruit d'una actitud especulativa o abstracta. Quan analitzem les seves partitures o, simplement, les escoltem amb deteniment, observem que tot el que hi ha escrit des del punt de vista harmònic-melòdic pot ser analitzat, a grans trets, per qualsevol estudiant d'harmonia que estigui familiaritzat amb el tractat eclèctic —però alhora sistemàtic— de Joaquim Zamacois. Hi ha un respecte profund cap a les principals funcions dels acords, i un diàfan tonalisme diatònic presideix la confecció de l'estructura.

Precisament, la inigualable utilització d'aquest diatonicisme que fa el músic en la invenció de les seves melodies constitueix una de les bases dels atributs generalitzats de «lluminositat», «mediterraneïtat», «frescor» etc, amb què la crítica, buscant símls literaris més o menys suggeridors, ha intentat d'atansar-se a aquesta música. La gamma és utilitzada, doncs, en la divisió clàssica d'interval·ls ordenats en funció de la seva polaritat a la tònica, encara que el músic juga molt sovint amb el bescanvi de les distàncies melòdiques característiques dels ordres modals major i menor.

En aquest sentit, i prenent de copsar més l'essència que no pas l'anècdota amb la qual estan fetes moltes de les cançons populars catalanes, el músic empra moltes vegades —fins al punt d'esdevenir senyal d'identitat de la seva música— el mal anomenat mode «frigi», el qual consisteix en

la disposició del setè grau natural i del sisè augmentat en una tonalitat menor. Valgui com a il·lustració del que diem, els compassos de l'escena V de *El giravolt de maig*, en la reducció feta per a cant i piano: vegeu exemple 1.

La concepció rítmica tampoc no és inusual, encara que jo preferiria dir que sembla no ser-ho, ja que aquí, com en moltes altres ocasions, Toldrà, guià per l'instint atent de la prosòdia del vers català —que és palès en el cas de les cançons, però que també gravita de forma subliminal quan es tracta de la música instrumental—, és capaç de teixir un prodigiós entramat rítmic que transgredeix, en nom d'una molt controlada llibertat, qualsevol tipus de preceptiva preconcebuda. És veritat que, de vegades, hi ha la voluntat de crear a gràcia un joc birítmic, com ho és l'anomenada proporció sesquialtera, tan emprada pels nostres compositors de sardanes, que consisteix en la combinació rítmica que insereix tres valors en els temps que abans servia per a dos de la mateixa espècie, i que té la seva expressió en la utilització simultània del 3/4 i del 6/8, és a dir, d'un compàs simple amb accentuació cada tres, com ocorre, entre molts altres exemples, amb aquest, extret de *La font*, pertanyent al segon quadern dels *Sis sonets per a violí i piano* (vegeu exemple 2).

Però, en realitat, la llibertat rítmica de la música d'aquest compositor prové de la seva pròpia expansió melòdica, de l'empena del cant que, en evolucionar, impel·lit per la seva mateixa força, marca de manera natural unes accentuacions molt relacionades amb el ritme de la parla, aspecte, aquest últim, que és molt interessant d'estudiar amb deteniment.

Per la mateixa raó que hem dit abans que Eduard Toldrà no és un compositor constructivista ni especulatiu, en la seva música no té cabuda l'escriptura contrapuntística, tan important en aquells moments per a les inquietes ments europees, en oposi-

ció tant amb l'enfartegament postromàntic alemany com amb els abusos de les sonoritats indolents i vagues dels simbolistes francesos.

Toldrà és un músic essencialment harmònic

Toldrà és, en canvi, un músic essencialment harmònic, que es troba bé en la simultaneïtat vertical dels sons que donen suport a una línia clara de melodia distingible i perfectament separada de la base. Com a les seves cançons, on l'acompanyament del piano —de manera semblant al cas de Schubert (música, aquest, unit en més d'un sentit al nostre compositor)— s'enquadra en la seva àrea específica d'acció sense barrejar-se mai amb el cant, sinó preferint, això sí, de crear l'ambient propici i l'atmosfera idònia a tot allò que està succeint en el registre superior de la veu. Toldrà encadena els acords, uns amb els altres, i deixa clares, com hem dit, les principals funcions tonals, respectant les línies mestres cadencials; però, en el mig, es deixa guiar per un especial sentit «colorístic», per un goig innat i no après en el lligam de les formacions acòrdiques, dictades més pel sentit auditiu que per aplicacions aprioriques de les regles, de les quals el músic sap oblidar-se per haver-les assumit instintivament abans. Així, prefereix els canvis de tonalitat a un procés modulànt preparat i sàviament conduït.

Toldrà és un mestre, en aquest joc dels contrastos sense solució de continuïtat; un joc en el qual rau bona part de la gràcia d'aquesta música. Perquè allò que podria ser un recurs fàcil a mans d'un músic inexpert, esdevé conducció necessària de cara a una finalitat expressiva determinada, ja

que una bona part dels canvis sobtats tonals són pressentits per l'oient, qui, en la seva sensibilitat, està performant subjectivament la transició modulànt allà on aquesta no apareix escrita.

Tot això que portem escrit no seria prou per definir l'especial qualitat d'aquesta música, si no tinguéssim en compte que tots aquests procediments, i d'altres que no podem esmentar per l'obligada limitació a què ens hem de cenyir, estan subordinats a l'adequació a una forma única en cadascuna de les composicions d'Eduard Toldrà, i que ve imposada pel seguiment estructural, mai no imitatiu, del text poètic que té com a base.

En uns moments crítics de la història musical europea com els que visqué el nostre compositor, quan arreu ha fet fallida el concepte preconcebut de «forma» i es vol que cada obra emergeixi amb la configuració específica resultant del propi desenvolupament inherent a la seva matèria orgànica, quan en tot cas «neoclassicisme» o «dodecatonisme» són potser maneres desesperades —ja sigui tornant al passat, a la recerca de models, ja sigui creant un nou llenguatge formal i expressiu— d'aturar el pur transcórrer temporal a què es veu abocat el so quan alguna forma de convencionalisme no inverteix el seu sentit fent habitable i reconeixedor un espai que, d'altra manera, s'esvairia dissolent-se en un present sempre instantani, en uns moments així, doncs, Toldrà —i estem segurs que sense les càbries d'aquests plantejaments metafísics— va trobar el camí segur que el va col·locar al bell mig de la modernitat, gràcies a la percepció clara que la seva tasca podia ser avalada per una tradició cultural d'alta cultura com era la del Noucentisme; una tradició de la qual la música havia de ser una més de les manifestacions.

Cèsar Calmell

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

EDICION IBÉRICA

Toldrà, a escena!

«Quin bon actor ha perdut el teatre!», era un comentari, irònic, però no gens exagerat, que es manifestava en les esporàdiques actuacions teatrals d'Eduard Toldrà.

Ell mateix ens havia explicat com, durant la seva adolescència, constituïa una habitual celebració familiar la lectura que feia «Eduardo» d'obres romàntiques, com els versos de Zorrilla o de Guimerà, o les tirades melodramàtiques de Dicenta o d'Iglesias. El noi «feia» totes les veus dels diferents personatges, vells, joves, noiets o tipus populars. No hi ha dubte que, per fer això, calia l'entonació, l'oïda, l'extensió i el timbre, condicions naturals en un futur gran músic.

No puc estar-me de donar-ne un testimoni personal, com a homenatge d'estima i de devoció a la memòria de Toldrà.

Les seves darreres oportunitats de «sortir a escena», malgrat una dedicació abassegadora a la música, foren les representacions del grup «L'Alegría que torna», mecenatge cordial i afectiu a la feina de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) que, pels anys 55/63 fou, com és ben sabut, una anella de continuïtat entre el teatre català d'avantguerra i l'actual extraordinari esplet. No puc deixar d'assenyalar aquesta particular missió del nostre «teatre independent»: la possibilitat de l'actual represa i prestigi ha estat possible perquè no es va esperar la «normalitat» per a fer teatre català, sinó que es van aprofitar totes les possibilitats dels anys més difícils per continuar fent, com si ja fóssim en «normalitat».

L'obra de l'ADB, i la de l'EADAG, dels TEC, GTI, la represa de l'Institut del Teatre, ens va trobar ja a punt per a l'etapa democràtica i lliure de censura, sense que ens calguessin improvisacions ni lamentacions pel temps perdut. Un sàinet de Rusiñol, *A ca l'antiquari*, va aplegar en el seu repartiment Josep M. Pi Suñer, Sebastià Joan Arbó, Josep Janés, Francesc Costa, Pere Bohigas, Aurèlia Miralta i Eduard Toldrà: ells eren els «grans». La Montserrat Sans i jo, els «joves». Després, va ser una *Auca del senyor Esteve*, al temple ciutadà del Gran Teatre del Liceu, aquell que va ser edificat i reedificat «duro a duro» per la petita burgesia barcelonina del XIX. En ocasió dels vint-i-cinc anys de la mort de l'autor, va ser com una balada irònica i esperançada de ciutadans ben vistos, un homenatge a la memòria del seu antecessor, botiguer del barri de Ribera. El doctor Jeroni de Moragas (quin altre tipus!), el mestre Eduard Toldrà i jo mateix, representàvem les tres



Amb Conxita Badia, en la interpretació d'«El barret de palla d'Itàlia» amb l'ADB.

generacions de la «família dels Esteves». Fou un gran paper (no massa extens, perquè el «pare» mor al primer acte!) per la presència, la veu càlida i profunda de Toldrà. Aquella representació fou, evidentment, molt «elegant»: els intèrprets superaven intel·lectualment els seus antecessors històrics. Els vells veïns del barri de Ribera quedaren ennoblits, idealitzats: tota la possible sordidesa del vetes-i-fils gasiu (que després han volgut fer evident altres lectures de bon dogmàtic materialisme històric!) quedava estilitzada en una saga barcelonina plena de tendreses: els gargots genials de Nogués eren dibuixos d'Evarist Mora. Es passava del sàinet a l'opereta sense música. Un homentatge i, fins i tot, una reivindicació del present al passat; no pas una imitació arqueològica.

Quin bon actor perdé, el teatre, en Toldrà!

Els censurs i els estaments oficials no estaven per orgues: obscurament, s'adonaven que aquella manera de fer de la societat barcelonina, segura i confiada en si mateixa, auto-contemplativa, afirmant-se amb humor, fins i tot escarnint-se un xic, era més perillosa que certs extremismes visceral. No ens fou permès que els programes fos-

sin redactats en llengua catalana. Però l'obra es va representar, i era allò que comptava, en teatre.

Una altra actuació de Toldrà amb aquell grup fou un breu paper, d'imponent presència, de majordom episòdic, a *Gente bien*, del mateix Rusiñol. Quatre rèpliques, amb l'inoblidable Joan Alavedra, li bastaven per «omplir l'escena»: finalment, un paper en el *Burgès gentilhome*, de Molière, traduït per Joan Oliver: el de Mestre de Música.

Cal dir que Toldrà era alguna cosa més que un simple «afeccionat»: el lliurament, la matisació, la disciplina actoral eren més que notables. I faig aquesta observació (ai las, improvable!) com a crític, i no únicament com a amic: i la faig rotundament!

Eduard Toldrà llegia estupendament a primera vista: això, molt pocs actors professionals saben fer-ho. En escena, la seva ortofonia, tant la catalana com la castellana, era correctíssima.

En la seva actuació, i com era lògic (i no comú) tractant-se d'un músic de veritat, posseïa una excel·lent «quadratura», cosa molt poc freqüent en els actors, i que és aptitud o tècnica pròpia de bona escola dramàtica: la més ortodoxa francesa, posem per cas.

Que aquest testimoni pugui donar una altra dimensió d'aquell home de presència, de veu i d'esperit plens de seducció.

Frederic Roda

Original Salzburger Nougat Schokolade Liqueur



*Genuino Licor de Nueces y Chocolate.
Sólo en los Mejores Restaurantes y Establecimientos.*

Importador exclusivo para España: Cinsa. c/. Arturo Soria, 99. Tels.: 416 30 19/416 26 66 - 28043 MADRID

Festivales Musicales de Salzburgo

Mozart®
Liqueur

En 1756 Mozart nace en Salzburgo.

En 1920 a iniciativa del poeta Hugo Von Hofmannsthal,
se celebró en su actual forma, El Primer Festival Musical
de Salzburgo, dedicado al gran compositor.

Desde entonces, estos festivales de ópera, conciertos y teatro han
adquirido fama universal.

Mozart-Liqueur, con motivo de su lanzamiento comercial en España, tiene
el placer de informar a su distinguida clientela, que mensualmente sorteará, hasta
el mes de junio inclusive, dos invitaciones ante notario, para visitar los festivales
musicales de Salzburgo. (La invitación comprende, avión, hotel, estancia y tickets).

Para participar en este sorteo mensual, recorte, necesariamente, el cupón de abajo.

Rellénelo.

Envíelo a Gran Premio Mozart

C/ Hermosilla, 20 - 4º Derecha - 28001 Madrid

Conjuntamente con la imagen esférica de Mozart, adjunta a cada botella.

Una carta sólo es válida para un sorteo mensual. El sorteo se
efectuará todos los meses, el día 6 del mes siguiente al vencido
y el ganador se dará a conocer por la revista,
el importador exclusivo para España
y el notario.

BRINDAMOS POR SU BUENA SUERTE



GRAN PREMIO MOZART • C/ Hermosilla, 20 - 4º D. - 28001 Mad

Nombre y Apellidos _____

Domicilio _____

Población _____

C.P. _____



El primer concert de l'Orquestra Municipal de Barcelona.

Eduard Toldrà i l'Orquestra Municipal de Barcelona

Indubtablement, Eduard Toldrà és una de les figures més importants de la nostra música d'aquest segle i un dels homes que, sobretot, li va donar més to i més relleu en les dues dècades centrals, en les quals tot l'ambient musical barceloní i català estan impregnats de la seva inconfusible personalitat humana i artística, irradiada de manera molt principal des de la seva incansable i positivíssima tasca com a director de l'Orquestra Municipal de Barcelona.

Però aquests anys tan decisius (iniciats definitivament en 1943 en fundar-se la Municipal i que tenien precedents des de 1916 amb l'Agrupació d'Instrumentes de Vent i, posteriorment, amb les orquestres Pau Casals, d'Estudis Simfònics, Simfònica de Madrid, Nacional d'Espanya, etc.) només constitueixen una tercera etapa en la carrera pública d'Eduard Toldrà, ja que, a grans trets, aquesta va anar-se desenvolupant en tres de successives, cadascuna d'elles formant una espècie de compartiment estanc en el qual s'amortitzava més o menys del tot l'anterior i sols començava a endevinar-se i perfilar la següent. No cal dir que les tres etapes són la del violinista, la del compositor i la

del director.

En aquestes línies, la meua comesa se centra en la tercera, però abans, quasi per situar-nos, parlaré breument de les dues anteriors.

La primera, començada quan encara no havia fet els onze anys ni havia acabat els seus estudis, significa per a Toldrà la plena identificació amb el món de la música. Professionalment, va recórrer tota l'escala aleshores possible, des de les Festes Majors (quantes vegades m'havia parlat de l'ambient avui inimaginable d'aquells viatges en tartana per tota la nostra geografia!), el teatre o el cafè, fins a la constant plaça de concertino en les més importants manifestacions que es feien a Barcelona o a la seva pròpia intensíssima activitat solística. I, culminant aquesta etapa, els deu anys (1911-1921) que Toldrà va viure quasi ex-

clusivament per al Quartet Renaixement, fundat per ell quan només en tenia setze, junt amb Recasens, Sánchez i Planàs; d'una banda, el mateix Toldrà no es cansava de dir que foren aquests anys els que veritablement el fomaren, i d'una altra, és ben sabuda la gran transcendència que el Quartet Renaixement va tenir en els nostres ambients. Això no obstant, allò que semblava la raó essencial de tota una vida també es va acabar, i el violinista Toldrà es va haver de refugiar en actuacions esporàdiques, en l'ensenyament i en l'esclavatge de la «brasserie» (fa escriure de pensar que una personalitat com la seva encara estava subjecte, en 1941, a l'esclavatge del músic de cafè!). Quant a l'ensenyança (havia entrat de professor a l'Escola Municipal el 1923), fou una de les grans constants de tota la seva vida i l'exercia amb un lliurament absolut, sobretot perquè li permetia d'entrar en contacte directe amb la joventut, amb el seu món, amb les seves il·lusions i problemes.

