

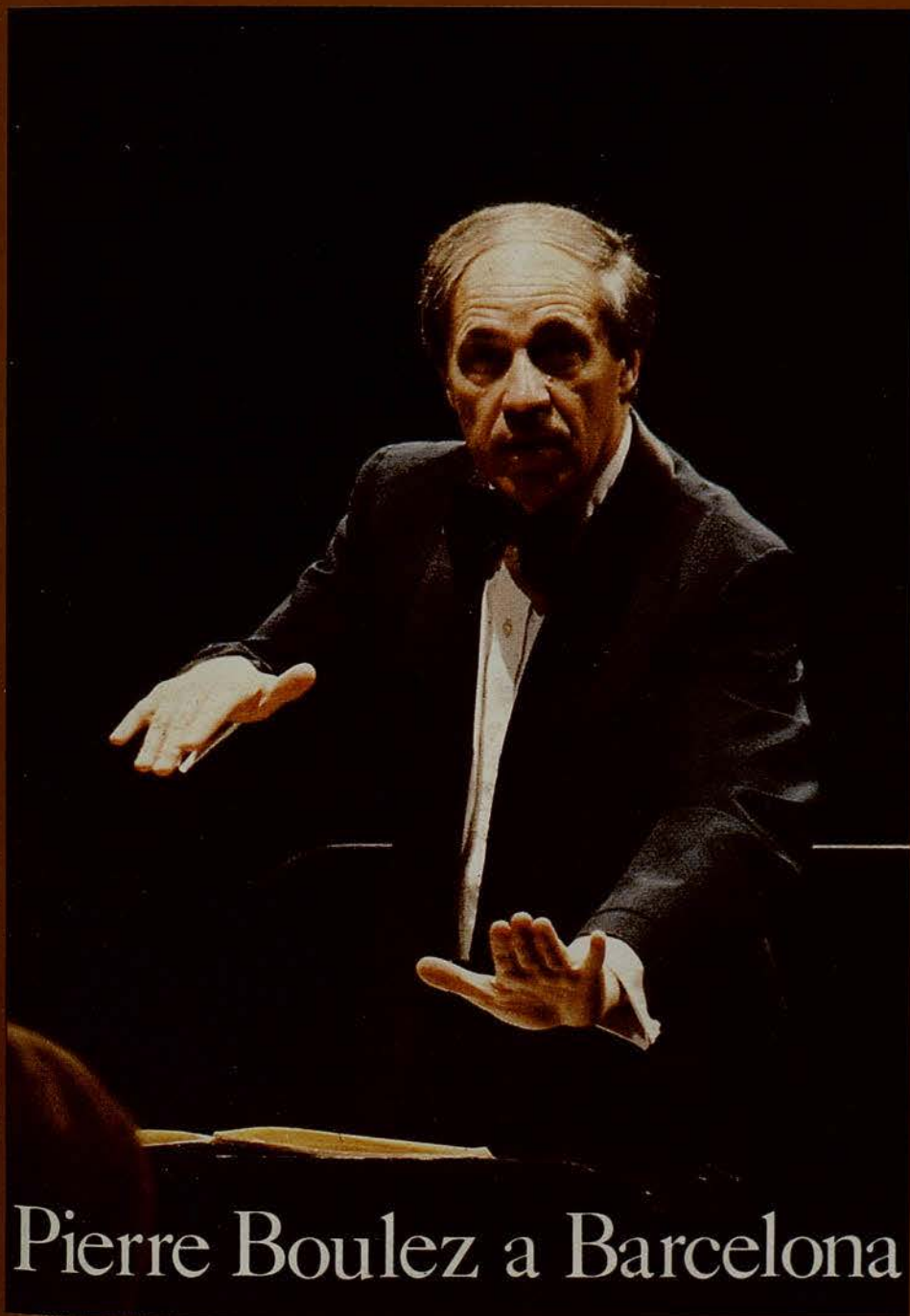


REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 32

Juny 1987



Pierre Boulez a Barcelona



Música i cinema
un matrimoni fructífer



David Rusell,
o l'anàlisi de la guitarra



S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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



Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

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

Distribuïdors oficials de:

**SCHIMMEL
PLEYEL
GAVEAU
ERARD
KAWAI**



2^a ÈPOCA

ANY IV - NÚM. 32 - JUNY 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, 1^a B.
Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82
08003 Barcelona

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

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

Consell Editorial:
Fèlix Millet (President) Carles Guinovart
Montserrat Albet Antoni Marí
Roger 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, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Glòria Escrig, Maria Ester Sala, Joan Lorente Costa, Marjolijn Van der Meer, Lourdes Morgades, Joan Padrol, Miquel Porter Moix, Miquel Pujadó, Tamino, Santi Riera i Manuel Valls.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL



UN MÓN OBERT DE POSSIBILITATS

L'inici de les activitats de Catalunya Música imposa una consideració inevitable. A l'acte de presentació a la premsa del nou canal es van pronunciar paraules absolutament definitòries. Així, el Director General de Música i Teatre de la Generalitat, Jordi Maluquer, referint-se a l'emissora, parlà «d'eina importantíssima, la primera pel que fa a la difusió de la música a Catalunya». En semblant línia de raonament, el director de Catalunya Ràdio, Jordi Daroca, digué que «l'abast de les possibilitats supera qualsevol altra iniciativa que pugui haver-hi a Catalunya». Altrament, el director de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, Joan Granados, assenyalà que es tracta «d'anar completant Catalunya per tots els costats. Les institucions de Catalunya, amb eines pròpies, han d'anar completant el país».

Sovint, darrera de les paraules no hi ha res més que buidor i fugida de la realitat. Demagògia buida i retòrica, i també afanys de justificació d'allò injustificable. O bé desigs i intencions d'entafanament i de distracció respecte de la realitat.

És evident que aquest no és el cas que ens ocupa. Les referències del que van dir els senyors Maluquer, Daroca i Granados —per l'ordre cronològic en què van ser pronunciades les paraules— situa amb enorme precisió una realitat, que pot resultar importantíssima per a la vida cultural del país.

En aquests moments, l'audència catalana de Ràdio 2, potencial clientela per tant, a partir d'ara, de Catalunya Música, s'estima prop de 60.000 persones. És un mercat que en condicions normals hauria de créixer, i aquest ha de ser un objectiu inicial del nou canal. En tot cas, d'entrada, no deixa de ser una xifra considerable. Però no es tracta tan sols de satisfer les necessitats radiofòniques d'uns afeccionats concrets a la gran música, sinó que cal anar molt més enllà.

Cal també afavorir l'increment de la militància activa de la societat catalana envers la música clàssica. I, en això, un canal radiofònic compta, si es conduït amb intel·ligència i seny, amb enormes recursos; facilitar informació plural (d'activitats del país, de novetats discogràfiques), afavorir la comprensió d'aspectes elementals i no tan elementals de la música; ajudar el coneixement d'obres de músics poc coneguts o d'aspectes musicals poc a l'abast, etcètera. El món de les transmissions configura així mateix un camp d'acció suggestiu. I moltes d'altres iniciatives, sempre que siguin, cal insistir-hi, dirigides amb seny i rigor.

En un altre ordre de coses, i mirant ja a mitjà termini, —rebutgem emprar el terme llarg termini—, Catalunya Música té l'obligació de convertir-se en esquer d'iniciatives, en línia amb allò que s'esdevé en emissores institucionals arreu d'Europa. Iniciatives que van des de promoure cicles especialitzats fins a allò que en podríem dir gran objectiu: comptar amb un equipament artístic estable propi, concretament una orquestra i un cor professionals. Tot això, és clar, lligat a la germana TV3, amb la qual comparteix l'aixopluc institucional.

La història dirà el que hagi de dir. D'entrada, saludem no solament una realitat tangible, que a finals d'any arribarà a pràcticament el cent per cent de la població, sinó també un camp de possibilitats extraordinàriament suggestiu.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Un món obert de possibilitats	3
«Catalunya Música»: la gran música per ràdio, en català (Glòria Escrig)	5
Una programació oberta als canvis (G.E.)	7
Ballet: Excitacions primaverals (Marjolijn Van der Meer)	10
Ensalada: Vindicació del músic català (Tamino)	12
Verema de veus: «Raimon: Presència sense oblit» (Miquel Pujadó)	14
Mikrokosmos: Solatge (Pere Artís)	15
Pierre Boulez: un símbol de la música del segle XX	17
Al contrallum de l'opinió d'altri (Lourdes Morgades)	20

LA MÚSICA CINEMATogrÀFICA

El seu valor com a llenguatge (Manuel Valls)	22
Cinemúsica: un retorn de visita (Miquel Porter i Moix)	24
Sobre una possible classificació de la banda sonora en el panorama musical (Joan Padrol)	28
El musical americà: un gènere per a somiar despert (Joan Lorente Costa)	31

Joventut en la música i en els intèrprets (J. Casanovas)	35
RETRAT: David Rusell: la guitarra analitzada (J. Comellas)	36
Scherzando (Cesc)	41
Ara, abans d'ahir, demà	42
Concerts, recitals, concerts, recitals	47
Llibres (J.C. i M. Ester Sala)	49
Discos (Santi Riera)	50

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



Victòria dels Àngels obri de forma brillant les emissions de «Catalunya Música»

«Catalunya música», la gran música en català

El mes de desembre, la «Revista Musical Catalana» dedicava el seu editorial a «El buit de la ràdio». En ell, comentava la manca a casa nostra d'una emissora amb dedicació cultural, quan hom en posseeix dues d'institucionals amb una base comercial. S'hi comentava, d'altra banda, la necessitat que existís aquesta emissora per tal de normalitzar, també, a més de la llengua, la difusió del nostre patrimoni musical. I s'hi deia, finalment, que calia exigir que s'omplís aquest buit.

Han passat quatre mesos i aquell desig de la RMC i dels amants de la música ja s'ha vist acomplert. El 10 de maig ha estat inaugurada Catalunya Música, una emissora institucional que depèn de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, la qual serà dedicada, totes vint-i-quatre hores del dia, a oferir música clàssica.

Al front de la nova emissora hi ha professionals força coneguts de tots, i reconeguts per tothom: Jesús Rodríguez Picó n'és

el coordinador musical, el responsable de continguts de l'emissora; Oleguer Sarsanedes, cap de programes especials de les Emissores de la Generalitat, és qui es responsabilitza de posar en funcionament la Catalunya Música, des d'un punt de vista radiofònic; finalment, o bé per començar, Jordi Daroca, com a director de les Emissores, n'és també un dels responsables.

El mes d'octubre es va començar a treballar en aquesta idea, sorgida de Catalunya Ràdio: crear un canal radiofònic que només emetés música clàssica. Abans d'anar a proposar el projecte al director general de l'ens ràdio-televisiu, s'hi treballava des de feia prop d'un any.

Intentar arribar on altres no poden

— *Nosaltres creiem que les emissores de ràdio de l'ens tenen una funció* —ens diu Jordi Daroca—. *En el cas de Catalunya Rà-*

dio, ha estat una funció normalitzadora de la llengua. En el cas de Catalunya Música, n'hi ha una de suplementària: només els ens públics estan en la situació de poder tirar endavant els projectes culturals que el país necessita. Nosaltres, des de feia temps, parlàvem de tirar endavant un projecte de caire cultural que arribés allí on la iniciativa privada no ho pot fer. La funció d'ajudar a fer conèixer la música clàssica era una funció que nosaltres podíem fer i, segurament, d'altres no podien.

Catalunya Música emet en estèreo, al punt 101.5 del dial, a la banda de freqüència modulada. De moment, només arriba geogràficament a Barcelona (utilitza l'emissor del Tibidabo) i a la seva àrea d'influència. Això significa que, ara per ara, només pot escoltar-la el 75 per cent de la població catalana. Serà el proper mes d'octubre quan, tècnicament, ja es podrà escoltar des de qualsevol indret de Catalunya.

Jordi Daroca comenta:

— Els estudis tenen uns equipaments que, en aquests moments, no té cap altra emissora, ja que es treballa molt amb disc compact, i els concerts s'enregistren amb sistemes digitals. De fet, els que hem enregistrat fins ara ja s'han fet en aquest sistema. El digital és la manera com s'han enregistrat, des de fa un cert temps, els concerts que es fan a Barcelona i que ofereixen un interès determinat a l'oïent. A més a més, Catalunya Música compta amb el fons musical de la seva emissora germana, Catalunya Ràdio, que mantindrà en antena els programes de música clàssica que ja té en aquests moments.

Una emissora que xerra poc

— Hem triat l'opció de poca veu. Com que és un canal musical, pensem que la música hi és primordial i, per tant, reduïm l'expressió verbal al mínim possible, com a informació de qui ens escolti. En cap cas no caurem en la trampa d'iniciar una emissora musical i d'anar incrementant la paraula fins que esdevé una emissora en la qual es parla molt, és a dir: no France Musique, ni Radio-2. Fem una BBC-3 en la seva part musical ja que, com sabeu, aquest darrer canal és híbrid, és un canal tan musical com cultural—, especifica Oleguer Sarsanedes.

Catalunya Música ha nascut amb la intenció de fer arribar la música clàssica a tothom qui la sintonitzi. Per això, quan es produeixin grans esdeveniments en aquest món tan específic, es podrà optar davant dues possibilitats: o bé trencar la programació habitual i fer-ne una dedicada a aquella circumstància (centenaris de naixements, de morts, d'anys en què es compongué una obra, etc), o bé incorporar aquell fet dins la programació diària, però amb una més gran insistència sobre el tema de la que tindria en circumstàncies normals.

El nou canal compta amb una sèrie de prioritats que permeten decidir quins són els temes que s'escoltaran en aquella programació.

— Hi ha unes prioritats a l'hora de decidir què sortirà per l'antena i què no. Per exemple: si hi ha dos concerts un mateix dia, la preferència es basa normalment en estrenes, primeres audicions... Això no vol dir exclusivitat, però hi ha una sèrie de circumstàncies que cal tenir en compte—, manifesta Rodríguez Picó.

En el mateix sentit, Sarsanedes especifica: — Això és lògic; és allò que fa qualsevol canal de música clàssica d'un canal nacional radiofònic, del país que sigui.

Torna a parlar Jesús Rodríguez per comentar un fet que els està ocorrent tot sovint:

— Hi ha entitats o organitzacions que et plantegen la possibilitat de fer un concert si els és enregistrat, perquè els és un ajut o un suport econòmic—, ens diu.

Davant de realitats de la vida musical catalana de la transcendència dels cicles d'òpera del Liceu, o de l'Orquestra de la

Ciutat, uns ens molt vinculats a institucions públiques, i la que sembla una exigència lògica (que puguin arribar normalment a les antenes de Catalunya Música), Jordi Daroca deixa clar que ho té molt present i que, per tant, tot aquest món tindrà un protagonisme directe a la nova xarxa. O, més ben dit, que hi haurà transmissions en directe, entre d'altres, des del Liceu i des del Palau de la Música Catalana.

Continuant en aquest mateix camp dels enregistraments, val a dir que ja s'ha establert tot una sèrie de contactes per esbrinar quines possibilitats hi ha perquè Catalunya Música pugui, en algun moment, fer una edició pròpia de discos. Per ara, només han estat contactes superficials i han estat oferts a diverses persones.

Fugir del radiofonista no qualificat

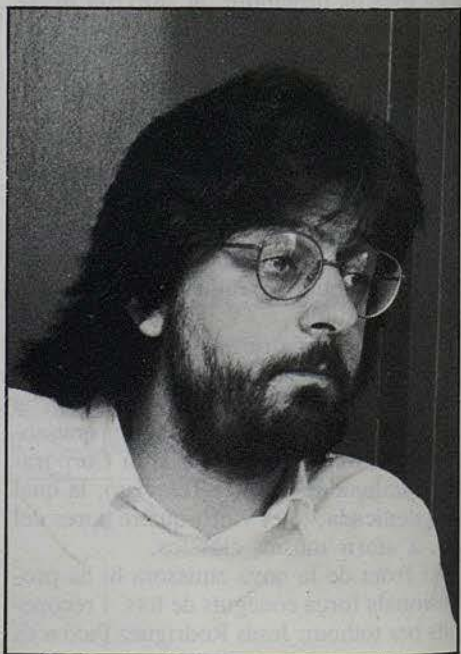
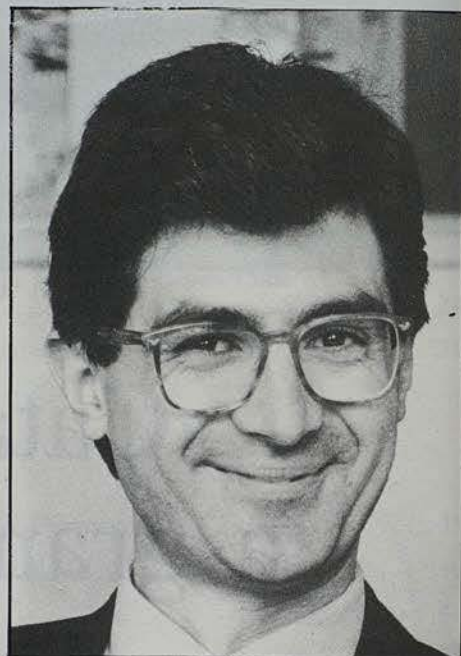
Si bé en una primera ullada pot semblar difícil trobar personal qualificat per tirar endavant correctament la tasca de presentació en una emissora tan especialitzada com Catalunya Música, la realitat, segons els seus directius, és que no ha estat una feina excessivament feixuga.