La dissolució del Quartet Renaixement delimita, amb força exactitud, l'inici de l'etapa del compositor Toldrà, que si bé sempre ho havia estat i mai no deixà de ser-

ho (malgrat que el 1911, i en unes inèdites *Impressions íntimes*, hagués escrit: «...no he nascut pas jo per a compositor!»), va tenir el període més intens i més florent entre aquella data i la crisi de la guerra. I dic el període més florent perquè, en veritat, el seu catàleg s'estén des del 1914 (*Quartet en Do*, que el propi autor, oblidant altres intents anteriors, considerava la seva primera obra) fins al 1960 (*Aquarel·la del Montseny*, per a veu i orquestra de corda, sobre un poema de mossèn Pere Ribot). Aquest catàleg, comentat en altres pàgines de la present «Revista Musical Catalana», no és malauradament gaire copiós, però aplega uns quants títols que constitueixen fites cabdals de la música catalana nascuda dins de l'òrbita del pensament i de l'estètica noucentistes, tant per la seva lluminositat típicament mediterrània com pel seu encès i a la vegada equilibrat lirisme (sovint fruit de motivacions literàries) o per la puresa dels seus trets essencials.

El nom de Toldrà s'identificava amb el de la seva orquestra

Però tant el violinista, en el sentit més ampli del terme, com el compositor van quedar totalment apagats, a partir del 1943, pel director i, d'una manera més específica, pel director de la Municipal Barcelonina. Així doncs, quan Eduard Toldrà va morir a finals de maig de 1962 tot just complerts els seixanta-set anys, el seu nom s'identificava d'immediat amb el de la «seva» orquestra, amb el d'aquella orquestra fundada gràcies a les iniciatives de l'alcalde Miquel Mateu i del seu regidor de cultura Dr. Tomàs Carreras i Artau, però que ell havia configurat i format personalment i de la qual va portar el timó amb mà ferma (i en alguns moments a través de mars no gaire tranquil·les) durant més de disset anys, des del triomfal concert de presentació del 31 de març de 1944 —al Palau de la Música Catalana, i amb obres de Wagner (preludi dels *Mestres Cantaires*), Händel (*Concerto grosso* Op. 6, núm. 6), Beethoven (*Pastoral*), Debussy (*Preludi a la migdiada d'un faune*), Falla (dances d'*El sombrero de tres picos*) i Strauss (*Les facècies de Till Eulenspiegel*)— fins al no menys ressonant concert del 30 de novembre de 1961 —aquesta vegada, lluny de la nostra terra, a Cadis—, en l'última de les tres audicions extraordinàries de l'estrena mundial de l'*Atlàntida* de Falla; de totes maneres, i al marge d'aquesta coda de les «estrenes» de la discutida cantata pòstuma del gran músic andalús (la gaditana i les dues anteriors al Liceu), quasi és més significatiu considerar com a final de la tasca normal de l'Eduard Toldrà director de l'Orquestra Municipal de Barcelona els seus dos últims concerts de «sèrie» (II de la de Tardor) i «popular» dels dies 20 i 22 d'octubre, amb obres de Schumann (*I Simfonia*), Vaughan Williams (*Fantasia sobre un te-*



Seqüència de Toldrà dirigint

ma de Tallis) i Montsalvatge (*Concert Breu*, amb Alcía de Larrocha).

Naturalment, les presents línies no són el marc idoni per a ressenyar amb detall aquesta interessantíssima història dels llargs disset anys esmentats (història que és un dels nuclis de la meua tesi doctoral), però sí que ho poden ser per resumir algunes de les seves grans orientacions generals i per veure en quin ambient es van inscriure i desenvolupar, i quines característiques va imprimir-hi la presència i la personalitat d'Eduard Toldrà.

D'una banda, cal recordar que, en els anys 40, l'activitat simfònica barcelonina es limitava a intermitents i esporàdics concerts d'orquestrats que, malgrat llurs noms i major o menor aparença d'estabilitat, no eren sinó formacions circumstancials, i a algunes raríssimes excepcions de visites de conjunts forans. D'altra banda, també cal recordar que encara estàvem molt lluny del posterior «boom» discogràfic. Per tant, el contacte directe o indirecte dels melòmans amb l'instrument-orquestra i amb el repertori simfònic era d'una migradesa absoluta i, malauradament, s'havia tornat a situacions que, gràcies a l'embranchida dels anys 20 i 30 (concretada en el nostre camp en l'Orquestra Pau Casals), semblaven ja definitivament superades.

Toldrà, en responsabilitzar-se de la Municipal, és plenament conscient d'aquesta situació i hi adequa del tot la seva orientació i la seva vida professionals, fins arribar al sacrifici d'unes legítimes i nobles ambicions personals que en la carrera directorial cada dia li oferien horitzons més esparçadors (des de Madrid, per exemple, eren molt fortes les pressions perquè acceptés la direcció de la Nacional). Toldrà entén la seva responsabilitat com un servei i una funció cíviques i culturals, i s'hi lliura sense limitacions de cap classe. Per ell, allò que té una prioritat absoluta és tornar a normalitzar la vida simfònica barcelonina i catalana, i aquesta normalització vol dir, essencialment, crear un autèntic instrument-orquestra dins de les possibilitats que la realitat catalana li oferia, fer-la vehicle d'una difusió normal i assequible del més representatiu i significatiu repertori simfònic, i —insisteixo— reprendre la normalitat del periòdic i regular contacte d'una orquestra amb el seu públic, un públic —i d'això també n'era molt conscient— que s'aniria renovant i al qual, paulatinament, s'anirien afegint noves generacions a qui caldria, una i altra vegada, anar familiaritzant amb la més coneguda literatura orquestral. Potser avui, amb uns condicionaments i unes situacions a tots els nivells tan diferents, ens costi de comprendre la vàlua enorme d'aquestes orientacions i d'aquesta actitud de servei cultural i cívica, i —qui sap si encara més— la vàlua enorme de tornar a donar caràcter de normalitat a unes activitats que els fets bèl·lics i postbèl·lics (els nostres i els mundials) havien convertit en manifestacions del tot excepcionals i esporàdiques.



Testimoniatge d'estima de l'Associació Wagneriana al Quartet Renaixement

Gràcies a Toldrà la vida simfònica ha Barcelona tornà a la normalitat

La grandesa i la servitud de la tasca d'Eduard Toldrà com a director de la Municipal va ser, precisament, aquest conscient i volgut procés de normalització. Gràcies a ell, la regular vida simfònica catalana (instrument estable, repertori de sempre i noves incorporacions, periodicitat constant, etc.) va tornar a ser un fet ben normal, totalment identificat amb el quotidià batec cultural ciutadà, però, al mateix temps, aquesta assolida compenetració amb el ritme habitual en les manifestacions musicals barcelonines va fer que, sovint, s'oblidés o es menystingués (tant des del propi Ajuntament com des del públic i de la crítica) l'esforç constant i tenaç que aquesta normalitat exigia i que, en conseqüència, no sempre es donés el suport moral i material necessari, i cada dia més exigent —ja que l'ambient general també havia anat evolucionant amb el decurs dels anys— a l'empresa i que, per tant, encara fos més precisa la perseverança incansable

i sense defallències d'Eduard Toldrà per poder superar els moments d'indiferència i d'allunyament.

Però tots aquests aspectes, tan indiscutiblement positius a l'hora d'avaluar la tasca d'Eduard Toldrà amb l'Orquestra Municipal (procés de normalització, lliurament personal, criteris de programació d'acord amb les necessitats d'aleshores, sacrifici d'una major projecció internacional, actitud de servei cívica, etc.), no ens han de fer oblidar que tot això fou possible gràcies a la seva inqüestionable qualitat intrínseca musical. Eduard Toldrà —a més d'un gran músic— era un director nat, format en l'essencial austeritat de l'escola quartetística, en la dura quotidianitat del més ampli ventall de les tasques professionals, i en la profunda il·lusió sempre renovada del goig de «fer» música; Toldrà tenia totes les condicions necessàries per ser un gran director, i encara avui —si de nou les poguéssim escoltar— algunes de les seves millors versions (Brahms, Debussy, Strauss, Ravel, Falla, Bartók, Stravinsky, etc.) ens causarien un impacte i una emoció que només molt rarament sentim en una sala de concerts.



Un esplèndid bust de Toldrà violinista, realitzat per l'escultor Casanovas.

Quan ara, un quart de segle després de la seva mort, recordem ni que sigui breument els seus disset anys de director de l'Orquestra Municipal de Barcelona (molts dels quals vaig tenir la gran sort de viure íntimament), hem de donar un relleu destacat als criteris que amb tan d'encert van presidir la seva responsable actuació cívica i artística, hem de subratllar amb molta insistència l'esperit de servei i de sacrifici amb els quals la va portar a terme i, sobretot, hem de deixar constància —quan tan pocs testimonis discogràfics ens n'han quedat— de la profunda musicalitat interpretativa d'Eduard Toldrà i de la càlida emotivitat que sabia infondre als seus músics i que sempre comunicava, amb força invencible, a tots els auditoris. I hem de fer tot això sense oblidar les possibilitats i circumstàncies ambientals del moment, i tenint ben present que va ser la seva vigorosa personalitat (sensible, càlida, equilibrada, entusiasta, exigent, oberta, tenaç, vehement, reflexiva) qui va fer possible una realitat i unes realitzacions totalment inimaginables en la fosca negror dels anys 40.

Oriol Martorell

A MITJA NIT, CONCERT

Realitza: M^a Dolors Busquets

Cada dissabte, a les 12 de la nit,
escolteu-lo des de qualsevol punt de Catalunya

Cadena
13
La Ràdio
Comercial en Català

L'entorn humà

Demana als qui han conegut o viscut estretament amb Eduard Toldrà de mirar enrera i reviure moments de la vida d'aquest entranyable músic, és evident que els és una tasca molt senzilla; gairebé es podria dir que, per a ells, és un exercici plaent. Hom suposa que això és una conseqüència directa d'aquella afabilitat i bon caràcter que caracteritzaven Toldrà. S'havia arribat a dir que tenia tants amics com coneguts; però això, que podria semblar molt exagerat, sembla ser que no ho era tant com un es pot imaginar a primer cop d'ull. «No m'estranyaria que fos veritat», diu Narcisa Toldrà, filla del músic. «Crec no errar si dic que cap persona que el va conèixer no el va oblidar. Fins i tot avui, a l'actualitat, després que han passat vint-i-cinc anys de la seva mort, encara trobo gent pel carrer que em diuen que el van conèixer, i potser només el van veure una vegada a la vida. El meu pare era una persona que no passava desapercebuda.»

Dues coses hi havia importants a la vida d'Eduard Toldrà: la música i la seva família; no sempre, necessàriament, per aquest ordre. «El meu pare era un home molt casolà», explica Narcisa Toldrà, «mai no hauria canviat la seva vida de família per un èxit a l'estranger; i això ho va saber veure molt aviat la meua mare. Ella, que va saber adaptar-se molt aviat a la vida d'un artista, li va donar suport i el va empenyer allò just que ell necessitava. Va veure aviat que el meu pare no era un home ambiciós.»

«Quan importants projectes previstos, com viatges i gires, es desfeien», comenta Rafael Ferrer, violinista i compositor que havia estat concertino a l'Orquestra Municipal de Barcelona mentre Eduard Toldrà n'era director, «ell n'estava molt content, perquè li agradava estar tranquil. No li importaven ni els viatges ni els triomfs fora; ell estava per sobre de tot això». En una ocasió li van oferir d'anar a Amèrica a dirigir uns concerts i va dir que no, senzillament perquè no li agradava viatjar en avió. «Sabia molt bé què volia, i quines coses eren fonamentals i quines no», diu la seva filla.

El tòpic que darrera d'un gran home sempre hi ha una gran dona, sembla que s'acomplí en el matrimoni format per Eduard Toldrà i Maria Sobrepera.

«Es van conèixer a Castelló d'Empúries», explica Narcisa Toldrà. «La meua mare, que era de Cantallops, hi va anar convidada per uns familiars, i el meu pare a tocar amb una orquestra d'envelat. El seu, va ser un amor a primer cop d'ull. Ell va dir-se: «M'he de casar amb aquesta noia». En Juli

Garreta, que tocava una mica el violí, es va oferir a substituir-lo una estona a l'orquestra, perquè ell pogués treure a ballar la meua mare. Així va ser com va començar tot.»

L'únic impediment que semblava haver-hi era la futura sogra, la senyora Narcisa Vicens. «La meua àvia era una dona de molt caràcter», diu la filla d'en Toldrà. «La idea que la seva filla es casés amb un músic no li agradava gens: li feia molt poca gràcia. Però, quan va veure que no hi havia res a fer, que s'estimaven de debò, hagué de donar la causa per perduda i claudicar.»

L'Eduard i la Maria es van casar el 24 de març de 1923. Ella va viure dedicada a ell, i ell a la família i a la música. «El meu pare va retre homenatge a la meua mare en totes les seves obres», confessa Narcisa Toldrà. «Quan les acabava d'escriure, al final hi feia un signe que era una «M», l'inicial del nom de la meua mare.»

Alhora que home cordial i pacient, Eduard Toldrà era també una persona de caràcter fort. «No era fàcil doblegar-lo, en la seva voluntat; sabia perfectament què volia», recorda la seva filla. «La mare no va intentar mai imposar-li la seva voluntat i és per això que es van entendre tan bé. Ell, però, no deixava de consultar-li cap cosa important que anés a fer. Alhora, era un home amb molta paciència. No recordo haver-lo vist cridar mai. Si tenia algun problema, es tancava en ell mateix i no parlava». (La paciència de Toldrà va ser destacada també pel compositor i pedagog Narcís Bonet a l'entrevista publicada en el número del mes d'abril de la «Revista Musical Catalana».)

Si el tòpic de la dona darrera un home important va funcionar amb Toldrà, no menys ho va fer el del geni distret. «Certament, era un home molt distret», reconeix la seva filla. «Però distret en coses personals; com, per exemple, convidar a sopar gent a un restaurant i oblidar-se els diners a casa. Amb les coses importants, no tenia oblidats.»

Una de les facetes destacades de la personalitat d'aquest important músic català de la primera meitat del segle XX va ser el seu perfeccionisme.

«Mai no trobava les coses prou ben fetes», comenta Rafael Ferrer. «Quan componia una obra podia trigar mesos i mesos a acabar-la i sempre em deia: M'agrada compondre música per enviar als concursos, perquè d'aquesta manera em veig obligat a acabar una partitura un dia determinat; si no tinc una data fixada com a termini d'acabament, no la finalitzaria mai.



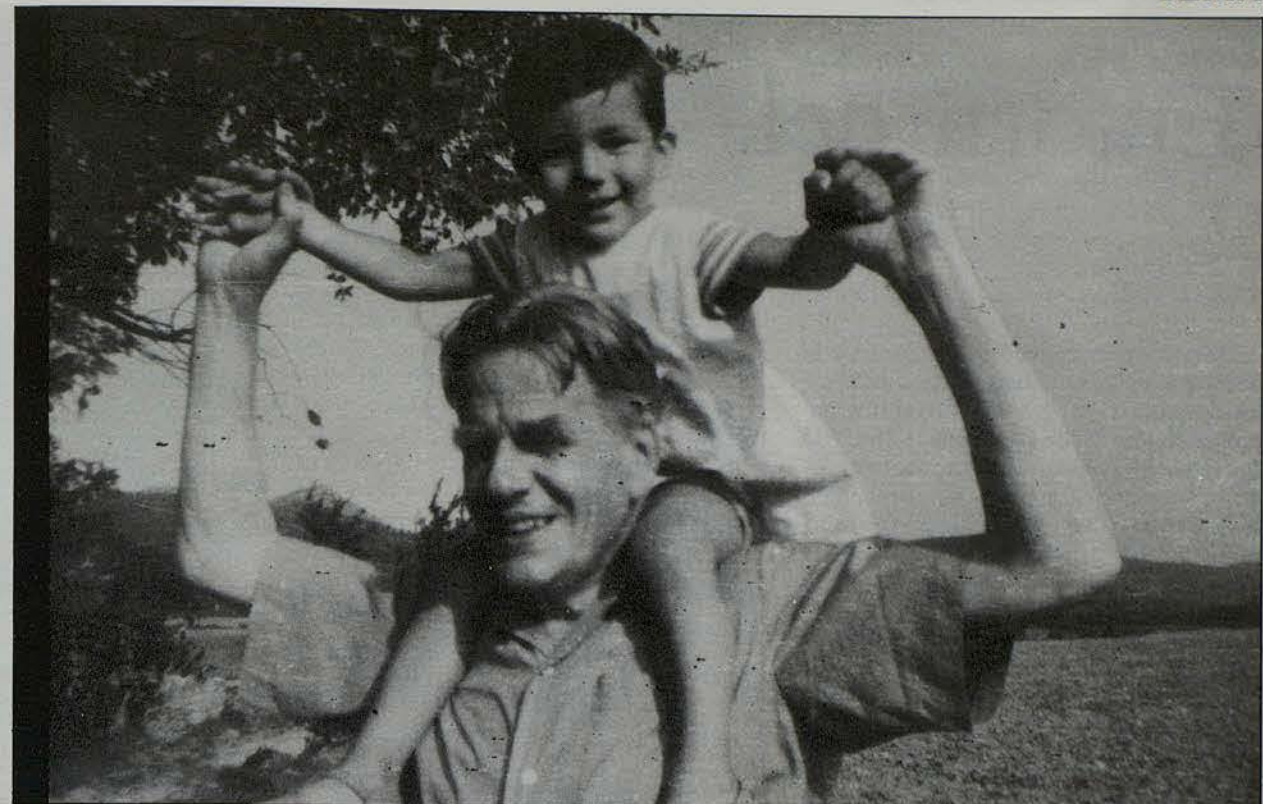
Amb la seva esposa.