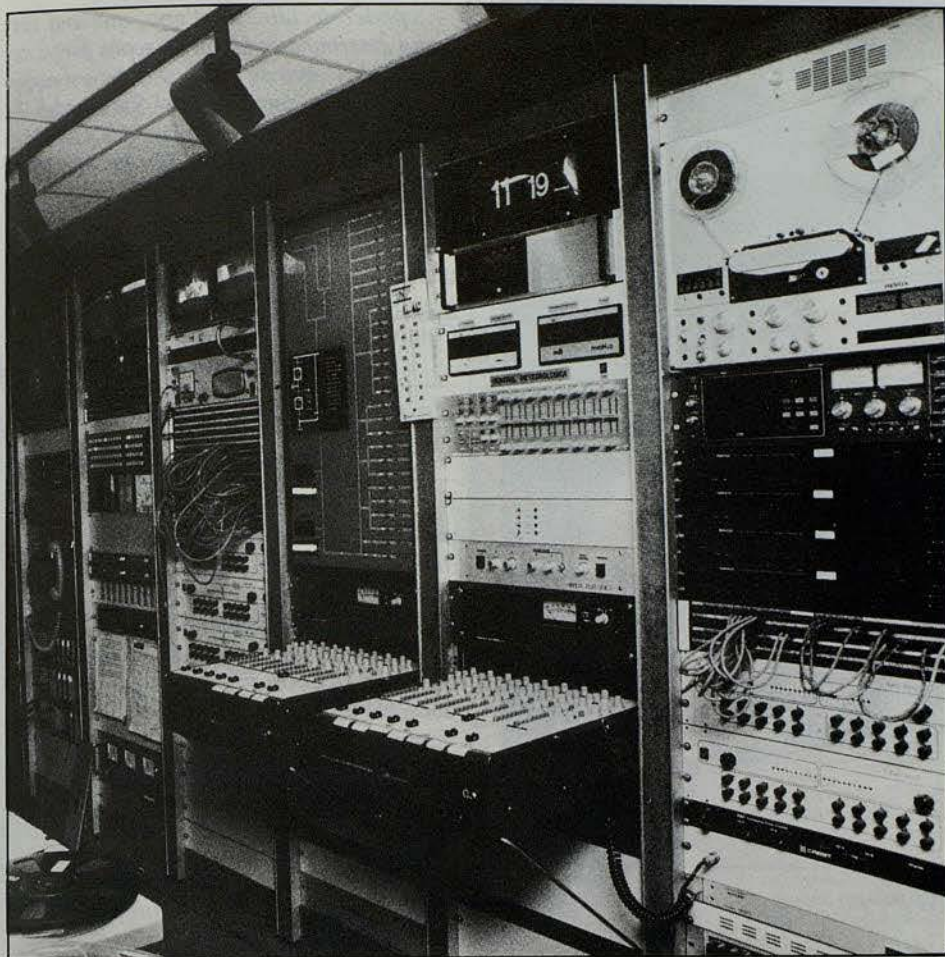
— Nosaltres vam fer una mena de crida a les escoles de música i als conservatoris —és Oleguer Sarsanedes qui s'explica—, perquè ens interessava fugir del radiofonista professional no qualificat musicalment, per anar a buscar gent que en fos, de qualificada musicalment, i que pogués actuar bé com a radiofonista. La recepció va ser fantàstica. Se'ns van presentar a la ratlla de dos-cents candidats a fer de locutors. Vam tenir una feineda duríssima per escollir-ne molt pocs: de fet, només en necessitàvem vuit. Aquests vuit ja hi són: han estat triats, i pensem que són gent que dona, radiofònicament, perquè té una veu agradable, i en qui, a més a més, podem confiar perquè és gent que saben què tenen entre les mans, la qual cosa era una condició indispensable per poder treballar a Catalunya Música.

La nova emissora té un gran avantatge sobre les altres que, com ella, han nascut recentment; és que, si nasqués per si sola, seria caríssima. Neix, però, amb tota la infraestructura de Catalunya Ràdio, amb la qual cosa, allò que cal és, pràcticament, de posar-ho en antena.

— Per aquest any (des d'ara fins al desembre) hi ha un pressupost que ens ha arribat el Departament de Cultura, ja que al nostre ens no hi havia diners per fer-ho. A part, hi haurà una certa esponsorització dels programes, ja que, de publicitat com a tal, no n'hi ha—, manifesta Jordi Daroca.

L'expansió de la música clàssica és l'objectiu de Catalunya Música. Tot just acaben de començar el camí. Els afeccionats ja poden escollir ara entre d'altres opcions similars. El monopoli s'ha trencat aquest 10 de maig.





Una programació oberta als canvis

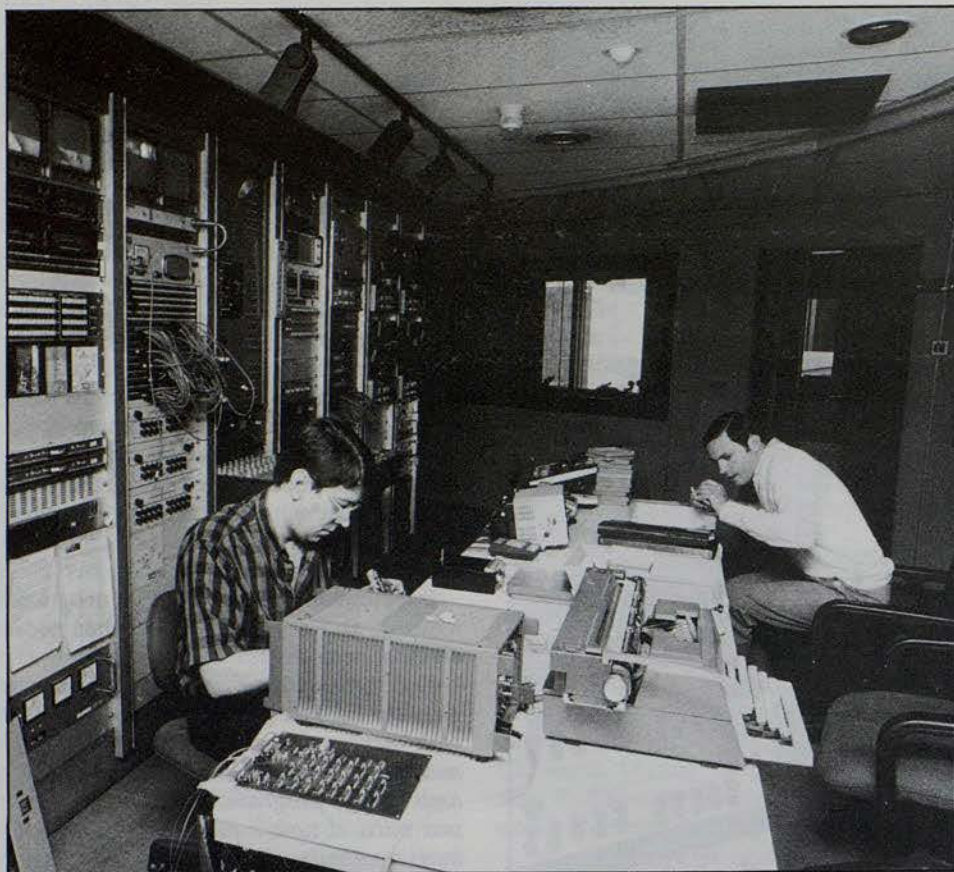
La programació de la nova emissora de la Generalitat no és estricta ni se subjecta a un esquema inamovible. El croquis bàsic de programes s'ha elaborat pensant en els possibles canvis que pugui decidir l'equip director, sempre en funció de l'actualitat informativa del món musical, de celebracions i/o d'esdeveniments importants en la música culta, aniversaris, etc.

Per començar el dia, hi ha un programa matinal, de 7 a 9, en què s'escolten peces eminentment curtes.

—*Ens agradaria que aquest programa pogués ser adoptat per una franja de públic molt més ampla que l'estrictament consumidora de música clàssica. Pensem que, amb aquest programa, podem eixamplar una mica el nostre públic. Són peces no massa difícils d'entendre —més aviat breus— i que, entre l'una i l'altra, ens permeten dir quina hora és...: fer un cert servei de «despertador»! Per aquesta mateixa raó, s'hi inclouen uns butlletins informa-*



Jordi Daroca, director de Catalunya Ràdio; Jesús Rodríguez Picó, responsable artístic de Catalunya Música i Oleguer Sarsanedas, cap de programació especial de Catalunya Ràdio



Una vista del modern equipament tècnic

tius, de cinc minuts, a les 7, a les 8 i a les 9 del matí—, comenta Oleguer Sarsanedes. Aquests breus espais noticiaris són en connexió amb els serveis informatius de Catalunya Ràdio i no donen sinó els titulars dels fets més importants ocorreguts fins aquell moment, de manera que en cap moment no es trenca el ritme dels clàssics de Catalunya Música.

L'elegància de la sobrietat

—Durant la “travessia” del dia, allò que volem és oferir música contraposada, variada, de tots els estils. Volem emetre-hi les obres íntegres, sense mutilar-les, sense que calgui «quadrar-ho» en cap moment ni, per tant, escapar res. Desitgem fer tot això, presentant-ho amb un mínim d'elegància, de manera que se'ns pugui acusar de sobris més que del contrari, —continua explicant l'Oleguer.

El contingut de la programació tampoc no ha estat plantejat d'una manera gratuïta i sense cap control.

—La previsió es fa a mig termini. Hi ha un personal especialitzat que l'elabora. Inten-tem fer una programació des de les 9 del matí fins al vespre, procurant uns certs contrastos, cercant el tipus de música de repertori més adient per al moment en què sigui emesa. Una setmana no és mai igual que l'altra; és en funció dels esdeveniments que hi puguin haver a Barcelona, de centenaris, d'homenajes..., o de motius que puguin vertebrar d'alguna manera la programació —afegeix Jesús Rodríguez Picó a les explicacions que ens ha fet Oleguer Sarsanedes.

L'equip de gent que conforma Catalunya Música treballa en aquests eixos vertebrats del nou canal de les emissores de la Generalitat, en la capacitat de poder fer unes opcions determinades. Aquestes són, per exemple:

—...poder decidir, tot d'una, que una setmana determinada farem un repàs força exhaustiu de l'obra de Sibelius. I durant aquella setmana — continua dient Sarsanedes—, amb una certa insistència i en uns punts determinats, es programarà Sibelius. Això dona una certa coherència i un cert to a la programació diurna.

Fins aquí, allò que s'hi fa de les 9 del matí a les 10 del vespre. Entrem ara en la programació que conforma el bloc nocturn de Catalunya Música.

Un programa diferent cada dia

—Normalment, són blocs d'una o dues hores —ara és en Jesús Rodríguez Picó qui parla—, que es van elaborant en funció de diferents coses, ja siguin d'actualitat, de novetats discogràfiques, etc.

Amb això, queda ben clar que no es busca la creació de programes estàndard, del tipus d'«ara es presenta...». A partir de les dues, els programes són monogràfics, d'una hora de durada, i s'emeten cada dia de la setmana, inclosos els dissabtes i els diumenges, la qual cosa ja diferencia la programació de Catalunya Música de la resta d'emissores que, els caps de setmana, fan programacions especials per a aquells dies.

—Havíem establert uns quants programes, en principi, que ens semblaven com a mínim prioritaris, com són música del segle vint, la música catalana contemporània, la música coral, l'òpera, les grans obres... I el plantejament d'edició del programa és diferent cada cop. En el cas de la música catalana contemporània, es pot elaborar el programa amb el propi personatge, per exemple— manifesta Jesús Rodríguez.

Mentre l'Oleguer matitza que: —...en aquest cas, serien entrevistes il·lustrades; però, en d'altres casos serien programes més expositius».

Arribem a les onze de la nit. El programa té per nom «Els nostres concerts». En ell s'hi ofereixen els que ja ha enregistrat l'emissora durant tot aquest temps en què es preparava la seva sortida en antena. Ara per ara, tenen concerts que s'han fet a Catalunya; però també forma part de la política del canal l'obtenció d'enregistraments de l'estranger, ja sigui mitjançant la compra o l'intercanvi.

—En això, ja hi hem dedicat diversos esforços. Les nostres previsions són que hi haurà una certa presència de material estranger.

—Per què, un concert a les onze del vespre? —Oleguer Sarsanedes es fa la pregunta, i també ell mateix la respon:

—És una hora insòlita per a un concert; però, radiofònicament, és molt bona. Hem fet aquesta opció una mica original, però que pensem que pot funcionar. D'aquesta manera abraçaríem la mitjanit.

A la una, i fins a les set del matí, torna a entrar una selecció musical com la diürna fins que, un altre cop, comença a ser emès el programa-despertador.

Escola d'estudis Musicals



MONTSERRAT CALDUCH

MÈTODE IRENEU SEGARRA

I Colònies Musicals (13-21 de juliol de 1987)

Música, teatre, dansa catalana, castanyoles.

Informació a la Secretaria de l'Escola (tardes, de 4 a 9)

Cánovas del Castillo, 14

Telf. 675 11 94

08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS

harmonia
mundi



NOVETATS

Chandos



The Borodin Trio

M. Ravel/C. Debussy

Trio per a piano en la menor
Sonata per a violí i piano
Sonata per a violoncel i piano
LP ABRD 1170

J. Brahms

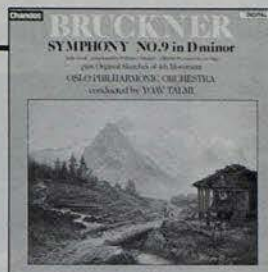
Els tres tríos per a piano
LP DBRD 2005

A. Dvorak

Trio per a piano N° 4 en mi menor
«Dumky»
LP ABRD 1157

F. Mendelssohn

Tríos per a piano N° 1 i 2
LP ABRD 1141



A. Bruckner

Simfonia N° 9
Orquestra Filharmònica d'Oslo
Yoav Talmi, director
LP DBRD 2010

Música a la Cort de Salzburg

Muffat: Concerti Grossi i Suites
Biber: 6 Sonates «Fidicinium Sacro-Profanum»
Cantilena
Adrian Shepherd, director
LP DBRD 2009

A. Bax

Spring Fire, scherzo simfònic
Northern Ballad N° 2
Royal Philharmonic Orchestra
Vernon Handley, director
LP ABRD 1180

M. de Falla

El Amor Brujo
Noches en los jardines de España
Introducció i Dansa espanyola de
«La vida breve»
Sarah Walker, mezzo soprano
Margaret Fingerhut, piano
London Symphony Orchestra
Geoffrey Simon, director
LP ABRD 1169



Neeme Järvi, director

S. Prokofiev

Romeo i Julieta, Suite N° 2
Somnis Op. 6
Pushkiniana
Scottish National Orchestra
LP ABRD 1183

S. Rachmaninov/ P. I. Txaikovsky

Les campanes (Simfonia coral)
i Vocalise
Romeo i Julieta (Duo) i Marxa de la
Coronació
Suzanne Murphy, soprano
Keith Lewis, tenor
Scottish National Orchestra & Chorus
LP ABRD 1187

N. Rimsky-Korsakov/ A. Glazunov

Scheherazade
Stenka Razin
Scottish National Orchestra
LP ABRD 1191

A. Scriabin

Simfonia N° 2 i Réverie Op. 24
Scottish National Orchestra
LP ABRD 1176

hyperion



Tresors del renaixement hispànic

Obres de Guerrero, Lobo i Vivanco
Westminster Cathedral Choir
David Hill, director
LP A 66168

T. L. de Victoria

Missa i Motet «O Magnum
Mysterium»
Missa i Motet «Ascendens Christus
in altum»
Westminster Cathedral Choir
David Hill, director
LP A 66190

C. Monteverdi

Cantate Dominum
Missa a quatre
Missa «In illo tempore»
The Sixteen
Harry Christophers, director
LP A 66214

A. Vivaldi

Variacions sobre «La Folia»
Trio Sonates RV74, RV60, RV754
i RV758
The Purcell Quartet
LP A 66193



W. A. Mozart

Concert per a clarinet en la major
K622
Quintet per a clarinet en la major
K581
Thea King, clarinet
English Chamber Orchestra
Gabrieli String Quartet
Jeffrey Tate, director
LP A 66199

L. Van Beethoven

Tríos per a piano Op. 1 N° 1 i N° 2
The London Fortepiano Trio
LP A 66197

L. Spohr

Quartets dobles N° 1, N° 2, N° 3
i N° 4
Conjunt de Cambra de l'Academy of
St. Martin-in-the-Fields
LP A 66141/42

F. Liszt

Els valsos complets
Leslie Howard, piano
LP A 66201



N. Rimski-Korsakov/ M. I. Glinka

Quintet per a piano i instruments de
vent en si bemoll major
Gran Sextet en mi sostingut major
LP A 66163

W. A. Mozart

Quartets de corda K421 i K465
Salomon String Quartet
LP A 66170

F. Fiorillo/G. B. Viotti

Concert N° 1 en fa major
Concert N° 13 en la major
Adelina Oprean, violí
European Community Chamber
Orchestra
Jörg Faerber, director
LP A 66210

F. Mendelssohn

Simfonies per a orquestra de corda
N° 9, N° 10 i N° 12
The London Festival Orchestra
Ross Pople, director
LP A 66196

• Tots els discos també
en cassette i C.D.

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

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

BALLET

Excitacions primaverals

Pel que portem de 1987, els amants de Terpsícore no ens podem pas queixar. Encara que ja estem acostumats al fet que la primavera sigui tradicionalment una època idònia per saltar i brincar, no ens ha deixat de sorprendre positivament que, aquest any, les ofertes d'espectacles i les iniciatives al voltant de la dansa s'hagin multiplicat tan espectacularment.