Probablement va ser aquest perfeccionisme, aquesta exigència amb ell mateix, allò que va fer que mai no arribés a compondre una segona òpera.»

Narcisa Toldrà assegura que aquest perfeccionisme no era únicament amb la música, sinó que també l'aplicava a les altres coses. «Escriure, també li costava molt. Triava dies i dies a respondre les cartes, perquè tenia poc temps i, per fer-ho, ell s'havia d'asseure tranquil·lament i dedicar-hi força temps.»

Malgrat que li costés d'escriure, Eduard Toldrà era un notable redactor, segons que afirmen Rafael Ferrer i la pròpia filla del compositor i director d'orquestra. Els escrits que es conserven d'ell són pocs: cartes privades, entre la mateixa família o als amics, i un manuscrit dels seus anys d'adolescent que va ser trobat per Manuel Capdevila i reproduït, en part, en el seu llibre biogràfic: *Eduard Toldrà, músic*.

Narcisa Toldrà creu que el seu pare po-



Escenes familiars i amb la pianista Carme Bravo.



dia haver estat tan bon escriptor o dibuixant com músic. «Va ser la vida, la que el va encaminar cap a la música», diu, «perquè el seu pare, el meu avi, també ho era. Ell sempre explicava que, quan se'n va adonar, ja sabia música; però no recordava quan havia començat a aprendre'n. Si l'avi hagués estat escriptor, estic segura que el pare també n'hauria estat. La música era gairebé una casualitat. Ell era, sobretot, un artista. Era un home especialment dotat per a l'art.»

Una de les seves principals afeccions artístiques era actuar com a actor. Havia intervingut en moltes ocasions a representacions d'aficionats, amb importants papers en obres com *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol o *El burgès gentilhome*, de Molière. Aquesta afeció al teatre, a actuar sovint, era present a la seva vida de família i amb els amics, i alguna que altra vegada a la vida professional. «De vegades, li agradava fer cerimonials; per exemple,

quan era jurat a concursos o exàmens. Donava a l'acte una transcendència; hi feia tot un cerimonial poc comú», diu Rafael Ferrer.

Una altra de les seves afeccions menys conegudes era la filatèlia. «Col·leccionava segells des que era petit, i en tenia una col·lecció molt ben atesa, encara que era poc important», explica Narcisa Toldrà. «Quan estava neguitós, agafava la col·lecció de segells i s'encalmava passant-hi hores i hores, amb la lupa en una mà i les pinces en l'altra.»

Com a bon actor amateur, Toldrà era un gran amant del teatre, on anava tot sovint. En canvi, el cinema no li agradava. «No l'entenia», diu la seva filla. «El seu punt de vista, com a espectador de cinema, era el mateix que el d'un nen: no comprenia què passava a la pantalla, no entrava en les convencions del món cinematogràfic, i es passava el temps de les projeccions preguntant el per què de tot.»

Com a pedagog, Toldrà ha estat el mestre de tota una generació de músics. Un dels seus deixebles més significatius ha estat el violinista, director d'orquestra i compositor Rafael Ferrer. El pare d'en Rafael el portava des de Sant Celoni a Barcelona perquè estudiés amb Toldrà. I aquell professor de violí se li va convertir en professor de música, en director espiritual i de moral, i en conseller. «Les seves classes no eren únicament d'ensenyar-te a posar els dits correctament», recorda Rafael Ferrer; «allí parlàvem de tot. Moltes vegades, fins després de mitja hora d'haver començat la classe no començàvem a mirar la lliçó que jo havia de portar estudiada. Li agradava molt parlar, fer comentaris... Però, allò que jo destacaria més d'ell, és la seva gran facultat de saber escoltar. Cada vegada que jo sortia de la seva classe, em sentia com una persona nova.»

Lourdes Morgades

Entorn del «Rèquiem polonès» de Penderecki

Fa poc temps tingué lloc, al Palau de la Música Catalana, de Barcelona, dins el cicle de concerts del XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona, l'execució del *Rèquiem polonès*, de Krzysztof Penderecki (atenció: cal pronunciar «Penderetski»). Concert memorable, a càrrec de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Cracòvia i del Cor de la Filharmònica Nacional de Varsòvia, dirigits pel mateix Penderecki. No és pas sobre la qualitat musical del concert (personalment, em va semblar esplèndid) que ara vull parlar, ni sobre l'aspecte musical de l'obra, tema per al qual no em sento prou competent. Voldria fixar-me en el text, sobre el qual crec que no s'ha aprofundit prou.

Un *Rèquiem* és, dit en altres paraules, una missa de difunts (és sabut que se'n diu *Rèquiem* pel mot inicial de l'introït llatí d'aquesta missa: *Requiem aeternam dona eis Domine...*). Per tant, d'entrada —i això és vàlid per als altres *Rèquiem*s (Mozart, Brahms, Verdi, etc.)— seria bo que, en la presentació del text d'aquestes obres, no desaparegués l'estructura i el contingut litúrgic de la missa de difunts. D'acord amb el repartiment que el mateix compositor en fa als diversos participants (solistes, cor, orquestra), el text apareix normalment fraccionat (de vegades, àdhuc amb una numeració) pels títols que indiquen l'executor del fragment corresponent. Aquesta divisió, necessària per seguir l'alternança d'executors, no hauria de fer perdre de vista la divisió i l'estructura pròpiament litúrgica de la peça. En el cas del *Rèquiem polonès*, potser és encara més necessari, per tal com les diverses peces de la missa no segueixen totes l'ordre propi i, a més, s'hi han introduït elements foranis.

A tall de mostra, proposo una presentació estructurada del text del *Rèquiem polonès*, la qual ens permetrà de fer-hi els comentaris que seguiran i que són l'objecte d'aquestes ratlles.

Aquesta estructura permet de distingir els diversos elements de la missa de difunts; aquí, concretament, del *Rèquiem polonès*, de Penderecki.

I ens adonem tot seguit que hi ha algunes particularitats. En primer lloc, la missa no és sencera; hi manquen, d'entrada, el Gradual (*Requiem aeternam...*, amb el verset Ps. 117,7), segurament per la igualtat de text amb l'Introït. De fet, aquesta peça manca també en els altres *Rèquiem*s. Com també hi manca, en tots, el Tractus (*Absolve, Domine, animas omnium fidelium...*). Més curiosament, hi manca el

INTROÏT

Cor

Requiem aeternam dona eis, Domine;
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem:
exaudi orationem meam;
ad te omnis caro veniet.

KYRIE

Solistes, Cor

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

SEQÜÈNCIA

Cor

Dies irae, dies illa,
Solvat saeculum in favilla,
Teste David cum Sibilla.

Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!

Baix, Cor

Tuba mirum spargens sonum,
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Contralt, Cor

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Cor

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit,
Nil inultum remanebit.

Cor

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?

Baix, Cor

Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Trisagi intercalat

Solistes, Cor

Święty Boże,
Święty mocny,
Święty a nieśmiertelny
Zmłuj się nad nami.

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae,
Ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus,
Redemisti Crucem passus;
Tantus labor non sit cassus.

Juste iudex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Solistes, Cor

Ingemisco tamquam reus,
Culpa rubet vultus meus,
Supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Solistes

Preces meae non sunt dignae,
Sed tu, bonus, fac benigne
Ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
Et ab haedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Solistes, Cor

Confutatis maledictis,
Flammis acerbis addictis;
Voca me cum benedictis.

Oro supplex, et acclinis,
Cor contritum quasi cinis;
Gere curam mei finis.

Soprano, Cor

Lacrymosa dies illa,
Qua resurget ex favilla,

Judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus:

Pie Jesu, Domine,
Dona eis requiem.

AGNUS

Cor a cappella

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

COMMUNIO

Cor

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum Sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

ABSOLTA (Responsori)

Soprano, Baix, Cor

Libera me, Domine, de morte aeterna
in die illa tremenda:
quando coeli movendi sunt et terra,
dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego et timeo,
dum discussio venerit atque ventura ira,
quando coeli movendi sunt et terra.

Represa de fragments de la seqüència amb el Trisagi

Dies illa, dies irae,
calamitatis et miseriae;
dies magna et amara valde.

Solistes, Cor femení, Corda

Recordare, Jesu pie...
Święty Boże, Święty mocny,
Święty a nieśmiertelny,
Zmłuj się nad nami.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?

SALM 6, 5-6

Solistes

Salvum me fac propter
Misericordiam tuam.
Quoniam non est in morte
Qui memor sit tui;
In inferno autem
Quis confitebitur tibi?

OFERTORI

Solistes, Cor

Libera animas omnium fidelium defunctorum
De poenis inferni.
Fac eas de morte
Transire ad vitam.

Sanctus, que, per contra, és present en els altres *Rèquiem*s.

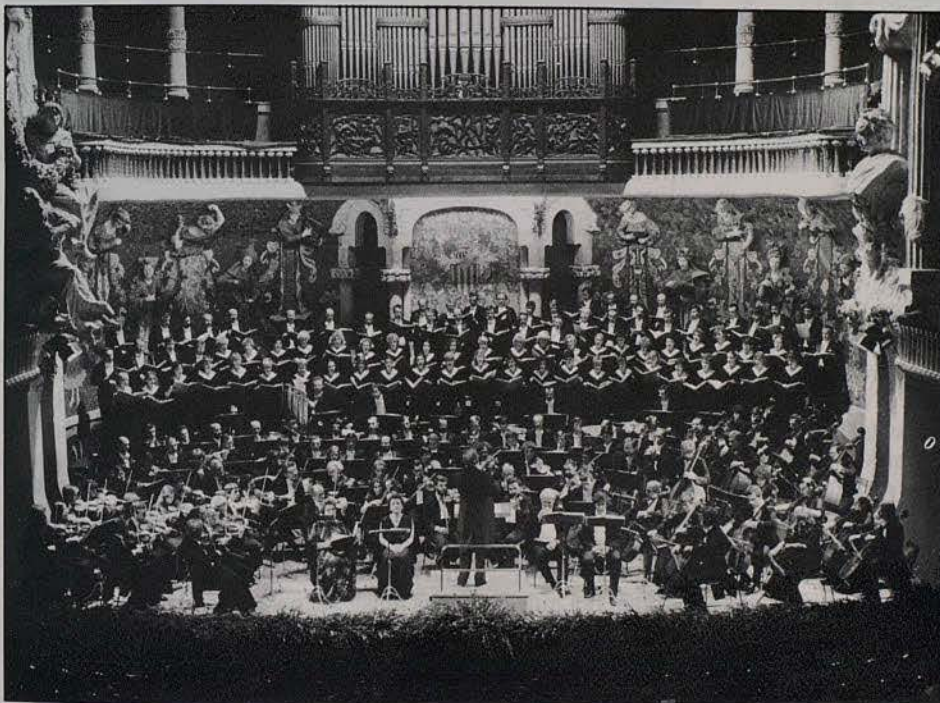
De l'Ofertori, en canvi, n'hi ha un fragment, però al final de tot el *Rèquiem* (F. Taverna-Bech, en el programa de mà, deia que l'Ofertori, juntament amb el Sanctus, era substituït per unes cites del Salin VI). Dono tot seguit el text sencer de l'Ofertori de difunts, indicant en cursiva la part recollida pel *Rèquiem polonès*:

«Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: quam olim Abrahamae promisisti, et semini eius. V) Hostias et preces tibi, Do-

mine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam. Quan olim Abrahamae promisisti, et semini eius.»

Una novetat del *Rèquiem polonès* és la introducció d'un fragment del salm 6. I val a dir que aquests versets encaixen bé en el context de la missa de difunts i, en concret, dels versos de la Seqüència, repetits just abans d'aquest salm.

Queda un punt, que és una peculiaritat exclusiva de Penderecki, car no apareix en cap altre *Rèquiem*. Em refereixo al cant del Trisagi, col·locat dins la Seqüència. En primer lloc, i referint-me novament a les paraules de Taverna-Bech en el programa de mà, haig de dir que no es tracta d'un cant



Audició del «Requiem Polonès» al Palau

polonès, sinó d'un cant universal, d'origen grec, i que és conegut de totes les litúrgies d'Orient i d'Occident. Aquest cant és dit, tradicionalment, *Trisagi*, perquè hi surt tres vegades el mot «Sant» (*Hàgios*, en grec): «Sant Déu, Sant Fort, Sant Immortal, tingueu pietat de nosaltres». I haig de dir també que *Święty Boże* (cal no oblidar els signes diacrítics, altrament els mots no diuen el mateix) no significa «Senyor, tingueu pietat», sinó «Sant Déu». Com tampoc no és del tot veritat que Penderecki hagués fet ús d'aquest «cant polonès» en la seva *Passió segons Sant Lluc*. Allí es tracta del Trisagi (evidentment, el mateix text) en grec i llatí que forma part dels «Improperis» propis del Divendres Sant. De fet, Penderecki hi inclou, sense alteracions, el començament

d'aquests «Improperis» (*Popule meus...*), que comporta el Trisagi greco-llatí.

Inclusió del Trisagi dins del text de Seqüència

La inclusió del Trisagi dins el text de la Seqüència de difunts recorda un altre text medieval que també el té. Em refereixo a l'antífona *Media vita in morte sumus...* Inclosa per un manuscrit de Verona (s. XI) dins l'ofici de completes, és atribuïda al Dissabte Sant per un ms. de Bamberg (s. XII). Aquesta antífona rebé posteriorment diversos trops i així es difongué sobretot a

l'Europa central, com ho testimonien els manuscrits, dels ss. XIV-XVI, de Munic, Engelberg, Salzburg, Praga, etc. El text de l'antífona *Media vita...* i dels seus trops es mou en una mateixa línia temàtica i ideològica que la Seqüència *Dies irae*: la imminència i la por del judici i de la mort, la súplica a Crist, jutge just.

El Trisagi ressonaria molt bé en una celebració de la litúrgia eslava

Sobre el text del Trisagi, podem anotar alguna particularitat. Com que no he pogut tenir a l'abast un missal polonès (on hauria consultat el Trisagi del Divendres Sant), no sé si la versió del Trisagi que dona Penderecki és l'oficial de la litúrgia llatina a Polònia o és una versió tradicional (com a Catalunya era popular en altre temps aquest mateix Trisagi: «Sant Déu, Sant Fort, Sant Immortal...»). Comparo el text polonès amb el text en vell eslau, emprat per les Esglésies eslaves de ritu bizantí, i que translitero dels caràcters ciríl·lics:

Święty Boże,
Święty mocny,
Święty a nieśmertelny,
Zmiłuj sie nad nami.

Svjatyj Bože,
Svjatyj krepkij,
Svjatyj bezsmertnyj,
Pomiluj nas.

La particularitat més destacada és l'afeït de la conjunció copulativa *a* (= i) en el tercer membre: «Sant i immortal». Aquí només puc deixar constància del fet, puix que l'estudi d'aquesta qüestió depassaria els límits d'aquest article i les característiques d'aquesta revista. Diré, només, que podria ser el resultat d'escurçar un text més llarg que podria ser, per exemple: *Sancte misericors et immortalis*, forma que apareix en alguns textos medievals (com ara la *Llegenda àuria*). I, una vegada més, aquest Trisagi ens acosta al *Media vita*, on, de fet, aquesta invocació apareix, en la majoria de manuscrits, amb la conjunció copulativa: *Sancte et misericors Salvator*.

Un mot, finalment, sobre la música del Trisagi, de Penderecki. Si aquest Trisagi no és un «càntic polonès» pel seu text, no ho és tampoc, pròpiament, per la seva música. Qui estigui avesat a cantar o a sentir la litúrgia bizantina en eslau, reconeixerà fàcilment en aquest *Święty Boże* una melodia i una harmonització que li són molt familiars. Aquest Trisagi ressonaria molt bé en una celebració de la litúrgia eslava que, sens dubte, Penderecki coneix molt bé.

Sebastià Janeras

El missatge de la Simfònica de la URSS

En un curs no gaire dotat d'orquestrcs, retrobem, no obstant, la renovada presència d'un gran conjunt de la URSS. Concretament, la gran formació estatal de la «Simfònica», enguany dirigida per Gennady Roshdestvenski. Retrobar una tan formidable «màquina» vol dir, ensems, renovar els encontres amb un repertori en el qual rarament mancarà una producció de Dimitri Shostakovitx i un concert per a violí o piano. Són, en efecte, uns programes sense gaires sorpreses: pràcticament: cantats!

I, novament, haurem de fer ressaltar als lectors l'extraordinària qualitat d'una escola de cordes que difícilment pot trobar un punt de comparança amb les més importants de l'àmbit occidental. El fet d'una escola violinística russa (crec que cal dir russa, més que soviètica) és inqüestionable, ja que data del segle passat. És per això que parlem d'una genèrica escola russa, a la qual probablement no són alienes unes arrels israelianes. És una escola plena d'una sonoritat tan poderosa com dúctil. Sobretot, aquesta ductilitat de tot el bloc de violinistes, i de la corda en general, és la que permet als conjunts d'aquesta procedència de fer unes interpretacions curulles d'interès. Hem arribat a escoltar Txaikovski amb una ductilitat de fraseig inimaginable, virtuós i gairebé cambrístic, i ara hem tornat a fer-ho amb la *Desena*, de Shostakovitx, en una versió notabilíssima. El cas és que aquest compositor reclama imperiosament unes versions molt curoses i atentes, perquè totes les seves simfonies corren el perill de convertir-se en expressions d'una retòrica insuportable.

No hi ha dubte que Shostakovitx no ha



Gennady Roshdestvenski.

innovat pràcticament res, en el camp simfònic, després dels grans exemples del darrer Romanticisme; almenys, quant a forma. Però es manifesta amb una personalitat instrumental que mai no és mancada d'interès. Els moviments inicials, moderats i emfàtics, resulten allargassats, els *scherzandi* pertanyen obertament a una cultura que no és ben bé la nostra, i els conclusius cauen fàcilment en el pamflet; però els lents resulten solemnes i plens d'encant del músic veritable, per bé que, en conjunt, es tracta d'una arquitectura voluminosa i important.

Enguany hem trobat aquest compositor segons una versió de la màxima vàlua, perquè Roshdestvenski és un director que ha de ser classificat entre els millors d'avui dia. Curiosament, haguérem de recordar l'art característic d'un Celebidache per la forma minuciosa i reposada d'exigir una atenció constant dels músics de l'orquestra. Difícilment es pot concebre un coneixement més profund de la partitura i un destriament tan minuciós de la seva menuda fenomenologia. Perquè, al marge de qualsevol reserva que en trets generals acabem de fer respecte de l'interès estructural del compositor, Shostakovitx és (i ara sense cap reserva) un instrumentador formidable. Evidentment té tòpics i rutines, però mai no és mancat d'un refinament sonor i d'una multiplicat d'esdeveniments, d'objectes sonors, palesos. El fet sonor hi és i, per tant, el director l'ha de fer reeixir. Rosh-

destvenski aprofità l'esmentada ductilitat per a fer-ne una versió acuradíssima i de «clima» subtil. Per cert que, tot pensant en Celebidache, resulta obligat de fer ressaltar que el conductor rus assolí pràcticament igual resultat que el romanès, sense necessitat d'arribar a la coreografia i al teatre d'aquest. La qüestió del gest és important, però sempre preferirem el d'un conductor serè, en diàleg amigable amb els seus músics, i no el posat d'impertinent superioritat i com de constant censura gratuïta. Mai no veiérem aquí l'intent d'apianar imperiosament una sonoritat que ja era prou impalpable, ni d'exigir còmicament un accent que podia, que havia de sorgir, naturalment amb un gest simple i prou eficient.

El programa mostrava, a la primera part, la *Gran Pasqua Russa* de Rimski-Korsakov, i el *Segon Concert per a piano*, de Prokofiev. La primera obra s'executà en la línia de l'expressió més espectacular, més convencional, dintre de la classe dels intèrprets que ja hem apuntat. Quant al Prokofiev, la solista de torn era Victòria Postnikova, un espècimen de l'escola soviètica del moment: brillant i extrovertida. Aquí, el director va mostrar-se molt més discret quant al protagonisme orquestral, sempre de gran mestratge i de seguiment minuciós i amable de la solista, però sense arribar a la creació d'un artífici sonor tan reeixit.

Josep Casanovas

DIUMÚSICA

Diumenges Musicals

Maig

3/ Concert Homenatge al mestre
JOSEP M^a ROMA

10/ JOSEP MARIA ESCRIBANO, piano

17/ AGRUPACIÓ INSTRUMENTAL
CONTEMPORÀNIA, Dir. J.L. Moraleda

24/ CANTARE CON LA GORGIA

Dir. Jordi Casas
Clara Hernández, viola
Madrona Elias, clave

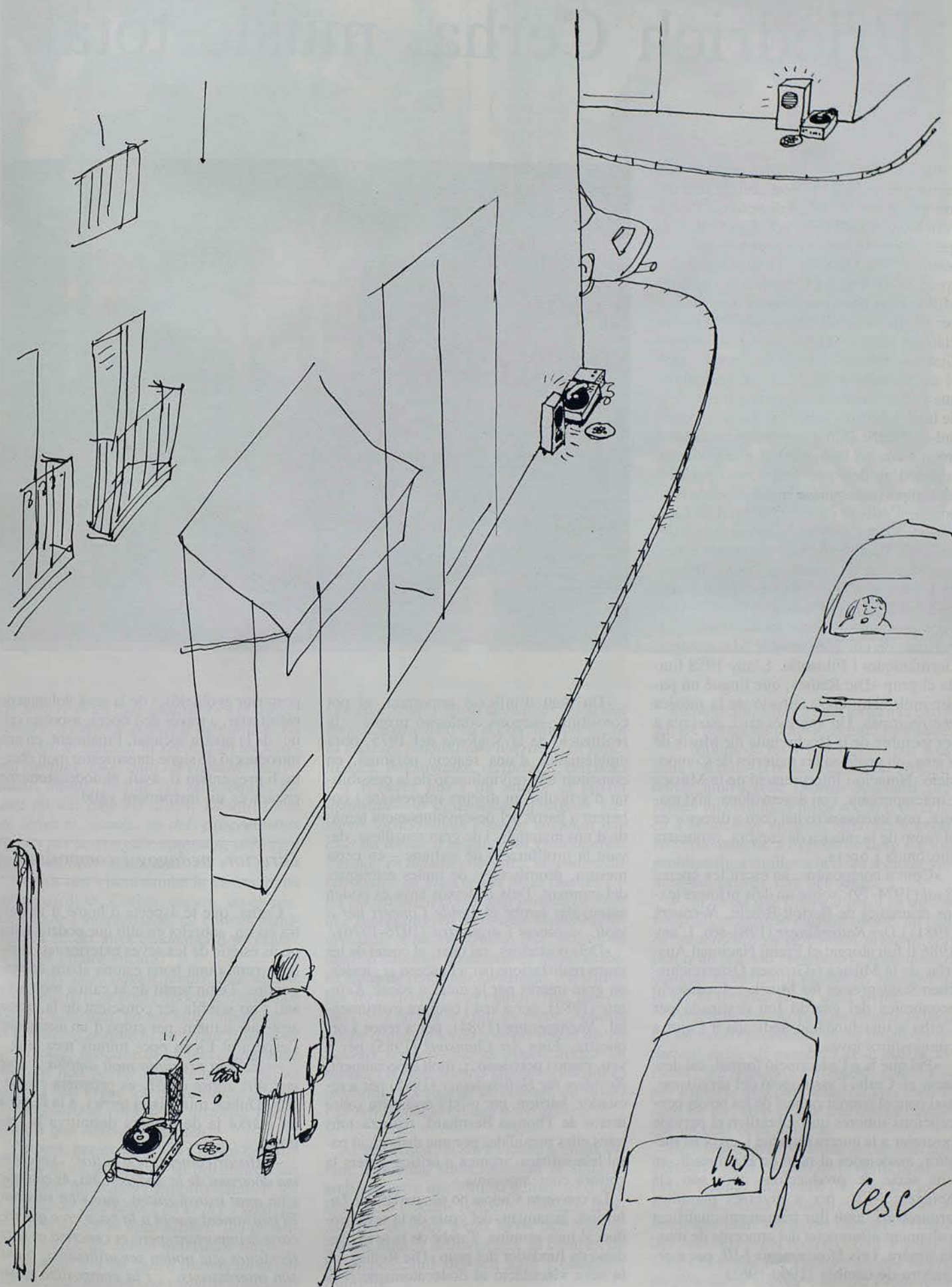
31/ LLUÍS CLARET, violoncel
ALBERT GIMÉNEZ ATENELLE, piano



Jovenuts Musicals
de Barcelona



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Friedrich Cerha, músic total

Encara que pugui semblar poc seriós o també poc creïble, la confecció d'una entrevista pot ser un treball de tipus coral. Adverteixo d'aquest fet perquè és el cas de la que intento de transcriure, i en la qual han resultat absolutament protagonistes les aportacions de Benet Casablanca i de Lluís Millet. El primer, un deixeble molt estimat per Cerha, a qui el músic sabadellenc òbviament estima en una relació de reciprocitat ben evident, i Lluís Millet que, amb el seu alemany inevitable —Cerha, malgrat que parla francès, es tanca a banda en l'ús de la seva llengua amb l'excusa de l'exactitud— i també com a persona especialment interessada en la figura del músic vienès, centre d'un dels esdeveniments operístics més importants, sinó el que més, de la temporada: l'estrena en versió integral de *Lulu*.

Serà Benet Casablanca qui dicti una síntesi biogràfica de Cerha, en aquests termes, pràcticament traslladats de forma literal.

«Cerha va néixer a Viena el 1926, ciutat on estudià a l'Acadèmia de Música —violí i composició— i, posteriorment, a la Universitat, on cursà estudis de Musicologia, Germàniques i Filosofia. L'any 1958 fundà el grup «Die Reihe», que tingué un paper molt actiu en la difusió de la música centreuropea. Un any més tard, passava a ser membre de la Hochschule für Musik de Viena, on professa les matèries de Composició, Notació i Interpretació de la Música Contemporània, i on desenvolupa, així mateix, una intensa activitat com a director en el camp de la música de cambra, orquestra simfònica i òpera.

«Com a compositor, ha escrit les òperes *Baal* (1974-79), sobre un dels primers textos dramàtics de Bertolt Brecht, *Netzwerk* (1981) i *Der Rattenfänger* (1984-86). L'any 1986 li fou atorgat el Premi Nacional Austríac de la Música («Grossen Österreichischen Staatspreises für Musik»). La dotació econòmica del guardó fou destinada per Cerha a una fundació dedicada a l'ajut a compositors joves.

«Pel que fa a l'adscripció formal, cal destacar en Cerha l'assumpció del serialisme, així com el conreu radical de les noves concepcions sonores que subratllen el període posterior a la guerra mundial i, en bona mesura, associades al nom de Darmstadt, en una sèrie de produccions com són els *Spiegels I-VII*, per a diverses plantilles orquestrals, amb llur tractament qualificat i altament diferenciat del concepte de massa sonora, i els *Mouvements I-III*, per a orquestra de cambra (1960-1962).



«Un punt d'inflexió important, el pot constituir —segons confessió pròpia— la realització de la *Simfonia* del 1975, obra emblemàtica d'una reacció personal, en constituir una reivindicació de la possibilitat d'articular un discurs interessant i coherent a partir del desenvolupament temàtic d'uns materials, i de gran senzillesa, davant la proliferació de mitjans —en certa mesura, promíscua— de tantes estètiques del moment. Dels mateixos anys es poden assenyalar també el *Doble Concert per a violí, violoncel i orquestra* (1975-1976).

«Dels posteriors, cal citar, al costat de les grans realitzacions per a l'escena ja citades, un gran interès per la música vocal: *Keintate* (1982), per a veu i conjunt instrumental, *Nachtgesang* (1984), per a tenor i orquestra, *Eine Art Chansons* (1985) per a veu, piano i percussió, i, molt especialment, *Requiem für Hollensteiner* (1985) per a recitador, baríton, cor mixt i orquestra sobre textos de Thomas Bernhard, realitzacions totes elles presidides per una disposició paral·lela satírica, irònica o crítica envers la cultura contemporània.»

La conversa s'inicia no pas parlant de *Lulu* sinó, justament, del gruix de la seva producció més genuïna. També de la seva condició de fundador del grup «Die Reihe», de la seva vinculació al dodecatonisme (i la

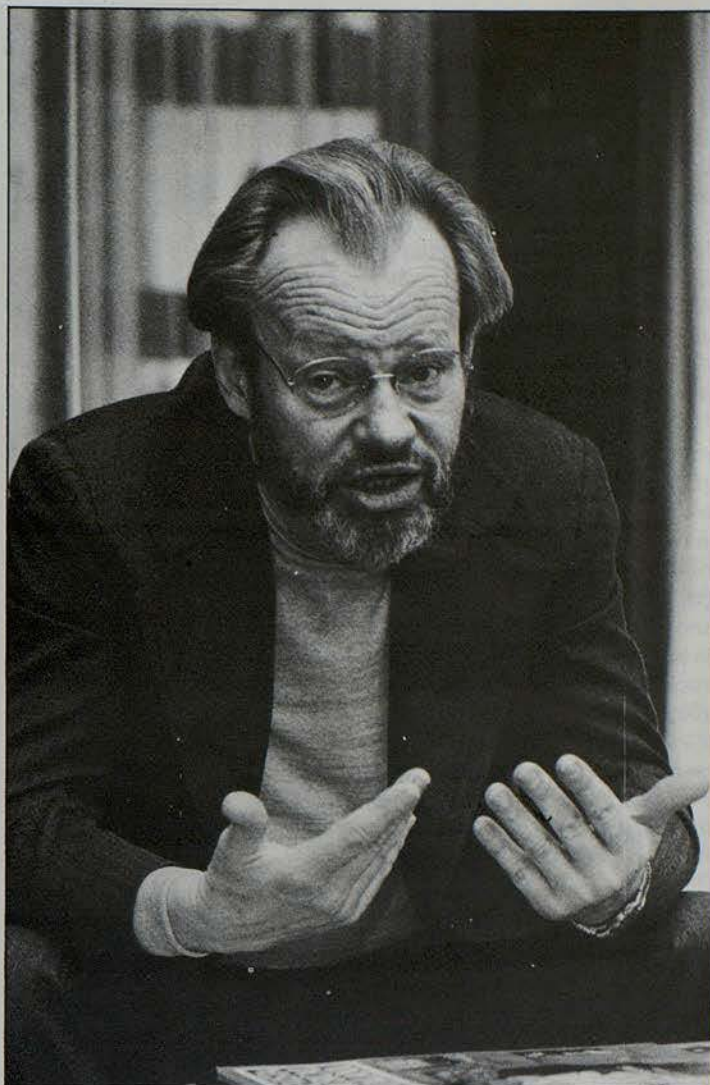
posterior evolució), i de la seva voluntat de manifestar, a través de l'òpera, aspectes crítics de la nostra societat. Finalment, en una introducció de signe interrogatiu molt oberta, li preguntem si, avui, el dodecatonisme encara és un instrument vàlid.

Director, pedagog i compositor

Cerha, que té aspecte d'home d'una altra època, sobretot en allò que podríem dir-ne ús estètic de les seves exterioritats capilars, rumia una bona estona abans de respondre. Té un sentit de la calma molt acusat, i no sembla ser conscient de la pressa amb què actuem, per culpa d'un assaig que l'espera al Liceu pocs minuts més tard.