És clar que no tot han estat flors i violes, cosa perfectament justificable en un país on l'art coreogràfic tot just comença a merèixer alguna atenció seriosa. Així, al costat de realitzacions que, com la temporada a l'Institut del Teatre o la del «Mercat de les Flors en Dansa», han enriquit el panorama general, també hem estat testimonis d'iniciatives amb objectius poc clars i, en tot cas, mal adaptades a la realitat actual de la dansa a casa nostra.

És el cas d'«Abril en Dansa», un muntatge d'unes diades de promoció dels nostres grups de ballarins, dirigides a més d'un centenar d'organitzadors de festivals d'arreu d'Europa, amb el qual hom ha pretès, una vegada més, inflar la importància real de la dansa a Catalunya. De fet, no s'ha aconseguit res més que posar de relleu les nostres insuficiències. Tot una fira de mostres..., per vendre quatre mitjons! Sembla que només es tracti de perseguir èxits a curt termini, i de fer-nos creure que el retard que portem es pot recuperar en dos dies. ¿No valdria més concentrar els esforços i les energies en la instauració d'un clima favorable a la creació i a la interpretació?

Com a notes positives, cal destacar la progressiva consolidació del cicle de dansa que cada any organitza la Caixa d'Estalvis de Terrassa en el seu Centre Cultural, així com les actuacions de la companyia Cesc Gelabert/Lidia Azzopardi, al Teatre Lliure.

Manca de coherència

La temporada de dansa a Terrassa es va iniciar, el novembre de l'any passat, amb el Ballet Espanyol de Yoko Komatsubara.

Pel desembre ens va oferir les actuacions de Dart, companyia de Dansa, dirigida artísticament per Guillermina Coll, amb la col·laboració de Hans Wrona. Dart va presentar un nou programa que fou emès recentment per Televisió Espanyola en el marc del seu espai dominical «La buena música».

Més endavant, passaven pel Centre Cul-



Les actuacions dels ballets de Cesc Gelabert-Lidia Azzopardi i del Dart de Guillermina Coll notes positives destacables

tural de Terrassa: el grup britànic ARC Dance Company, el grup canari Ballet del Atlàntico, els belgues del Ballet Contemporain de Bruxelles i el conjunt nord-americà Black Ballet Jazz, procedent de Los Angeles.

Amb un cap de setmana cada mes dedicat a la dansa, la temporada de la Caixa

d'Estalvis terrassenca ha estat organitzada amb la finalitat de fornir a l'espectador un ampli espectre de les diverses modalitats que es troben dins del món de la dansa. Cal dir que l'objectiu s'assoleix plenament.

Entre els esdeveniments feliços cal incloure, també, la nova temporada de dansa que han organitzat conjuntament el De-

partament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Si bé és veritat que la programació patia d'una certa manca de coherència, també ho és que ha permès constatar que, des de bon principi, els recentment recuperats escenaris de l'Institut compten amb la dansa. I, això, ja és d'agrair.

A partir de gener, l'Institut ha donat acoïlliment cada mes a una setmana de dansa. La sèrie va començar amb l'estrena barcelonina del primer espectacle del grup Metros i va continuar amb la presentació d'una altra formació barcelonina, Mudances. Va venir, després, el grup Yauzkari, capitanejat per José Lainez, el qui fou professor de dansa contemporània a l'Institut, en re 1974 i 1979. Amb *Pim o el Loco Universal*, Lainez va oferir-nos un treball interessant, ben executat pels seus alumnes del Conservatori «Pablo Sarasate», de Pamplona, amb el qual està actualment vinculat el nostre vell conegut coreògraf i professor.

El mes de maig ha vist la reaparició de Guillermina Coll, al davant del seu grup Dart, amb dos programes diferents: un d'estrenes i un de peces de repertori. Dart, tot i ser víctima de la coincidència de dates entre les seves estrenes i altres que tenien lloc el mateix dia al Mercat de les Flors, va tornar a demostrar els profunds coneixements professionals de Guillermina Coll, que té la virtut de saber adaptar les diverses coreografies presentades a les possibilitats dels seus intèrprets, amb la qual cosa aconsegueix treure'n el millor profit. Potser ha sonat l'hora de prendre's seriosament Guillermina Coll i d'aprofitar les seves capacitats. El seu assessorament seria de gran valor el dia que s'organitzi definitivament el nou departament de dansa de la Conselleria de Cultura.

Les portes de l'Institut s'han tancat, almenys pel que fa a la temporada 86/87, després de l'actuació de la francesa Karine Saporta. Ara bé, com que Cultura ja ha expressat la seva voluntat d'anar col·laborant amb l'Institut del Teatre, cal confiar en la continuïtat d'aquestes temporades de dansa a partir del proper octubre.

Una orientació favorable

Al Mercat de les Flors va haver-hi de tot. Després de dues estrenes no gaire afortunades a càrrec de sengles agrupacions locals, els altres tres participants en aquest nou cicle del «Mercat de les Flors en Dansa» en foren els redemptors. En efecte, la prometedora companyia de Ramon Oller, Matros, no va convèncer ningú amb el seu espectacle *Nofres*. És, més o menys, allò mateix que va passar amb la presentació, en «estrena mundial», de la nova formació de setze ballarins, el Ballet de Barcelona. Aquesta agrupació, fruit de la iniciativa privada, va decebre en bona mesura per culpa d'una direcció artística molt pretensiosa i, també, per

la manca de personalitat que va mostrar.

Sortosament, la companyia Monnier/Duroure, amb *Mort de Rire*, Susanne Linke amb *Sòlos* i Michael Clark & Company constituïren els autèntics moments culminants de la densa temporada coreogràfica d'aquesta primavera al Mercat de les Flors.

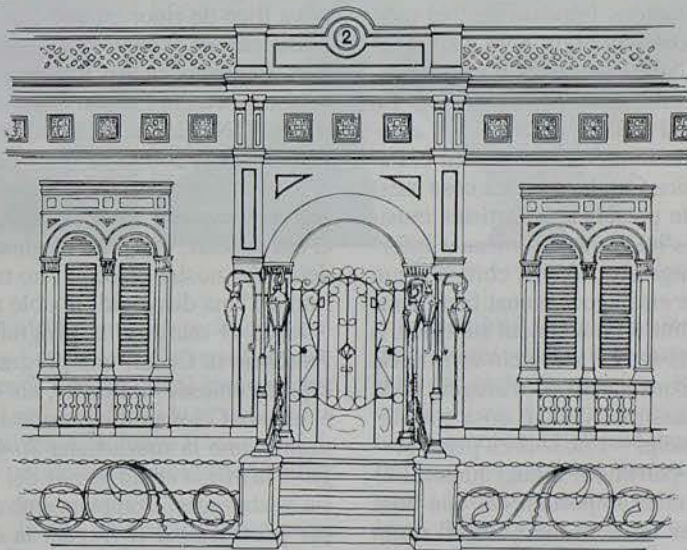
Per la seva banda, i amb la versió del *Requiem*, de Verdi, Cesc Gelabert sembla haver conquerit definitivament el públic barceloní. Les representacions de la companyia de dansa Cesc Gelabert/Lidia Azzopardi, al Teatre Lliure, quedaran sens dubte gravades a la memòria dels afortunats que pogueren tenir accés a les funcions del local de Gràcia: des d'ara, ja parlaran del *Requiem* de Verdi-Gelabert.

Entre una cosa i l'altra, sembla que finalment la dansa està guanyant posicions dintre de la programació cultural d'aquest país. Cal esperar, ara, que l'Ajuntament de Barcelona prossegueixi la ja iniciada orientació cultural favorable a la dansa, i que amplii la temporada al Mercat de les Flors amb noves iniciatives, com podria ser l'organització de col·loquis o conferències a l'entorn de les activitats coreogràfiques, les quals atraurien ben segur l'interès dels afectats a la dansa.

Ara com ara, no hi ha dubte que, durant aquesta primavera, s'haurà fet un pas més cap a la bona direcció.

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

ENSALADA

Vindicació del
músic català

Aquesta ensalada mensual abraça delibèradament, en aquesta oportunitat, una extensió cronològica lleugerament més dilatada, i així supera el període abrilenc que li hauria pertocat, per endinsar-se en un mes de maig que començà amb una empena considerable, amb una excitació d'activitat increïble, impròpia d'uns moments que (en pura lògica) anuncien, o ho haurien de fer, la calma de la retirada de la campanya. I, tot això, a la fi d'un abril que imposà, amb la seva calma d'una Setmana Santa retardada, una mena de llacuna per altra part no pas malvinguda.