— És una pregunta molt àmplia... Què puc dir, sobre això?, es pregunta ell mateix. Dubta, mira fix el terra i, a la fi, posa en marxa ja de manera definitiva la resposta.

— Històricament..., o millor...: el sistema doctrinal de la dodecatonia, és clar que s'ha anat transformant, que s'ha superat. El pensament que té a la base crec que encara és important, però es concreta en unes tècniques que poden ser utilitzades, o que són interessants..., i la composició musi-



cal sempre té un curs endavant en el temps: sempre, a partir d'elements més antics. La composició musical es recolza en un sistema complex, en el qual els elements individuals, aïllats, han de ser relacionats, lligats els uns amb els altres. La utilització de sèries és, només, un dels procediments tècnics per aconseguir aquesta fi, però se'n poden utilitzar molts d'altres.

— Vós heu viscut també la vostra etapa avantguardista. Creieu, encara, en el misticisme de l'avantguarda, tal com es manifestava en els anys cinquanta o seixanta? S'hi pot creure encara?

— Crec que, aquest temps, que alguns han caracteritzat com l'època serial o època de Darmstadt, va ser molt important... A la història sempre hi ha hagut situacions anàlogues, èpoques de desenvolupaments que ens han portat cap endavant, en les quals s'han creat les possibilitats perquè prossegueixi el curs de la història; possibilitats que realment existien.

Pensem, per exemple, en l'època del darrer Bach, en la qual es va possibilitar un salt cap el futur amb l'Empfindsamkeit, en l'Escola de Manheim i en el pre-classicisme. Fou també el final històric del pensament barroc de Johan Sebastian Bach.

Els anys 50 i 60, tenen potser, un sentit similar; tots sabem que s'anava endavant,

i en quin sentit s'havia de marxar. I fou una època, podrien dir-ne d'experimentació, en la qual les possibilitats obertes eren practicades, investigades, verificades, cercades —a vegades fins i tot mirant el passat immediat— o desenvolupant alguns elements locals, algun element nacional que avui ha tornat a adquirir un gran interès. Perquè, en aquelles dècades, no podem dir que existís un gran centre on es reunien totes les tendències, sinó una varietat de llocs que representaven un desenvolupament individual. A mi em sembla que, potser en aquella situació, no sabíem de quina manera havia de continuar la història. Però tampoc no podem dir, per aquesta raó, que els anys 50 i 60 hagin estat un error. Aquests temps d'avantguarda —si ho volem dir en aquests termes— no es poden deixar de banda, i el pensament d'aleshores encara és important i pot servir de consell, de model i de referència per a una nova generació...

Al seu costat, la seva esposa somriu sovint, i domina silenciosament la situació amb un rostre que sembla talment el d'una nina, amb un cutis i cabells rossencs, trencats per la vïvor d'uns llavis ben pintats, que es dilaten acusadament al compàs de les imposicions del seu agut i còmplice somriure.

Mentrestant, Lluís Millet torna a la càrrega, tot mirant els apunts: el guió inevitable.

— Moltes de les vostres obres per a escena —li diu— o bé el *Requiem für Hollensteiner*, amb text de Thomas Bernhard, presenten un contingut força social o de crítica a la societat vienesa. Això les apropa, en certa manera, a l'època de Berg o a una problemàtica similar a la de la societat vienesa del primer terç del segle.

— Ja he dit que l'obra d'art, i en aquest sentit la composició musical també, tal com es caracteritza en el moment present, respon a un sistema complex; i, segurament, aquesta complexitat és també, igualment, la de la societat en la qual vivim.

Personalment, jo veig un mateix principi, un mateix problema, en les possibles relacions entre els membres de la nostra societat i les relacions d'elements simples —per exemple dels tons aïllats d'una sèrie— amb un tot, com el que tractem de realitzar en una obra musical.

He compost una obra que em sembla significativa en el conjunt de la meua producció: s'intitula *Netzwerk* i és per a l'escena. És una mena de «teatre del món» en el sentit de l'antic «Jesuiten Theater» (Teatre del Jesuïtes) o del teatre clàssic espanyol —de Calderón, per exemple—, que emprava un llenguatge sintètic i mostra l'esdevenir

de la societat, la relació de l'individu amb la societat i, amb això, també la relació entre el poder i la impotència —el no poder— dels individus. I allò que surt a l'escena no és res més que allò que he volgut «compondre» i «construir» musicalment. Perquè això va ser important per a mi.

Després he intentat traslladar aquest principi a altres obres, com l'òpera —de text brechtia— Baal, que també situa el problema de les relacions entre l'individu i la societat: quina sortida, o quin repte, té la nostra societat? Jo crec que aquestes són preguntes molt candents!...

I també a la meua última òpera, que s'ha estrenat aquesta tardor, Der Rattenfänger (El caçador de rates). No sé si coneixeu el tema: és la història d'un home que, amb la seva música, amb la seva flauta, atrau les rates (i les rates representen, en aquesta peça, tot allò que és corrupte i decadent a la societat). Per al flautista, el problema, la pregunta, és: «Què es pot fer en aquesta societat? Reformar-la? Revolucionar-la o, simplement, abandonar-la, separar-se d'ella?». Això fa el caçador de rates finalment, i ho fa, precisament, amb els infants. Per a construir un nou home, una humanitat millor! És un tema antic i sovint sense resposta, sense possibilitat de solució...

Clàssics d'avui, o quasi d'ahir

— Heu difós notablement, i amb una gran competència en tant que director, la música d'avui; i comteu amb primeres audicions d'una gran importància, com per exemple, i entre moltes d'altres, el Concert de cambra, de Ligety. Ligety, Boulez, Stokhausen... són, veritablement, els clàssics d'avui?

— Crec que sí, que són clàssics... Sí; ho són d'avui... o, quasi, d'ahir...! (Riu, moderadament). Això també és possible. Però, en qualsevol cas, han estat excepcionalment significatius per a la música del nostre temps; i, des d'una perspectiva d'avui mateix, continuen essent molt importants.

— Ensenyeu composició a Viena... Quina diferència, no pas tècnica sinó podríem dir espiritual, hi ha entre la generació de Boulez o de Ligety, i la de joves compositors que avui, tenen vint o vint-i-cinc anys?

— És molt difícil de respondre aquesta pregunta d'una manera general. La cosa és molt diferent entre uns i altres... Sense voler generalitzar, potser alguns joves compositors —i no crec que això sigui per a bé— creuen que allò que ha passat en el nostre segle, per exemple des dels anys 20 almenys, no és gaire important que ells ho coneguin a fons. I crec que això és fals perquè només es pot tirar endavant la història des de la base d'allò que ha llegat l'antiga generació. No es pot passar per damunt de les generacions..., no es poden saltar! Potser això ha passat alguna vegada a la història; però, en general, sense tenir conse-



qüències positives. I aquesta actitud potser sigui perillosa.

Però també hi ha joves compositors —jo tinc un cercle de deixebles— que es preocupen d'estudiar analíticament, i de conèixer, la literatura musical d'aquests temps: obres dels anys que van dels 30 als 70.

I això és important, perquè tot, tot, es pot desenvolupar cap endavant, a partir de punts de vista específics i locals... I es pot fer a qualsevol lloc, als «Colleges» americans, a les petites ciutats alemanyes, a Suècia, a Finlàndia, on es vulgui. Es poden constituir, a partir d'aquí, grups i tendències. Però això no pot funcionar si no va lligat, d'alguna manera, a aspectes de la generació antiga, de la generació anterior; és a dir, a allò que es pot entendre del passat. Altrament, no funciona la continuïtat de la història. I aquesta continuïtat —em sembla, que cal fer veure això— és la gran tasca dels professors, del pedagogs.

Calia parlar de Lulu, de l'òpera de Berg que ell acabà. Com que el temps no sobra,

ens remet a un opuscle que ell mateix ens deixa. En aquest escrit, recorda que, en un principi, la vídua de Berg encarregà a Schönberg l'acabament de l'òpera. Cerha no creu que la temàtica escabrosa fos la causa que impedí Schönberg de realitzar l'encàrrec, sinó el fet que es trobava fatigat i sense forces. Tampoc no creu que hi influís alguna al·lusió antisemítica. Amb tot, Cerha accepta que Schönberg concebia el teatre amb una intenció moralista, i que comprenia molt poc Wedekind. Cerha assenya-la, també, que tothom qui va conèixer la partitura inacabada de l'òpera va coincidir a veure que era factible de completar-la. I cita, entre d'altres, el mateix Schönberg, Krenek, Adorno, Zillig. I remarca que ja s'havien compost 268 compassos del tercer acte, i que hi havia una partitura manuscrita que contenia l'essencial del desenvolupament musical, des del primer a l'últim compàs.

Li preguntem sobre el sentit del llibret de Lulu: si expressa una crítica de la societat



o una concepció fatalista de la vida, del destí...

— És una pregunta molt àmplia, i es pot respondre des de molts punts de vista diferents. L'obra, en efecte, és de significació múltiple: molt rica en significants possibles. Allò que és fascinant, en Wedekind, és que Lulu, el text de l'òpera, refet per Berg, és una obra que presenta problemes de moltes classes i interrogants molt diversos. En un sentit, representa també l'eterna fascinació de l'element femení: d'allò que és femení, la força d'atracció per l'element femení que experimentem en l'existència. Però Wedekind presenta, ensem, una gran quantitat de qüestions en les quals resten obertes moltes preguntes. I crec que aquest fet fascinà molt el mateix Berg.

— Berg, era una personalitat deprimida, depressiva, segons sembla despendre's de bona part de la seva música i també de Lulu?

— No hi estic pas d'acord; no veig la naturalesa depressiva en la música de Berg. És cert que, a Lulu, predomina la imatge

de la destrucció, i que aquest sentiment és molt fort, però no crec que sigui un sentiment de caire depressiu. La situació de Berg, en aquest terreny, a Lulu com a tota la seva obra, és també molt complexa, molt polivalent, té moltes dimensions... En el cas de Lulu, com, en un cert sentit, a tota l'obra de Berg, hauríem de parlar, en termes molt generals, d'aquella necessitat autobiogràfica de Berg... I una de les constants de la vida de Berg va ser que cada expressió, qualsevol amistat, qualsevol lligam a una persona —i naturalment a una dona—, va estar sempre, va representar sempre, per a ell, una cosa infinitament gran, il·limitada, inexpressable. I aquesta necessitat és tan present aquí, que de tan forta arriba a perdre quasi el contacte amb la realitat: arriba a no tenir res a fer amb la realitat. Aquest és potser un punt essencial en Berg.

— ¿Hi ha algun tipus de contradicció entre el llenguatge atonal propi de Berg i les formes musicals tan estrictes en què aquest llenguatge es materialitza: formes musicals

en certa manera històriques i no adequades al llenguatge atonal?

— De cap de les maneres. Crec que és el contrari. Tot és, en Berg, construït sobre un principi variatori, i Lulu és un fabulós organisme unitari, en el qual qualsevol detall va dràsticament lligat a tots els altres. I la tècnica de Lulu és, podríem dir, tan avantguardista! Berg no és, a Lulu, cap ortodox dodecatònic...; en aquesta obra són presents molts altres mètodes, moltes altres tècniques. Aquest principi de la variació continuada transforma cada element, de forma ininterrompuda, fins a la fi de l'obra. I aquesta gran continuïtat no és cap obstacle, en el seu desplegament, per donar a cada escena el seu caràcter peculiar. I el conjunt d'aquestes escenes construeix, aleshores, aquestes formes. No; no hi veig cap contradicció. La forma és una conseqüència i, al mateix temps, una ampliació del sentit de l'obra.

La tècnica de Lulu és molt avantguardista

— Per al públic, Lulu és més àrida que no pas Wozzeck...

— No ho crec, jo! Quan era jove, la gent deia que «Wozzeck era massa difícil de comprendre...» Jo crec que la vessant una mica postromàntica de Lulu és fàcil de comprendre... si bé, naturalment, hi ha altres elements a l'obra —molt especialment al tercer acte— que són més propers al nostre temps, el present d'avui, i que representen el peculiar i propi classicisme de Berg.

Igual que s'esdevé excepcionalment alguna vegada, que el temps de l'escena teatral o cinematogràfica correspon exactament amb el real, en aquesta oportunitat, el temps de la lectura és el mateix de la conversa ajustadíssima. El somriure ingenu de l'esposa de Friedrich Cerha —que fa la sensació de també exercir funcions de secretària— es fa una mica més tens, tot mostrant el rellotge. Cerha es mostrava preocupat per com anaven els assaigs, i ja ens havia advertit que:

— No hi ha cap orquestra del món per a la qual Lulu no sigui difícil. I aquí tampoc no ho és, de fàcil. Els cantants coneixen molt bé la seva part: l'han interpretat moltes vegades i han assimilat el sentit de conjunt de l'obra. I els músics també han de passar per aquest procés. I, en aquests assaigs, en els quals tot s'ha de treballar separatament, i en un temps forçosament breu, aquesta feina és molt difícil. Ara fem molts assaigs amb l'orquestra, cada dia fins a mitja nit. L'orquestra hi té molt d'interès, i hi ha fet progressos... Espero, doncs, que la representació serà satisfactòria.

El deixem camí del Liceu, on es dirigeix a esforçar-se per tal de rendibilitzar al màxim un temps que sempre és inexorable.

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS
TEMPORADA MUSICAL '86/87

X Festival de Música Antiga de Barcelona

Del 3 al 29 de maig de 1987

PALAU de la MÚSICA CATALANA
SALÓ del TINELL
CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS

Dilluns, 4 de maig, a les 21 h.

Coral Càrmina (Dir. Jordi Casas)
Les Saqueboutiers de Toulouse
La Grande Écurie et la Chambre du Roy
Director: Jean-Claude Malgoire
VESPRO DELLA BEATA VERGINE
CLAUDIO MONTEVERDI

Dimecres, 6 de maig, a les 21 h.

Frans Bruggen, flauta
Gustav Leonhardt, clavicèmbal
Anner Bylsma, violoncel
CANZONI, TOCATES I SONATES
DEL SEGLE XVII ITALIA

Dilluns, 11 de maig, a les 21 h.

Collegium Musicum de Catalunya
Direcció: Emilio Moreno i Sergi Casademunt
LA SIMFONIA ROCOCÓ A LA
PENÍNSULA IBÉRICA

Dimecres, 13 de maig, a les 21 h.

Andrew Lawrence-King, arpa doppia
i arpa doblada.
MÚSICA ESPANYOLA DEL SEGLE XVI
I MÚSICA ITALIANA DEL SEGLE XVII
Interpretada amb còpies d'arpes de l'època.

Divendres, 15 de maig, a les 21 h.

The Boston Camerata
Director: Joel Cohen
LA MÚSICA DE LA REINA. MÚSICA INSTRUMENTAL
I VOCAL DEL TEMPS DE SHAKESPEARE.

Dimarts, 19 de maig, a les 21 h.

Hopkinson Smith, llaüt barroc i tiorba
MÚSICA FRANCESA DELS SEGLES XVII I XVIII

Dijous, 21 de maig, a les 21 h.

Albert Romaní, clavicèmbal
HAYDN I EL SEU ENTORN

Dissabte, 23 de maig, a les 21 h.

Rolf Lislevand, guitarra barroca
MÚSICA ITALIANA I ESPANYOLA DEL SEGLE XVII

Dimecres, 27 de maig, a les 21 h.

Cor i Orquestra del Festival de Música
Antiga de Barcelona
Direcció: Philippe Herreweghe
DUES OBRES MESTRES DEL BARROC CATALÀ

Divendres, 29 de maig, a les 21 h.

Paul O'Dette, llaüt renaixentista i vihuela
ORFEO I LA SEVA MÚSICA

Informació:
Servei d'Informació de la Fundació Caixa de Pensions
Barcelona: Telèfon: (93) 317 57 57



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS



AQUÍ

El món cultural i científic català ha experimentat, recentment, una pèrdua irreparable amb la mort d'una figura rellevant: el doctor Alfred Rocha.

Figura exímia de la medicina contemporània al nostre país, les qualitats humanes del doctor Rocha es projectaren generosament en àmbits plurals (a més dels estrictament professionals), entre els quals el de la música figurà en lloc preeminent.

Home d'un tracte exquisit i d'una discreció insubornable (la darrera manifestació de la qual fou la intimitat que volgué per

a la cerimònia del seu traspàs), els trets humans i els afanys artístics de l'il·lustre finat trobaren plena expansió en la participació en diversos organismes de signe musical —als quals aportà la seva assenyada experiència— i en el conreu amateur de la música, entès aquest qualificatiu en el gènere contingut semàntic del mot.

La «Revista Musical Catalana» ret tribut d'homenatge a la figura exemplar del doctor Rocha amb la publicació d'aquest treball, testimoniatge viu d'un alè humanista i d'una fonda passió per la música.

RECORDS I ENYORANCES D'UN «AMATEUR»

Quan una persona té l'afecció musical, i a més a més la pràctica, diuen que és un «amateur».

Es pot afirmar que Catalunya és un dels indrets en el qual predominen els «amateurs» en totes les arts.

Fa temps, vaig tenir una conversa amb el famós autor Antonio Buero Vallejo, qui estava sorprès de l'abundància d'agrupaments teatrals «amateurs» a Catalunya. Li vaig respondre que, segons Letamendi (Catequètic de Medicina de primers de segle) «als catalans, estimulats per la seva activitat treballadora, els agradava més actuar a l'escenari que no pas romanre asseguts, inactius, fent d'espectadors». És a dir, que s'estimaven més ser uns actors dolents que no pas uns pacífics espectadors! Buero Vallejo va quedar-ne ben convençut.

Marañón insinuava que els escriptors, en general, a les seves obres no defugien la temptació de transcriure, encara que fos com una pinzellada, quelcom d'autobiogràfic. Bé, doncs; aquest escrit és una autobiografia del seu propi autor, que té la sort d'ésser un modest «amateur».

Quan tenia vuit anys (estudiant aleshores al Lycée de Pau) venia a la nostra classe, dos dies cada setmana, un professor de música (Mr. Jeofroy) amb el seu faristol, el seu violí i una cadira plegable. Durant una hora, executava certes cançons que després, cantant, repetíem tots.

Ben segur que aquest nostre primer contacte amb la música vivent va despertar en nosaltres una afecció musical, sobretot als qui congènitament hi estaven predisposats. Vaig demanar un violí i un professor, i al cap de pocs dies vaig començar les lliçons de solfeig i violí. Quan les desafinades esdevingueren més discretes i mitjanament suportables, vaig començar a tocar petites composicions, acompanyat al piano per la meua estimada tia i padrina (bona pianista, per cert). Aviat, els meus progressos em van animar a fer música cada diumenge a la tarda, cosa que es convertí en rutina dominical. Així van transcórrer els anys, fins que, el 1917, vaig començar, a Barcelona, la meua carrera de medicina.

El meu desig de fer la carrera en quatre anys (en comptes del sis, que era la duració normal) em va obligar a estudiar els diumenges, les festes i fins i tot els estius. Dissortadament, el violí va quedar gairebé sense tocar, si bé, de vegades, cansat dels llibres, l'agafava una estoneta per trobar un relaxament a la intensa activitat d'estudiant de medicina.

L'any 1921, quan vaig obtenir l'excel·lent a la llicenciatura de medicina, vaig reprendre les activitats musicals, ensems a les noves activitats científiques ja que, al cap de pocs mesos, em van nomenar Professor ajudant de classes pràctiques de la Facultat.



Alfred Rocha

La primera agrupació musical de la qual vaig formar part va ser la de can Carbó (un bon violinista «amateur») que vivia al carrer de les Escoles Pies, a Sarrià. Ens hi reuníem a les 10 del vespre. Jo vivia a l'avinguda del Tibidabo (avui, avinguda del Dr. Andreu).

Feia el camí a peu, en una època en la qual hi havia «fantasmes». Eren uns atacadors (inofensius, però lladres, que et deixaven despullat) i amb el llençol amb què s'emboïcaven per simular-se fantasmes, emboïcaven tot el que havien robat. El camí, per tant, no era gaire afalagador; però la música podia més que no la por!

La primera nit a can Carbó, em van col·locar amb els primers violins. En obrir la partitura em vaig espantar: ni més ni menys, l'«Obertura» d'Egmont, de Beethoven. Vaig veure el paper molt negre, i l'haviem de llegir a primera vista. Ara comprenc perquè, d'això, els francesos en diuen «déchiffrer».

Aquesta agrupació constava de: 3 primers violins, 2 segons violins, 2 violes, 1 oboè, 1 trompeta, 1 trompa i 1 contrabaix.

Recordo que les primeres

execucions no eren, en el sentit literal de la paraula, exemplars. S'hi van anar afegint més instruments, fins que vam formar una veritable orquestra que denominàrem «Orquestra d'Estudis Simfònics». El nostre director era l'Antoni Ribera, un gran wagnerià i un gran director. Aquesta orquestra va donar una audició al Palau de la Música Catalana, amb obres de Gluck, Haydn, Wolf-Ribera i Dvorák. Orquestra i concert van tenir una bona acollida, tant a la societat musical de l'època com a la premsa.

El mestre Ribera es va absentar per anar a l'estranger i va ser substituït pel nostre estimat i admirat Eduard Toldrà.

Amb ell vam estudiar l'«Obertura» de *Hänsel und Gretel*, d'Humperdinck (1854-1912), deixeble de Wagner, qui va viure un quants anys a Barcelona. Més tard va ensenyar als conservatoris de Colònia i Berlín.

També vam interpretar (suposo que amb les prudents retallades) l'últim temps de la *Primera Simfonia*, de Brahms. Aquesta audició va tenir lloc a la sala de descans del Teatre del Liceu. El públic, totalment amical, va

aplaudir; i la premsa, molt benèvola, enlairà el caràcter «amateur» de l'orquestra.

En el llibre de Lluís Llamaña, *Barcelona Filarmònica*, publicat l'any 1927, amb detalls de la història i activitats de l'Orquestra d'Estudis Simfònics deia: «És desitjable no s'interrompi aquesta obra. Tal vegada única a Espanya; sota tan bons auspicis comença a revalorar un fort corrent de la cultura musical, que parla molt alt a favor de l'espiritualitat del nostre poble». Aquesta orquestra no va poder continuar (per molts motius) i es va esvanir amb l'enyorament de tots.

Poc temps després, Josep M^a Llamaña (enginyer industrial) inicià una agrupació dedicada a la música antiga —segurament la primera, a Espanya— amb el nom d'«Ars Musicae». Aquesta es dedicà sobretot a la interpretació de música espanyola de la segona meitat del segle XVII.

«Ars Musicae» executà un concert històric al Palau de l'Ardiaca, l'any 1936, amb obres de La Torre, Antonio de Cabezón, Valderrábano, Juan Ponce, Cabanillas, etc. Foren intèrprets de la vetllada musical: Josep M^a Llamaña (fundador i brillant i infatigable animador del grup), Santiago Alcobé (catedràtic i rector de la universitat), M. Martí Beya (escultor), Otto Schwartz, Gracià Tarragó, Renata Tarragó, Isabel Rocha, Jaume Rius, etc.

Una altra audició va tenir lloc al Palau de l'Ardiaca, aquesta vegada amb la col·laboració de Victòria dels Àngels. S'hi interpretà *Tancredo* i *Clorinda*, de Monteverdi. El concert va ser un autèntic esdeveniment musical per a Barcelona; sobretot per la (gairebé) presentació de la jove cantant Victòria dels Àngels, qui va demostrar la seva qualitat musical, amb una interpretació insuperable.

Aquesta agrupació va arribar a un tal perfeccionament que, passats uns quants anys de treball constant, assolí el màxim de les seves aspiracions, en presentar-se a Edimburg, amb Victòria dels Àngels. L'èxit hi fou clamorós.

Amb el temps, implacable desintegrador, ha desaparegut aquesta exquisida agrupació i, per pròpia iniciativa del seu fundador i creador, Josep M^a Llamaña, junt amb els qui havíem conviscut amb ell, es va decidir fer donació dels instruments al Museu Municipal de Música de Barcelona.

«Ars Musicae» fou un altre enyorament per als «amateurs» i afeccionats a la música antiga.

Amb l'entusiasme d'uns quants companys, vam crear un quartet de corda —que, amb el suport del Dr. Corachan, va ser batejat amb el nom de «Asklaepios» i integrat pel Dr. Rafael Olivares (1r violí), Alfred Rocha (2n violí), Guillem Escardó (viola) i Josep Franch (violoncel). Des de la seva fundació (1930) el quartet no ha deixat de fer música, malgrat la trista desaparició, durant la guerra, del Dr. Olivares i de Guillem Escardó.

Actualment, Pilar Sallés (1r violí) i Isidre Ventura (viola) han permès la continuïtat del quartet. El Dr. Franch va traslladar la seva activitat musical a un trio amb piano; i, en el seu lloc, hi tenim Joaquim Guérin (violoncel).

El Quartet Asklaepios continua les seves activitats, un dia cada setmana, en la seva intimitat. De tant en tant, però, la seva presència ha estat requerida per actuar fora de casa: a l'estudi Masriera, al Casal del Metge, a l'Agrupació d'Amics Joan Massià i Maria Carbonell, a l'Ateneu, a l'Institut Francès, etc.

De tant en tant, els «amateurs» aconsegueixen una tasca consoladora, com diria Duhamel en el petit llibre *La musique consolatrice*.

El nostre Quartet de corda va tenir tres oportunitats d'assolir aquest sentit de consol. Duhamel era metge, i, com nosaltres, coneixia un vell aforisme francès: «Guérir quelque fois, soulager souvent, CONSOLER Toujours...».

Una vegada, algú ens va demanar que féssim una sessió de quartets a la seva cambra, perquè una fractura de columna vertebral l'obligava a jeure sobre un motlle de guix. Es tractava de la Tisi Bartomeu de Carreras, antiga i molt estimada amiga, molt bona música i autèntica afeccionada. També ens ho va demanar el seu germà Josep, el nostre inoblidable mecenes de la música a Catalunya; per tal de celebrar el seu 90 aniversari, ens va demanar de dedicar-li una tarda. Vam tocar en aquell seu saló de la seva casa del Jardí dels Tarongers, a Pedralbes, (actual Centre de Documentació Musical de la Generalitat, que dirigeix amb el seu encert habitual Montserrat Albet i la cessió de la qual va ser feta per l'hereva del senyor Bar-

tomeu, la seva neboda Teresa Carreras Bartomeu de Gomis).

La nostra tercera actuació «consoladora» va tenir lloc a la casa de la inoblidable Conxita Badia en un dels dies de la seva llarga malaltia. Ens va insistir, amb l'entusiasme seu de sempre, perquè executéssim dos quartets de Haydn, un de Mozart (el de la caça) i un de Beethoven (el de la malenconia), gairebé sense interrupcions. Ens en vam acomiadar amb una forta abraçada i encara sentim les seves dolces paraules d'agraïment.

Aquestes audicions íntimes van ser, per a tots plegats, la millor demostració dels efectes de la Musicoteràpia.

L'any 1948, en ocasió de les nocces d'argent de la meua carrera, vam organitzar un concert a la Gran Sala del Saló del Tinell. Conjuntament amb l'obra de Letamendi, *Dies Irae*, l'Orquestra de Cambra de Barcelona va interpretar un *Concert per a dos violins i cello obligato*, de Valldi. Aquest concert va ser dirigit pel Dr. Sunyer Moya, i els violins solistes vam ser el Dr. Carbonell, un servidor i, el violoncel, el Dr. Franch. L'èxit va superar els nostres pronòstics, si bé l'auditori que omplia la sala ens era totalment familiar i amical. Un altre concert d'aquesta celebració va ser més íntim, al Casal del Metge. El Dr. Fidel Sabal (gran pianista, alumne de Frank Marshall) va tocar una *Sonata*, de Beethoven; i, amb mi, la *Sonata per a piano i violí núm. 4*. El bis que teníem preparat era una petita cançó de Dvorák: *Song my mother sang*. Per cert, aquest concert va coincidir amb l'estada del Dr. Fleming (el descobridor de la penicilina) a Barcelona, qui va assistir-hi. Quina va ser la nostra sorpresa quan Fleming ens va demanar la repetició del bis! Això em provocà una emoció com mai: però l'emoció fou per a tot-hom, i sembla que tot anà bé.

Entre els companys hi havia un poeta, el Dr. Piera Griñó, qui va dedicar-me un pergamí tot lloant «el so del teu violí».

Coincidint amb la redacció d'aquest petit treball, la desgràcia ens ha visitat. Una ràpida malaltia se'ns ha emportat el nostre entranyable amic Isidre Ventura (el viola del quartet) i ens ha deixat amb la més gran tristesa. El Quartet «Asklaepios» ha finit, i ens ha deixat una llàgrima que mai més no se'ns eixugarà...

Alfred Rocha

BROTONS, PREMI DE COMPOSICIÓ A LA UNIVERSITAT DE VIRGÍNIA



Salvador Brotons ha guanyat el Premi de Composició atorgat anualment per la Madison University, de Virgínia (EUA), per la seva obra *Suite de flautes*, composició escrita per a dos flautins, sis flautes, una flauta en sol i una flauta baixa. A la prova escrita, Brotons va quedar classificat en el primer lloc d'un total de 72 participants.

El jove músic català ha participat en un curs de direcció d'Orquestra impartit a Los Angeles per André Previn.

EL DISSENY DE PARTITURES PER ORDINADOR, A PUNT D'ARRIBAR

Un nou sistema de disseny de partitures musicals per ordinador es posarà en funcionament ben aviat a Barcelona. Aquesta nova tecnologia, que serà aplicada per l'empresa E. Climent, de tipografia musical, ja té tres anys d'experiència. S'està imposant a tot Europa, a causa de la seva alta qualitat i també per l'estalvi de temps que el nou sistema representa davant els tradicionals sistemes artesans.

EL III FESTIVAL DE PRIMAVERA SE CELEBRA A SANT SALVADOR DEL VENDRELL

El propassat diumenge, 1 de març, va iniciar-se a Sant Salvador, al Vendrell, el III Festival de Primavera. Els concerts programats tenen lloc l'Auditori Pau Casals, de la vila.

El primer diumenge de març hi actuà el Nou Trio de Praga, amb obres de Mozart, Beethoven i Dvorák. El Concerto Galante hi actuà el 15 de març, i hi oferí obres de Quantz, Telemann, Bach, Händel i Vivaldi. I Andreu Guasch, pianista, dedicà el seu concert del dia 28 de març a obres de Mozart, Beethoven i Schumann.

Els propers concertistes que prendran part en aquest festival de primavera són: Ars Cameralis, que el 5 d'abril interpretarà música vocal-instrumental de les Corts Medievals; el 26 d'abril, i amb un programa encara a determinar, hi ha prevista l'actuació de la pianista Rosario Andino; també sense determinar hi ha el concert que el 16 de maig han d'oferir-hi la soprano Júlia Fortuny i Jordi Vilapinyó, pianista; i pel dissabte, 30 de maig, s'ha previst que Alma Trio hi interpreti obres de Martinu, Schumann i Smetana. Tancarà el festival Josefina Rigolfas, pianista, que interpretarà obres de Schumann i Chopin, el dissabte, 13 de juny.

REINAUGURACIÓ DE L'ORGUE DE NOSTRA SENYORA DE POMPEIA

L'església de Nostra Senyora de Pompeia, de l'Avinguda Diagonal, reinaugurarà el seu orgue el proper dia 7 de maig. S'ha trigat tres anys a acabar-lo, i han estat els senyors Blancafort i Escobar els qui l'han electrificat i posat a to, respectivament, arreglant deficiències en l'harmonització i l'afinació.

La reinauguració del dia 7 es farà amb un concert del titular, el pare Robert de la Riba, i un altre de Jordi Figueras, cap del Conservatori de Terrassa, el dia 12 de maig. També els dies 19, 26 de maig i 2 de juny serà emprat per fer-hi dotze concerts per a orgue i orquestra de corda, a càrrec de l'organista Robert de la Riba i l'orquestra de Corda Nostra Senyora de Pompeia, dirigida per Josep Guinart.

ALÍCIA DE LARROCHA AL FESTIVAL DE BERGEN

La pianista barcelonina, Alícia de Larrocha, actuarà el dia 22 de maig a la 35a edició del Festival de Bergen (Noruega).

Aquesta manifestació es realitzarà entre el 20 i el 31 de maig, i comprendrà una gran varietat de manifestacions —concerts, ballet i teatre—, amb una representació del món cultural hispànic especialment notable. Així, cal destacar que el festival s'obre amb la interpretació del poema simfónico-coral *L'Atlàntida*, amb Teresa Berganza encapçalant l'aplec de solistes, i la direcció d'Aldo Ceccato.