En tot cas, abril i maig són períodes perfectament primaverals, propensos a canvis meteorològics bruscos; i això, vulguem o no vulguem, ho afecta tot. I en aquesta tessitura, en aquest món de reaccions inesperades, de situacions impensables, el món musical barceloní ha ofert, com a sotregada colpadora, unes setmanes d'un aferrissat protagonisme dels nostres músics. En un lapsus reduït de temps, els nostres auditoris (que, en realitat, és tant com dir el Palau de la Música Catalana i poca cosa més) s'han farcit de presències d'artistes musicals del país: s'ha viscut una mena d'informal pelegrinatge als orígens, com si algun fet indefinible els hagués menat fatalment, i com acomplint un manament superior, a rebre l'art dels seus. La relació és extensa i, en aquesta constatació, s'hi afegeix la de la seva elevadíssima qualitat, cosa que significa, en principi —i no sols en principi— que el nostre patrimoni estel·lar musical és molt (i molt més) important del que hom es pensa, i que no es redueix sols al camp vocal —evidència que no calia que cap febre primaveral ens fes avinent— sinó que abraça un ampli ventall de l'ofici.

Tots els cicles importants han contribuït en aquesta constatació —perquè, d'alguna manera, ha estat més això que no pas una confirmació— i tots ells han fornint elements en aquesta línia. Així, Eurocert oferia en el primer de dos programes, l'actuació del violinista Gonçal Comellas, cada dia més professionalment arrelat a Madrid, en una sòlida versió d'un *Concert* mozartian. Deu dies més enllà, el 8 de maig, Claudi Arimany s'unia al solventíssim conjunt Solistes de Zagreb per oferir-nos una madura, molt madura, versió de la bella *Suite en si menor*, número 2, de Bach. Fou un Arimany molt professional i dominador, que no impedí que alguns especialistes encara el consideressin com una promesa

—eterna?—, i que, per tant, per a alguns la seva presència sonés a debut (l'enèsima, al Palau).

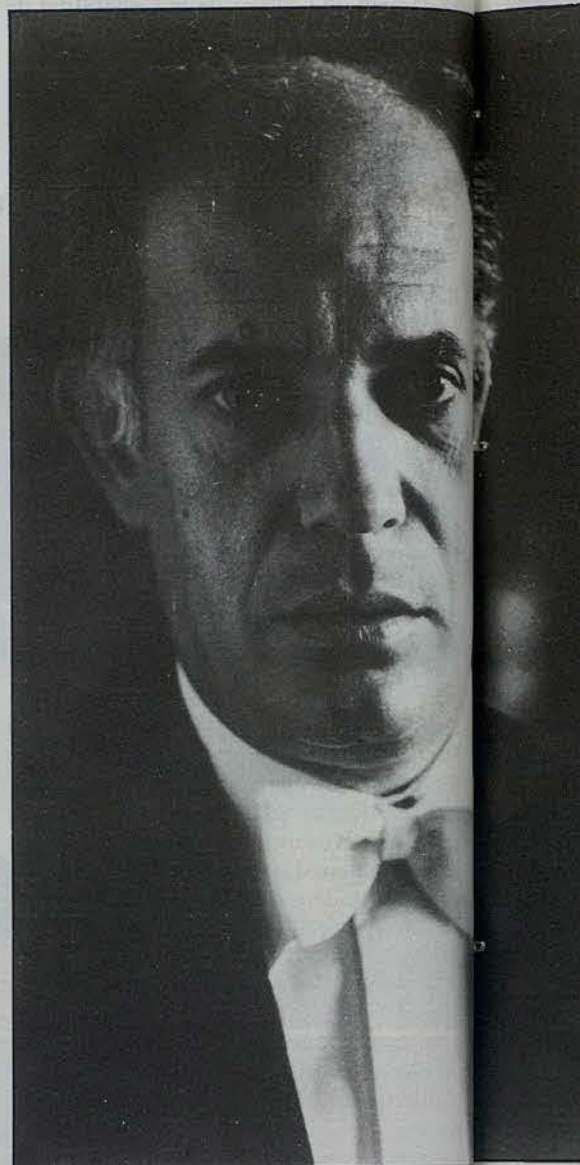
Ibercàmera, per la seva part, cobria amb l'obligació (si més no, moral) de pensar en músics nostres i ho feia amb un equip de la casa —la de la pròpia agència— que té la virtut fonamental de ser una gran equip. I, així, serviren amb un rigor excepcional el comprometidíssim *Quartet per a la fi del temps*, de Messiaen. Davant d'una obra tan sense concessions, hom tremolava, pensant quina debacle no s'hauria pogut produir en el cas que no hagués estat interpretat pels germans Claret i per l'Albert Giménez Atonelle, junt amb l'excel·lent clarinetista francès, Michel Lethiec.

Els tres primers, amb Enrique Santiago i Ludwig Streicher, oferiren després una nova lliçó de rigor en una precisa i exacta traducció del *Quintet «La truita»*, de Schubert. El mateix cicle d'Ibercàmera ens portà un força present Edmon Colomer al davant d'una JONDE, que fa la impressió que, el conjunt de la collita de nous membres que li ha pertocat d'assumir enguany, no té el mateix bouquet d'anteriors anyades. I, així, el seu concert, malgrat l'elegància i gust pel detall del nostre director, no traspassà els límits d'una discreció, lloable malgrat tot.

Ja en el marc de la programació de la Fundació la Caixa, una programació molt espessa en esdeveniments, els últims dies, el mateix Colomer dirigí un interessant programa amb la mozartiana *Simfonia «Praga»* i la *Missa en do menor* del mateix músic salzburguès. Comptant amb el suport super professional (i fregant la condició de mecànica) de l'English Chamber Orchestra, i de les corals Cantiga i Antics Escolans de Montserrat, cal esmentar en un lloc força preferent l'aportació de la soprano Carme Bustamente, ben farcida de classe, d'ofici savi i d'elegància.

La mateixa English Chamber, i sota el mateix patrocini, dos dies abans havia acompanyat Josep Colom en una molt rodona versió del *Concert per a piano, K 453*, de Mozart. La batuta fou la del valencià García Asensio.

I aquest mateix patró, lligat a la «indústria» de l'estalvi popular a gran escala demogràfica, ens portà uns primers concerts del seu Festival de Música Antiga, en el qual el protagonisme dels nostres músics fou així mateix nota destacada. És el cas del concert inaugural, en el qual la Coral Càrmina actuava, amb una remarcable



Gonçal Comellas

autoritat, en una molt feliç —globalment considerada— versió d'aquesta meravella que és la cantata de Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*. El treball acurat de Jean Claude Malgoire i els seus La Grande Écurie et la Chambre du Roy, així com dels brillants Saqueboutiers, tingué molt a veure amb l'èxit de l'esdeveniment. I també, i molt, l'extraordinari tenor anglès John Elwes: un nom que convé recordar.

La mateixa coral Càrmina havia ofert, amb prou feines dues setmanes abans, una altra demostració de la seva potència i capacitat de treball en cloure el cicle de l'OCB en el que, probablement, hagi estat el millor concert del cicle. La batuta de Salvador Mas ha estat considerada unànimement com a part «culpable» important que les coses s'haguessin produït d'aquella manera.

Els membres de la cada vegada més «família» de la música contemporània escollien mentrestant una *disco-bar*, el Nick Havana, per fer arribar un programa (en bona part basat en la música electroacústica) de la mà del grup Vol ad Libitum. Obres de Nuix, Graus, Russinyol, Brncic, Guinjoan i Berenguer pogueren ser mal escoltades i pitjor respirades, enmig de tantes conver-



Josep Colom

ses alienes a la cosa i de tant fum de tabac, que ni la penetració tan acusada del so electroacústic arribava a perforar l'ambient tan espès que hi havia. En tot cas, l'audiència fou enormement superior a la que sol haver-hi quan semblants concerts tenen lloc a l'assenyat, i ambientalment tan inescaient, Palau. I això també cal tenir-ho en compte.

La vindicació de noms nostres passa també per dues veus femenines universals, que se succeïren al Palau en l'espai de vint-i-quatre hores. Una d'elles, al servei d'un homenatge —justificadíssim— a Eduard Toldrà; i l'altra, obrint de la millor manera possible, les emissions del canal radiofònic musical Catalunya Música. Desencert en l'elecció del dia, deslluïren l'aportació privilegiada de Montserrat Caballé al primer dels esdeveniments, el qual fou compartit amb l'OCB, sota la direcció de l'omnipresent Albert Argudo.

Ben altrament, Victòria dels Angels es va veure agombolada el primer diumenge de maig per un públic fervorós, tàcitament delitós de recuperar la llarga i tan lamentable nit de segrestament de la nostra soprano, pel que fa a la seva presència entre nosaltres.