La mateixa Teresa Berganza hi oferirà un recital, el dia 23, acompanyada al piano per Juan Parejo. El grup Koan hi inter-

pretarà obres de Luis de Pablo, el dia 25, mentre que el Ballet Nacional d'Espanya hi tindrà diverses actuacions.

La figura de García Lorca serà present en el muntatge de la seva obra teatral *La casa de Bernarda Alba*, i s'hi representarà el monòleg del pare Martín Descalzo, *Un nou any per a Rosa*. Marisa Robles, l'arpista espanyola, hi actuarà el dia 29, i compositors com Granados, Albéniz, Falla i Sor apareixen, entre d'altres, en diversos concerts de guitarra, així com els renaixentistes i barrocs —pare Antonio Soler— i també clàssics, mentre la Coral Salve, de Laredo, interpretarà un programa intitulat *García Lorca i el seu temps*.

CONCERTS EN COMMEMORACIÓ DEL MIL·LENARI DE SANT JUST DESVERN

L'Orfeó Enric Morera, de Sant Just Desvern, ha programat, dins els actes commemoratius del mil·lenari de la vila, un brillant cicle de concerts, a través dels quals serà oferta una visió històrica de la música.

El cicle s'inicia amb una audició dedicada al cant gregorià, el drama litúrgic i la música medieval; i, successivament, seran presentades la música profana i litúrgica del Renaixement, la música romàntica, la música popular i la música d'avui; en el concert conclusiu serà interpretada la *Cantata de Sant Just*, de Joan Albert Amargós (sobre un poema de Joan Margarit), i el *Te Deum*, de Charpentier.



Joan Albert Amargós

EL MES DE MARÇ VA TENIR LLOC «MUSICALIDA», A ABRAXAS

Durant tot el mes de març ha tingut lloc, al local barceloní Abraxas, el cicle d'actuacions «Musicalida, concerts clàssics i populars».

El dia 6 hi van actuar Duet, amb Àngel Pereira (vibràfon i marimba) i Antoni-Olaf Sabater (piano), amb peces de Chick Corea, Narcís Vidal, Steve Swallow, Bill Evans, Antoni-Olaf Sabater, Keith Jarrett, Richard Beyrach, Josep M^a Duran, Eberhard Webber i Michael Legrand.

El segon concert, el del 13 de març, comptà amb el Trio Sa-

xis, compost per Josep M^a Llorens (flauta), Ferran Torrens (oboè) i Ramon Aragall (fagot), i hi van interpretar Vivaldi, Haydn, Graup i Mozart.

Per la seva banda, Albada Olaya, al piano, hi actuà el dia 20 i interpretà obres de Mompou, Granados, Blancafort i Zoltan Kodaly.

Finalment, el 27 de març hi actuà el Jazz Clàssic Quintet, format per Pau Casares (clarinet i saxo alt), Pep Gol (trompeta), Ricky Araiza (banjo i guitarra), Artur Regada (contrabaix) i Pau Bombardó (bateria).

VIII CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ IBÈRICA ANTIGA PER A ORGUE

Dels dies 13 a 25 de juliol tindrà lloc, a Torredembarra i a Montblanc, el «VIII Curs Internacional d'Interpretació de Música Ibèrica Antiga per a Orgue». Aquest curs té com a objectiu fer conèixer la música i els instruments històrics catalans arreu del món.

L'organista Josep M. Mas i Bonet (concertista i professor d'orgue al Conservatori Superior de Música del Liceu, de Barcelona) va ser qui, el 1980, va crear el Curs Internacional d'Interpretació de Música Ibèrica del Renaixement i del Barroc, a Torredembarra, sense cap més ajut que la col·laboració de l'Obra Cultural de l'Orgue Barroc, i de l'Ajuntament d'aquesta vila.

En aquest curs estival —l'únic a Catalunya que és dedicat exclusivament a l'orgue— han participat ja organistes vinguts de la Península Ibèrica, França, Alemanya, Àustria, Suïssa, EUA i Amèrica Llatina. Vist l'èxit d'assistència, s'obtingué aviat la col·laboració econòmica del Servei de Música del Departament de Cultura de la Generalitat i de la Diputació Provincial de Tarragona.

L'estudi que es realitzarà durant les dues setmanes del curs es basa en els manuscrits i impresos de l'època i en la interpretació en orgues històrics, per als quals la música fou pensada. Cada any es dona èmfasi a uns compositors determinats, sense oblidar als altres autors ibèrics. S'han anat estudiant les diverses formes de la música antiga ibèrica per a tecla i les obres d'A. de Cabezón, Antonio Carreira, Sebastián Aguilera de Heredia, Manuel Rodrigues, Coelho, Francisco Correa de Arauxo, Paolo Bruna, Joan Cabanilles, Antoni Soler, i d'altres. De tota aquesta música, s'han treballat d'una manera especial els aspectes de l'ornamentació, l'articulació i la registració. Enguany, en la seva vuitena edició s'hi estudiarà particularment la música portuguesa: M. Rodrigues Coelho, Pedro de Araujo, Carlos Seixas.

NOTICIARI DE
L'ORFEÓ CATALÀFÈLIX MILLET REELEGIT PRESIDENT
PER ACLAMACIÓ

El passat dia 1 d'abril tingué lloc l'Assemblea Ordinària de socis de l'Orfeó Català. Un dels punts de l'ordre del dia era el proveïment de càrrecs que quedaven vacants estatutàriament. L'Assemblea reelegí per aclamació Fèlix Millet i Tusell com a president de l'entitat, així com també Joan Costa i Costa com a Secretari II, i els vocals Xavier Turull i Creixell i Manuel Ibàñez i Escofet.

D'aquesta manera la Junta directiva de l'Orfeó Català queda constituïda com segueix: President: Fèlix Millet i Tusell. Vice-President I: Josep Maria Caminals i Sánchez. Vice-President II: Maria Font, de Carulla. Secretari I: Enric Àlvarez i Vila. Secretari II: Joan Costa i Costa. Tresorer: Rosa Rius i Marco. Comptador: Manuel Cubeles i Solé. Bibliotecari: Montserrat Albet i Vila. Conservador: Jordi Vilardaga i Roig. Vocals: Xavier Turull i Creixell, Josep Ma. Busquets i Galera, Albert Corral i Orriols,

Manuel Ibàñez i Escofet i Josep Caminal i Badia.

A més, en formen part els següents vocals cantaires: Josep Laporta i Martí, Justo Arrizabala Itxaro, Rosa Comas i Miró, i Narcís Tristan i Moya.

L'Assemblea feu un repàs de les activitats dutes a terme per l'entitat al llarg de l'últim període i, també, dels concerts i del funcionament del cor d'adults i dels juvenils i infantils, tema sobre el qual informaren els respectius directors Simon Johnson, Margarida Lladó, J. Bordas i Conxita Garcia. S'hi mostrà un clima de satisfacció per la manera com es desenvolupen els esdeveniments.

Un dels moments més emotius de l'Assemblea fou el recordatori que feu el Secretari de l'entitat, senyor Enric Àlvarez, del consoci Ramon Pujol i Alsina, que havia mort en el decurs de l'últim any, i havia eficaçment ocupat durant molt de temps càrrecs importants a la Junta directiva.

L'Orfeó Català anuncia la convocatòria de proves d'ingrés, per al curs 1987/1988 als

CORS INFANTILS (a partir de 8 anys)

CORS JUVENILS (a partir de 15 anys)

dintre la primera quinzena del mes de juny

Informació: Palau de la Música Catalana, tel. 301 1104

PELL DE BRAU

CERTAMEN DE CANÇÓ MARINERA, A SAN VICENTE
DE LA BARQUERA

Per vint-i-unena vegada, ha estat convocat el concurs de composició coral dedicat a la cançó de tema mariner, que organitza el Centre d'Iniciatives i Turisme de San Vicente de la Barquera (Cantàbria).

Les composicions que concorrin al certamen hauran de ser originals i inèdites, a quatre veus mixtes. El text, en castellà, ha de fer referència al mar, de forma que l'obra pugui ser qualificada pròpiament com a

cançó marinera. L'estil serà lliure, i la durada aproximada ha de ser de tres a quatre minuts. És establert un únic premi de 50.000 ptes., que serà atorgat per un jurat de solvència indiscutible en el món musical. L'admissió d'originals es clourà el dia 15 de juny de 1987.

Informació: «Centro de Iniciativas y Turismo, Avda. del Generalísimo, 10, Tel. 71 07 97, San Vicente de la Barquera (Cantàbria)».

PLÁCIDO DOMINGO,
CONCERT GRATUÏT A VIENA

Plácido Domingo oferirà, el dia 15 de maig, un concert gratuït davant l'Ajuntament de Viena. L'actuació del tenor estarà composta per sarsueles i àries d'obres clàssiques, dins el marc dels Festivals de Viena, i estarà acompanyat per l'Orquestra Simfònica de la Ràdio i Televisió d'Àustria (ORF), sota la direcció d'Ernst Maerzendorfer, els Nens Cantors de Viena, i el Ballet de l'Òpera de l'Estat d'aquella capital.

Tot seguit, Domingo dirigirà l'orquestra de l'ORF, com ja ha fet altres vegades a la capital austríaca.



Plácido Domingo

EL TENOR MEXICÀ FRANCISCO ARAIZA CANTA A
ESPANYA PER PRIMER COP

El tenor mexicà Francisco Araiza oferí, el 25 de març, el seu primer recital a Espanya, al Teatro Real de Madrid, amb obres de Schumann, Fauré, Ravel i Strauss, acompanyat al piano per Jean Laminaire.

Araiza, de 36 anys, és considerat internacionalment com un dels tenors lírics de més gran prestigi, especialment com a intèrpret del repertori mozartà.

La consagració definitiva de Francisco Araiza va arribar després de cantar sota la direcció d'Herbert Von Karajan, al Festival de Salzburg, el personatge

de Tamino, de l'òpera *La flauta màgica*, de Mozart. Arran d'aquell triomf, Araiza ha ampliat el seu repertori amb òperes de Rossini (i ha aconseguit un gran èxit en *La cenerentola*, sota la direcció de Claudio Abbado, al teatre La Scala de Milà), Verdi (*Rigoletto* i *La Traviata*), Puccini (*La Bohème*), Massenet (*Manon*) i Gounod (*Fausto*).

Francisco Araiza va aparèixer a Televisió Espanyola el 1981, juntament amb Edita Gruberova, quan s'hi va emetre l'òpera *El rapte al Serrall*, de Mozart.

IX CURS DE MÚSICA BARROCA I ROCOCÓ

L'Associació «Música Barroca», de Madrid, ha convocat el IX Kurs de Música Barroca i Rococó, que se celebrarà a Madrid (Col·legi Major «Elías Ahuja»), del 17 al 29 d'agost de 1987.

Les matèries, els programes i els professors que les impartiran són els següents: cant (Marius van Altena); flauta dolça (Marijke Miessen, Baldrick Deerenberg, Álvaro Marfías); conjunt de flautes (Baldrick Deerenberg); flauta travessera barroca (Konrad Hünteler); violí i viola (Alda Stuurup); oboè barroc (Jan Grinbergen); clavicèmbal (Jacques Ogg); viola de mà, llaüt i guitarra (José Miguel Moreno); baix continu (Aline Zilberajch); viola de gamba (José Vázquez); violoncel barroc (Wouter Moeller) i dansa barroca (Irene Ginger).

Aquest programa és comple-

tat amb uns cursos monogràfics professats per: Antonio Gallego («Introducció a la historiografia musical espanyola»); Juan José Rey («Guitarra y bandúrria»); Andrés Ruiz Tarazona («La tonadilla escènica»); José Sierra («La música escènica del P. Soler»); Daniel Vega («Introducció al villancico del XVII i XVIII»); Luis Robledo («La pràctica instrumental a la cort espanyola durant el segle XVII»); Santiago Amón («Poètica i pintura en el Barroc»); i Reinhard von Nagel («El plaer d'afinar»).

El curs ofereix també un breu cicle de concerts a càrrec de figures rellevants en les diverses especialitats instrumentals i vocals.

Data límit inscripció: 7 d'agost. Informació: «Asociación Música Barroca de Madrid», c/ Francisco de Rojas, 9, 5º dcha., E, 28010 Madrid.

ARREU

SIMPOSI «INVESTIGACIÓ BÀSICA SOBRE ARPES HISTÒRIQUES»

Schola Cantorum Basiliensis. Basilea (Suïssa),
27-31 octubre 1986.

El simposi sobre arpes històriques que s'ha celebrat el passat mes d'octubre a la Schola Cantorum Basiliensis ha estat una de les convocatòries que més expectació ha creat en els ambients musicals europeus durant la passada tardor. Al prestigi de l'entitat organitzadora s'ha sumat la infreqüència del tema i la seva oportuna posta en escena internacional, més enllà dels cercles d'«iniciats», materialitzant així, les inquietuds que en els últims anys s'han deixat sentir a l'entorn de l'arpa històrica entre intèrprets i teòrics actuals.

El simposi va estar organitzat de manera que cada dia es dedicà a un tema monogràfic, amb dissertacions de musicòlegs, intèrprets i constructors, i l'audició de dos concerts centrats en el tema tractat.

El tema del primer dia va ser «L'arpa a Espanya», que va comptar amb la intervenció de: M. Morrow (Gran Bretanya), *On tablatures and tunings*; D. Gomez (USA), *Bermudo on harps*; C. Bordas, *The spanish «arpa de dos órdenes»*; i P. Llopis, *Chromatic harp construction in Spain*. Aquestes dues últimes conferències van tenir com a tema comú l'arpa espanyola de dos ordres, el model d'arpa que es va utilitzar a la Península ibèrica durant el període barroc, la característica prin-

cipal del qual (que el distingeix de la resta de tipus d'arpes utilitzats a la resta d'Europa) en els seus dos ordres de cordes, un distònic i l'altre cromàtic, creuats entre si, seguint la disposició de les tecles blanques i negres dels teclats. Els dos concerts oferts aquell dia van venir precisament a subratllar les diferències entre les diferents arpes cromàtiques utilitzades durant el Barroc europeu, i van fer possible l'encontre de cada literatura amb el so de l'instrument per al qual va ser pensada, cosa que, en el cas de l'arpa, és infreqüent. Així, es va poder escoltar: música italiana, interpretada per Mara Galassi (Itàlia), en una arpa *doppia* (dos ordres paral·lels de cordes); música anglesa i italiana, interpretada per Cheryl Fulton (USA) en una arpa triple; i, crec que per primer cop des de fa uns dos-cents anys, repertori espanyol interpretat per Núria Llopis en una arpa de *dos ordres*, fabricada per P. Llopis basant-se en un original datat el 1704.

El segon dia (dimarts, 28) va dedicar-se a: «L'arpa cromàtica a Itàlia», amb la participació de D. Fabris; M. Galassi, H. Rosenzweig; els constructors R. Thureau i B. Kürschner; i a un concert de música medieval espanyola i francesa ofert per Ensemble Rosa das Rosas (D. Gomez, cant i arpa; B. Lesne, cant

i arpa; i S. Lee, cant i fidula).

El dimecres, dia 23, es dedicà a les «Arpes medievals» i va comptar amb les conferències de T. Seebas, C. Page, M. Van Schaik i J. Kadar. El concert final a anar a càrrec de: S. Reit, arpa renaixentista; P. O'Brien, llaüt; i Cheryl Fulton, arpa medieval i arpa triple.

El quart dia (dijous, 30), es tractà el tema «Desenvolupament de la tècnica arpística en l'arpa antiga», amb les intervencions de P. O'Brien, C. Page, S. Reit i M. Galassi. El concert final va ser ofert per Andrew Lawrence-King, que tocà amb arpes medievals, renaixentistes i barroques.

L'últim dia (divendres, 31), es dedicà a «L'arpa i la seva participació en conjunts», amb conferències de A. Lawrence-King, Cheryl Fulton i el constructor T. Hobrough. El concert amb què finalitzà la sessió i el simposi va ser a càrrec d'Edward Witsenburg, amb arpa de pedals d'un moviment, i de Thérèse de Goede, al clavecí, que interpretaren música de la segona meitat del segle XVIII.

Aquest Simposi ha estat, en gran mesura, orientat cap als problemes pràctics que suscita l'arpa històrica en l'actual interpretació de la música antiga; una cosa molt lògica, si es té en compte que l'arpa no arriba actualment al nivell d'estudis especialitzats, ni a l'impuls que en la pràctica instrumental tenen altres instruments històrics. Aquest desfasament és, en la meua opinió, pel fet que l'arpa presenta una gran complexitat en la seva adaptació a cada tipus de literatura, ja que les diferències organològiques que existeixen entre les diferents arpes que es van utilitzar en el passat impliquen tècniques i mètodes

des d'aprenentatges diferents per a cada tipus d'arpa, i obliga a una necessària especialització per part dels intèrprets (recordem que, per exemple, durant el Barroc es van utilitzar a Europa arpes diatòniques de diversos tipus, amb cordes de tripa, metalls, de diverses dimensions i de diferent nombre de cordes, etc., i arpes cromàtiques amb dos o tres ordres paral·lels de cordes, o amb dos ordres creuats. Aquesta diversitat d'instruments i tècniques utilitzables només pot ser clarificada, en relació a la interpretació de la música antiga, per la pràctica i l'experiència dels intèrprets, suportats en els estudis científics de musicòlegs i constructors.

El resultat global del Simposi es podria definir com un salt qualitatiu per a l'arpa cap a l'obtenció d'una més gran representativitat i fesomia pròpia en la interpretació de la música antiga. Esperem que, en breu, se situï a l'altura dels estudis que es practiquen amb altres instruments. I així com en aquests moments és impensable, per exemple, una edició crítica de l'obra clavecinística de F. Couperin per a piano, esperem que d'aquí a poc siguin necessàries les transcripcions de música antiga d'arpa per al modern instrument de pedals, recuperant així, per a la lògica històrica i el bon gust musical, la sonoritat de les arpes antigues.

Cristina Bordas

ROSTROPOVITX, MEMBRE DE L'ORDRE DE L'IMPERI BRITÀNIC

El violoncel·lista i director d'orquestra rus Mstislav Rostropovitch ha estat nomenat gran oficial de l'Orde de l'Imperi Britànic, a títol honorari, en recompensa als «serveis que ha fet a la música britànica», segons que anuncia el Foreign Office. El mestre, de 60 anys, no podrà dur però el títol de *Sir*, ja que no és britànic. Rostropovitch va obtenir la nacionalitat africana l'any 1978.

Amic del compositor anglès Benjamin Britten, Mstislav Rostropovitch és el director artístic

del Festival d'Aldeburg (sud d'Anglaterra) des del 1977. Aquell mateix any va ser nomenat director de l'Orquestra Simfònica Nacional de Washington. Antic professor als conservatoris de Moscou i Leningrad, ha efectuat *tournées* per tot el món. Nombrosos grans compositors, com Prokofiev, Shostakovitch i Bernstein han escrit peces per a ell.

Entre d'altres distincions, a França és comanador de les Arts i les Ciències, i cavaller de la Legió d'Honor.



ANOIA

MAIG				
31, diumenge	18 h.	Igalada	Església parroquial	Coral Ariadna, de la Garriga. Grup Instrumental Araucaria.

BAIX PENEDÈS

MAIG				
16, dissabte	22,30 h.	El Vendrell	Auditori Pau Casals	Júlia Fortuny, soprano. Jordi Vilapinyó, piano. (Associació Musical Pau Casals.)
30, dissabte	22,30 h.	El Vendrell	Auditori Pau Casals	Alma Trio. Martinu, Schumann, Smetana. (Associació Pau Casals.)

BARCELONÈS

MAIG				
3, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Lucio Silla, de Mozart. Dir.: Julius Rudel.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Jaume Casademunt, Jordi Roma, piano. Tarsici Roma, orgue. Anna Roma, soprano. <i>Concert Homenatge al Mestre Roma.</i> (Diumúsica.)
	22 h.	L'Hospitalet	Saló de Plens de l'Ajuntament	Claudi Arimany, flauta. Madrona Elias, clavicèmbal. Bach. (Pizzicato.)
4, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	La Grande Écurie et la Chambre du Roy. Coral Càrmina. Agnes Mellon, Brigitte Bellamy, sopranos. Dominique Visse, contratenor. John Elwes, Ian Honeyman, tenors. Michel Verschaeve, baríton. Jacques Bona, baix. Dir.: Jean Claude Malgoire. Monteverdi. (X Festival de Música Antiga.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Oriol Bastardes, piano. Mercè Montfort, guitarra. Debussy, Gershwin, Milán, Logy, Mudarra, Scarlatti, Bach. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
5, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Zoltán Kocsis, piano. Liszt, Schubert. (Ibercamera.)
6, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Lucio Silla, de Mozart. Dir.: Julius Rudel.
	21 h.	Barcelona	Palau	Frans Brüggen, flauta. Gustav Leonhardt, clavicèmbal. Anner Bylsma, violoncel. <i>Canzoni, Tocates i Sonates del segle XVII italià.</i> (X Festival de Música Antiga.)
7, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	The Academy of St. Martin-in-the-Fields. Dir. i solista: Iona Brown. Mozart, Schönberg, Txaikovski. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Symposium Musicum de Praga. Dir.: Miloslav Klement. <i>La música a les corts europees: reina Elisabeth I, Rodolf II a Praga i Ducal de Venècia.</i> (Una hora de Música al Conservatori.)
	21 h.	Barcelona	Església de Ntra. Sra. de Pompeia	Robert de la Riba, orgue.
8, divendres	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM.	Els Ministrils. Música del Renaixement al s. XX. (Joventuts Musicals de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Solistes de Zagreb. Claudi Arimany, flauta. Couperin, Rameau, J.S. Bach, Respighi, Britten. (Euroconcert.)
	22 h.	Sta. Coloma de Gramenet	Can Roig i Torres	Vicenç Prunés, piano. Mozart, Beethoven, Liszt, Ravel...
9, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Francisco J. González, piano. Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Ravel, Albéniz, Rachmaninov. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
	19.30 h.	Barcelona	Parròquia de Sta. Maria de Jesús de Gràcia	Orfeó Veus Junes. Dir.: J. Lluís Valldecabres. <i>Missa per a cor i orgue</i> de Dvórák. (IV cicle de Misses polifòniques.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	Lucio Silla, de Mozart. Dir.: Julius Rudel.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Montserrat Caballé, soprano. Dir.: Albert Argudo. <i>Homenatge a Eduard Toldrà.</i>
10, diumenge	11 h.	Barcelona	Rbla. Caçador 6/12	IV Trobada de Corals a la Guineueta (Coral Canticorum)
	11,30 h.	Badalona	Església de Santa Maria	Orfeó Veus Junes. Dir. J. Lluís Valldecabres. <i>Missa per a cor i orgue</i> de Dvórák. (IV cicle de Misses polifòniques.)
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Josep Maria Escribano, piano. Soler, Berg, Webern, Schönberg, Moraleda, Prokofiev. (Diumúsica.)
	22 h.	L'Hospitalet	Església Romànica de Sta. Eulàlia	Maria Lluïsa Cortada, clavicèmbal. Bach. (Pizzicato.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

11, dilluns	16 h.	Barcelona	Palau	Coral Espurna. Coral Maixata. Dirs.: Toni Santacreu, Montserrat Lluveras. (II Cicle de Cant Coral.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Scharoun Ensemble Berlin. Mozart, Schubert. (Euroconcert.)
	21 h.	Barcelona	Tinell	Collegium, Musicum de Catalunya. Martín i Soler, Baguer, Viola, Brunetti, Boccherini. (X Festival de Música Antiga.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Rosa Miró, piano. Rosa Parellada, soprano. Manuel Domingo, guitarra. Schumann, Weber, Schubert, García Lorca. (Jovenuts Musicals de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Miquel Gaspà, clarinet i clarinet baix. Avel·lina Argüelles, ballarina. Pousseur, Homs, Lewin-Richter, Messiaen, Villa-Rojo, Stravinsky, Fourchotte. (Associació Catalana de Compositors.)
12, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Los Angeles Philharmonic Orchestra. Dir.: André Previn. Strauss, Harbison, Debussy. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Església de Ntra. Sra. de Pompeia	Jordi Figueras, orgue.
13, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa	Paul O'dette, llaüt renaixement i viola de mà. (X Festival de Música Antiga.)
14, dijous	16 h.	Barcelona	Palau	Coral Ressò. Cor Sant Medir. Dirs.: Rafael Barbero, Xavier Vilajosana. (II Cicle de Cant Coral.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Claudi Arimany, flauta. Jaume Solé, violoncel. Jordi Reguant, clavicèmbal. C.F. Abel, J.Ph. Kimberger, C.Ph.E. Bach, J.G. Müthel. (Una hora de Música al Conservatori.)
15, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	Lucia di Lammermoor, de Donizetti. Dir.: Friederich Haider.
	21 h.	Barcelona	Tinell	The Boston Camerata. Dir.: Joël Cohen. Byrd, Dowland, Morley. (X Festival de Música Antiga.)
	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM.	Jordi Serra, Francisco Poyato, Roser Berengueras, Viviana Salisi, piano. Mozart, Fauré i contemporanis catalans. (Jovenuts Musicals de Barcelona.)
17, diumenge	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Agrupació Instrumental Contemporània. Dir.: J.L. Moraleda. Falla, Pueyo, Sardà, Taverna Bech. (Diumúsica.)
	18,30 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Orquestra de Cambra Joan Massià. Maria Carbonell, piano. Dir.: Joan Pich Santasusana. Mozart. (Associació Massià-Carbonell.)
	19 h.	Barcelona	Centre Comarcal Lleidatà	Coral Terra Ferma
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Nacional d'Espanya. Dir.: J. López-Cobos. Mozart, Bruckner. <i>Commemoració del concert núm. 3.000 de l'Orquestra Nacional d'Espanya.</i>
	22 h.	L'Hospitalet	Saló de Plens de l'Ajuntament	Luky Guri Trio. Jazz-Bach. (Pizzicato.)
18, dilluns	16 h.	Barcelona	Palau	Coral Saba Nova. Coral Ressò. Dirs.: Roser Busquets, M. del Mar Orriols. (II Cicle de Cant Coral.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	Lucia di Lammermoor, de Donizetti. Dir.: Friederich Haider.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Rosa M. Cortés. Montserrat Rios, piano. Esteban Rodríguez, flauta. Granados, Schubert. (Jovenuts Musicals de Catalunya.)
19, dimarts	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa	Hopkinson Smith, llaüt barroc i tiorba. <i>Música francesa dels segles XVII i XVIII.</i> (X Festival de Música Antiga.)
	21 h.	Barcelona	Església de Ntra. Sra. de Pompeia	Orquestra de Corda Ntra. Sra. de Pompeia. Robert de la Ribba, orgue. Dir.: Josep Guinart. Händel.
21, dijous	19 h.	Bellaterra	Auditori Facultat de Lletres	Cor de la Universitat Autònoma de Barcelona.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Lucia di Lammermoor, de Donizetti. Dir.: Friederich Haider
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa	Albert Romani, clavicèmbal. Haydn, Pescetti, Paradisi, C.Ph.E. Bach, W.F. Bach, A.L. Couperin. (X Festival de Música Antiga.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Juli Panyella, clarinet. Cristina Navajas, piano. Saint-Saëns, Milhaud, Debussy, Poulenc. (Una hora de Música al Conservatori.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Recital Lluís Miquel.
22, divendres	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM.	Núria Ruera, piano. Bach, Mendelssohn, Beethoven, Granados. (Jovenuts Musicals de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Albert Guinovart, piano. Dir.: J.J. Olives. Wagner, Mozart, Beethoven.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

23, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Rosa Maria Conesa, soprano. Carles Prat, tenor. Albert Guinovart, piano. Schumann, Mendelssohn, Mozart. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
	20 h.	L'Hospitalet	Ateneu de Cultura Popular	Concert a càrrec dels alumnes de Ludovica Mosca. (Pizzicato.)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa	Rolf Lislevand, guitarra barroca. <i>Música italiana i espanyola per a guitarra barroca</i> . (X Festival de Música Antiga.)
24, diumenge	11,15 h.	Barcelona	ONCE	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics. M ^a dels Àngels Miró, soprano. Dir.: J. Palet. Vivaldi, Planàs, Toldrà.
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lucia di Lammermoor</i> , de Donizetti. Dir.: Friederich Haider.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Cantare con la Gorgia. Dir.: Jordi Casas. Clara Hernández, viola de gamba. Madrona Elias, clave. Monteverdi, Frescobaldi, Bonizzi, Ortiz. (Diumúsica.)
	22 h.	L'Hospitalet	Església Romànica de Sta. Eulàlia	Trio Unda Maris. J.S. Bach. (Pizzicato.)
25, dilluns	16 h.	Barcelona	Palau	Corals de les Escoles Municipals de l'Ajuntament de Barcelona. (II Cicle de Cant Coral.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Coral del Conservatori de Badalona. Dir.: J.J. Olives. Haydn, Cherubini.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Esther Corbella, Carme Vilà, piano. Schumann, Albéniz, Debussy, Beethoven. (Joventuts Musicals de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Liliana Maffiotte, piano. Casablanques, Balada, Mestres Quadreny, Ambrosini, Darias, Sardà, Guinjoan. (Associació Catalana de Compositors.)
	22 h.	Sta. Coloma de Gramenet	Església de St. Josep Oriol	Quintet de Vent Harmonia. Beethoven, Danzi Reicha ...
26, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja Madrid	L'Estro Vocale. Dir.: Sergi Riera. Schütz, Gumpelzhaimer, Handl, Victoria, Vivaldi, Flecha, Scarlatti... (Obra Cultural Caja de Madrid.)
	21 h.	Barcelona	Palau	I Musici. Corelli, Bonporti, Manfredini, Vivaldi. (Euroconcert.)
	21 h.	Barcelona	Església de Ntra. Sra. de Pompeia	Orquestra de Corda Ntra. Sra. de Pompeia. Robert de la Riba, orgue. Dir.: Josep Guinart. Händel.
27, dimecres	21 h.	Barcelona	Tinell	Conjunt Vocal i Instrumental. Solistes. Dir.: Philippe Herreweghe. <i>Música Barroca Catalana</i> . (X Festival de Música Antiga.)
28, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Karl Engel, piano. Gérard Claret, Régis Pasquier, violí. Bruno Pasquier, viola. Lluís Claret, violoncel. Michel Lethiec, clarinet. <i>Concert Mozart</i> . (Euroconcert.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Big Band del Taller de Músics. Dir.: Ze Eduardo. <i>Concert de Jazz</i> . (Una hora de Música al Conservatori.)
29, divendres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de La Caixa	Andrew Lawrence-King, arpa doppia. <i>Música italiana i espanyola per a arpa barroca</i> . (X Festival de Música Antiga.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Cor de la Universitat Autònoma de Barcelona.
	22 h.	Sta. Coloma de Gramenet	Can Roig i Torres	Carles M. Eroles, guitarra. Sors, Mompou, Tàrraga, Turina...
30, dissabte	19,30 h.	Barcelona	Parròquia de Sta. Maria de Jesús de Gràcia	Coral «De Música» de la Capella Francesa de Barcelona. Quartet Scherzo. Dir.: Cecília Velázquez. <i>Missa Brevis K 192</i> de Mozart. (IV cicle de Misses polifòniques.)
31, diumenge	17,30 h.	Barcelona	Gran de Sant Andreu, 145	Orfeo L'Eco de Catalunya.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Lluís Claret, violoncel. Albert Giménez Atenelle, piano. Beethoven, Brotons, Frank. (Diumúsica.)
MARESME				
MAIG				
9, dissabte	22 h.	Mataró	Teatre Monumental	Cor Montserrat. Dir.: Joan Casals.
VALLÈS OCCIDENTAL				
MAIG				
21, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural	Orquestra Filharmònica de Kosice. Stanislav Zamborsky, piano. Dir.: Richard Zimmer. Beethoven (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa).

Impressionant



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

Val la pena d'escoltar-ho.

Val la pena de tenir l'experiència d'escoltar el més gran
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.



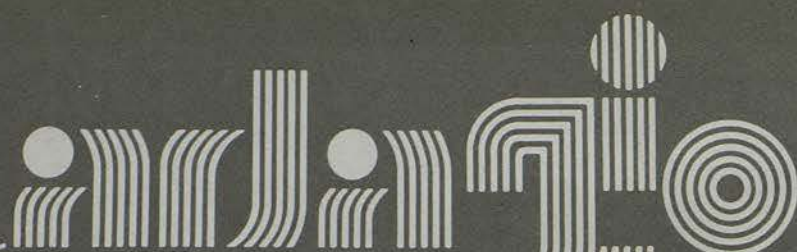
VIDOSA

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