I ella correspongué al clima tan extraor-

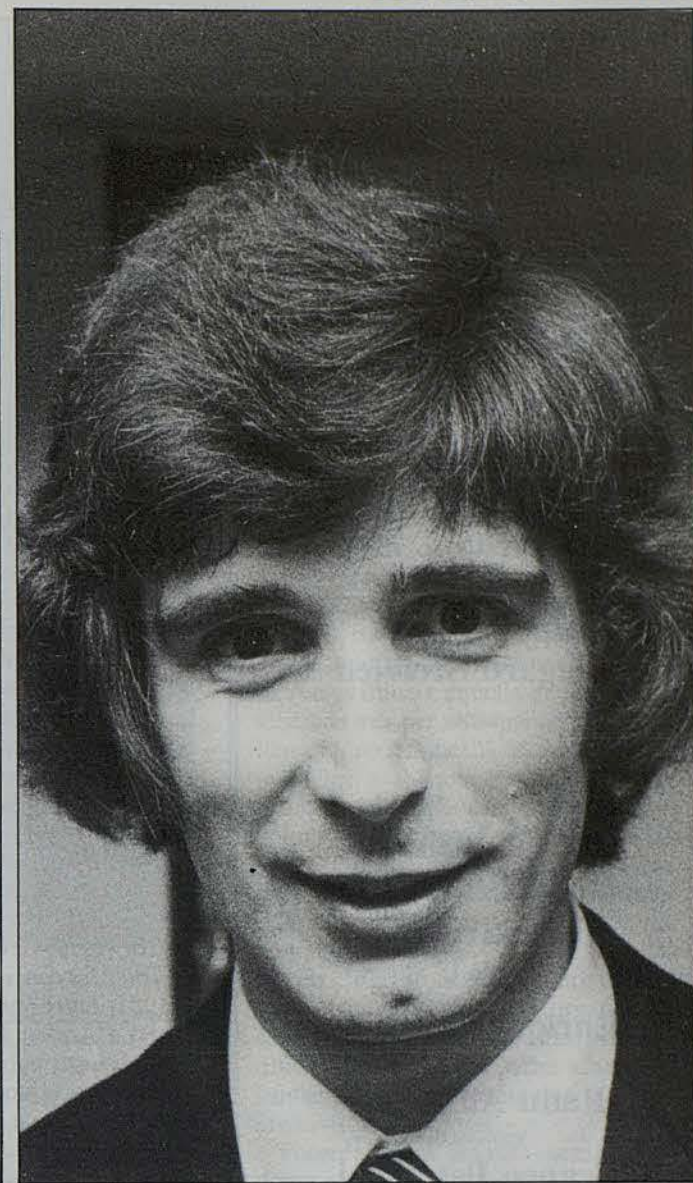
dinariament afectiu amb un recital esplèndid de classe i de domini d'aquest llenguatge tan misteriós i de tan difícil aprenentatge del Lied. El seu Schubert i la seva Carmen foren definitives. Catalunya Ràdio, difícilment podia posar-se a caminar de millor manera.

I, encara, la cita de noms nostres passa per Marçal Cervera i el seu senyorívol treball en el *Concert per a violoncel*, de Haydn, amb l'OCB. Heus ací un altre nom nostre, d'un músic universal en tot el seu massís mestratge.

Però aquest mes ha portat altres protagonistes no ben bé nostres, com és el cas del guitarrista David Rusell, mig anglès i mig menorquí, que omplí de categoria un recital de guitarra al Saló del Tinell.

També hi ha hagut altres esdeveniments, com el massa desaparebut traspàs del baríton Raimon Torres, una veu transcendent que s'anà apagant fins a la seva definitiva extinció, refugiat en un pis anònim d'un Eixample on visqué fins als últims moments. Oblit i exigència de restitució d'un nom massa sonor perquè la història no li acabi donant el relleu que mereix.

Restitució que arribà, aquesta vegada sí,



Edmon Colomer

a la memòria del mestre Roma, a través d'un afectiu concert-homenatge situat al bell mig del cicle Diumúscica. Restitució que mereix, i no té, el nom del gran Isaac Albéniz, recordat a l'acte de presentació d'una fundació no catalana, la qual porta el seu nom i es disposa a compartir casa a Barcelona. Albéniz fou un gran català, un gran amant del seu país; però el seu país l'ha ignorat. A Barcelona, el seu nom gairebé no figura als carrers: sols és en un de curt i irrellevant, quasi als límits del terme urbà. El detall no tindria gaire importància, si no testimoniés tota una realitat d'oblit, incomprendible i injusta.

I ja situats en el terreny que podríem dir de la burocràcia musical, cal situar la presentació de l'Associació Amics de la Música, una presentació acollida al privilegiat i il·lustre marc de la mateixa Universitat Central. Entitat que, si hom no s'enganya, neix sota la «santa» inspiració de la dita segons la qual: «La por guarda la vinya». I la por és que el futur auditori pugui ser, quan sigui alguna cosa més que un projecte, massa auditori per a la ciutat.

Tamino

(273) 13



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

VEREMA DE VEUS

Raimon: presència sense oblit

Raimon no és pas un cantant de disc anual. No vol que els imperatius comercials puguin manipular la seva llibertat creadora, i parteix de la base que la cançó —per a ell— és, sobretot, un producte artístic. Així, el disc —qualsevol disc— de Raimon és la conseqüència lògica de l'existència d'unes cançons que han seguit el procés de fabricació a un ritme dolç i meditat, i que han pogut madurar en contacte amb el públic abans de quedar «fixades» dins la cinta magnètica. Mai a l'inrevés: mai no ha volgut veure's obligat a escriure a corre-cuita dos o tres temes per tal de farcir un disc d'aparició imminent. Per això, Raimon no s'ha permès, d'uns anys ençà, restar collat per cap casa discogràfica: *Quan l'aigua es queixa* (1979) és de RCA; els deu àlbums de *Totes les cançons* els va publicar Belter el 1981; *Entre la nota i el so* (1984) és una edició d'Ariola; *Presències i oblit*, finalment, ha estat publicat per Harmonia Mundi/Le chant du monde. I cap d'aquestes editorials no ha gosat —ni ha pogut— imposar criteris diferents dels de Raimon pel que fa a les cançons en si, o a llur enregistrament. Els encerts i els errors són, al cent per cent, patrimoni exclusiu del cantant de Xàtiva.

I això és evident —més evident que mai— en el seu darrer àlbum, després d'un any sabàtic destinat a escriure *D'aquest viure insistent*, el seu primer llibre de poemes. *Presències i oblit* és un disc serè i elaborat. Molts crítics han parlat, i parlaran, de trencament, de desaparició del crit, de substitució de la veu col·lectiva per una veu individual... No hi estic d'acord. Raimon mai no ha estat un autor de pamflets, tot i que les circumstàncies històriques hagin fet que algunes de les seves cançons ocupessin un espai social que, en principi, no els pertocava. El problema és que molta —massa— gent ha pretès, des del començament, simplificar excessivament el fenomen Raimon, sense adonar-se que amb *Diguem no*, *D'un temps*, *d'un país* o *La nit* coexistien les espiuanes *Cançons de la roda del temps* o d'altres temes en què la interiorització esdevenia una constant. Raimon mai no ha oposat la veu individual i la veu comuna: les seves cançons d'amor tenien —i tenen— tants elements socials i polítics com elements personals tenen els seus temes d'inspiració més col·lectiva.

Presències i oblit, doncs, és el lògic resultat d'una evolució absolutament natural.

Parlem dels temes?

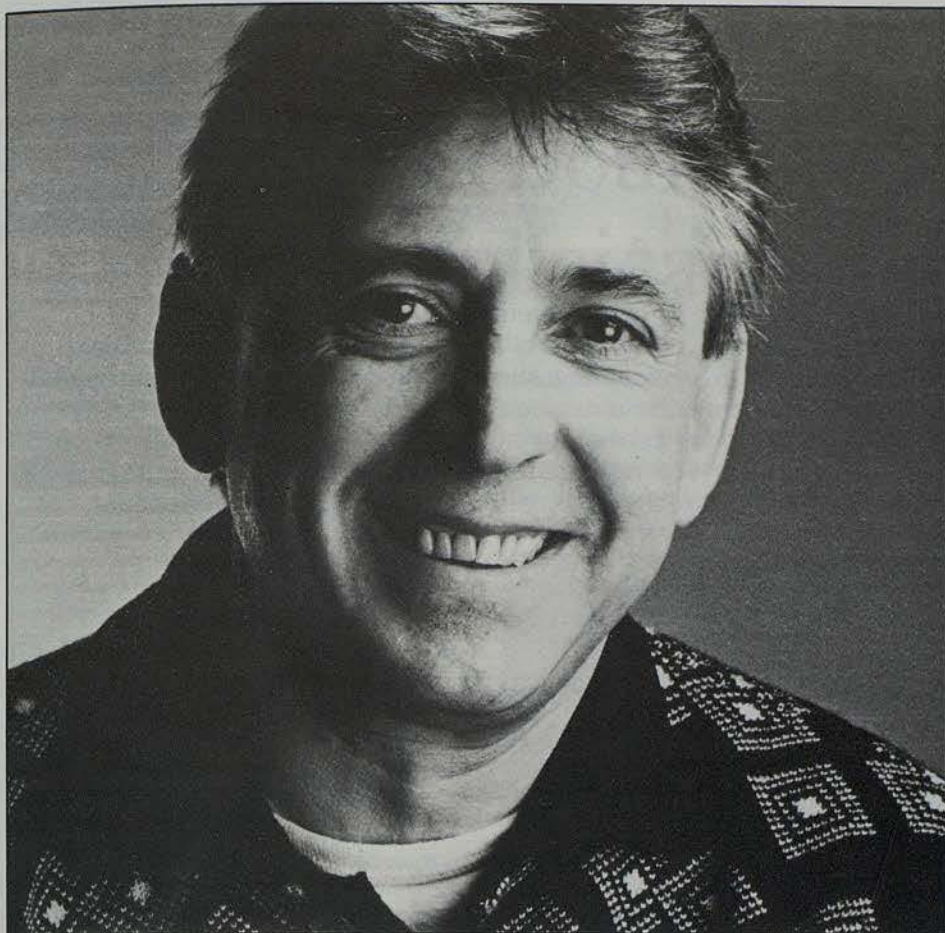
• *Del blanc i del blau* pot resultar una cançó un xic sorprenent, si pensem en un tema com *No em mou al crit*, on Raimon declarava que el centre del seu interès era l'home, no la Natura. Però la «Natura» —els «ocells i flors»— de *No em mou al crit* era una Natura falsificada, una Natura utilitzada com a element alienador. El núvol de *Del blanc i el blau*, en canvi, permet a Raimon de parlar de sensacions reals, de sensacions humanes... L'home cerca la seva relació harmònica amb una Natura que l'ignora però que, en el fons, ell crea, tot literalitzant-la.

• *La mar respira calma* és un homenatge a Salvador Espriu. No és gens estrany que l'únic poeta contemporani musicat per Raimon —amb l'excepció d'un breu text de Pere Quart— hagi estat el vell Salom. Espriu i Raimon compartien moltes coses: un gust per l'austeritat i la concreció del llenguatge, un difícil equilibri entre la veu personal i la social... Raimon, aquí, juga amb els esquemes lèxics i de versificació del poeta de Sinera i el resultat —ambient musical inclòs— és esplèndid.

• *Primer parlaré de tu*, un dels millors temes de l'àlbum, expressa —amb l'ajut d'un superb suport melòdic— allò que hi ha d'inexpressable a la vida de parella; una vida de parella que limita, per una banda, amb una existència individual i, per altra banda, amb una existència col·lectiva. Tot plegat, lligat amb la idea que la creació artística —fins i tot si es basa en els nostres aspectes més íntims— té un destí bàsicament social («Tot el que he dit ja és dels altres...»).

• *La dona que vas conèixer* prové d'un vell projecte. Els lectors de *Les hores guanyades*, el dietari de Raimon de 1981, publicat per Edicions 62, ja coneixien una primera versió d'aquest text. En realitat, es tracta d'un intent de remarcar la dualitat, la necessària paradoxa inherent a la condició humana. Musicalment, és un dels temes més atípics de l'àlbum, però el resultat global és més que satisfactori.

• Espriu («De la pàtria ningú no es cansa»), Éluard («Llibertat, on escriuré el teu nom?»), Foix («I si dorms no veuràs res de res»), Ausiàs Marc («Ara el món mostra menys pietat»), Salvat-Papasseit («Són mesquins alguns i algunes coses») i molts d'altres són presents, comentats, alterats i re-



Raimon

fets a *Lector de poesia*, una cançó difícil per a un públic estàndard (per cert, existeix un públic de cançó estàndard?) sobre la sedimentació que les lectures provoquen en la nostra personalitat. Ningú no inventa res, tot és fruit d'una dinàmica d'assimilació i modificació eternes. I d'oblit, d'aparent oblit («Oblides que oblides cada dia / Cada dia oblides que oblides»).

• *Si tu, si jo* continua un camí encetat fa uns deu anys a *Tristesa el nom*. Jugant amb la sintaxi i amb el trencament del llenguatge, aquesta cançó —musicalment esplèndida— tracta de les relacions humanes, molt sovint basades en oposicions. Ens definim en funció de les nostres diferències amb els altres, tot i que sovint no en som conscients.

• *Al meu cervell que desconec* és una esplèndida cançó d'amor, potser el tema més «personalitzat» de tot l'àlbum. Un encavallament no gaire ben resolt musicalment no arriba a restar gens d'atractiu a una composició que, com és habitual en Raimon, toca moltes més tecles que no sembla d'entrada.

• *Per camins d'aigua* és una de les cançons més «especials» de Raimon. Musicalment, és a cavall del cant popular valencià i l'himne —també popular— polític italià. Temàticament, suggereix molt més que no diu: la lluita, el cansament... i la convicció de saber-se immersit en un corrent històric que farà que hom arribi a la fita desitjada a través dels altres, fins i tot després de la desaparició física («Res no s'acaba en mi / i la vida continua»).

• *Octubre dolç*, finalment, és un fragment,

musicat, del volum de poemes *D'aquest viure insistent*. La identificació amb la Natura (ja present a *Del blanc i el blau* i *Al meu cervell que desconec*) és el punt de partença per a una activitat voyeurística («Voyeur del so» s'autoqualifica Raimon a l'única estrofa no musicada del poema original), tot seguint el diàleg —recreat, estilitzat, de cap manera «realista»— entre un home madur i una noia jove. La fi del tema connecta directament amb una cançó més antiga, *Fou un infant*: «Temps era temps hi havia un infant / d'ulls ben oberts i ben desperta oïda. / Aquest infant, ingenu i neguitós, / viu dins del cos, precari cos, d'un home». La curiositat vital, l'obertura al món, són constants bàsiques, malgrat la desaparició de la infantesa. No és estrany que un dels primers títols previstos per a aquest àlbum fos *Per als infants de totes les edats*!

Resumint: Raimon continua essent un home del seu temps, i es nega a ser dissecat i desat al museu de la lluita antifranquista. La preocupació per l'apartat instrumental (excel·lents arranjaments d'Ezequiel Guillell) és un símptoma del que acabo de dir, però fóra ingenu de reduir a això l'evolució de Raimon. En un món en què la cançó no acaba de trobar el seu lloc, i més aviat fa nosa quan s'entesta a reivindicar la paraula com a eina de crítica i de coneixement del món, Raimon continua plantant ben alta la bandera de l'expressió personal i lliure, el primer i irrenunciable pas —no ho oblidéssim mai— per a l'alliberament col·lectiu.

Miquel Pujadó

MIKROKOSMOS

Solatge

Passà la plenitud de la «clara lluna de Nisan» i l'esclat de la Pasqua. Un cop més, aquell íntim replec humà que cerca resposta a les preguntes últimes tingué, en les cerimònies de Setmana Santa, ocasió de serena exercitació, amb l'alternança de la Paraula, el silenci i els cants.

Un cop més, ens adonarem que —tot i que ja s'ha avançat molt— som lluny encara d'haver assolit un solatge digne, de prou gruix, en el corpus musical litúrgic català hodiern.

Sortosament, va quedant enrera aquella febre de *cumbaià* i d'espirituals negres a tot drap, de fa uns anys; i, alhora que es dilueix aquella opció, caracteritzada més per una aparent funcionalitat que no pas per la idoneïtat de les melodies, assistim a fets tan significatius com la revaloració del gregorià o la massiva acceptació d'experiències com les «misses polifòniques»; i és que ja fa temps que el pèndol s'orienta cap a una major exigència artística en les melodies litúrgiques.

Tots els esforços que, al llarg de vint anys, han estat fets per organismes especialitzats i per compositors de significació diversa han portat a una decantació que ha propiciat una tria progressiva de les obres.

Potser allò que ara cal —sense abandonar el procés creatiu— és l'expansió generalitzada de les obres que han resistit la inevitable selecció natural.

I una certa unificació estètica i estilística; perquè encara hi ha molt aigua-barreig. Un exemple: qui això signa freqüenta habitualment una comunitat oberta i plural, regida per un orde profundament arrelat i estimat a Catalunya, i en la qual la música no solament no és negligida sinó que hi és curiosament cultivada (la qual cosa fa esperar prou coherència en l'àmbit que ens ocupa). Bé. L'aspecte musical que contrapuntà les solemnitats referenciades a l'inici d'aquesta nota presentà el panorama següent: espirituals negres, melodies gregorianes adaptades al català, cançons tradicionals catalanes i israelianes, composicions originals d'autors catalans (Ll. Millet, A. Martorell, A. Taulé, G. Estrada, I. Segarra, F. Pujol, O. Planàs i D. Cols) i de francesos, grecs i flamencs.

Potser és massa, oi?

Allò que dèiem: cal engruixir el solatge.

Pere Artís

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



60 discos o cassette 60 fascicles d'aparició setmanal
 840 pàgines 1.000 fotografies
 3 volums 1 guia de l'oient

Salvat

Pierre Boulez: un símbol de la música del segle XX

Davant l'actuació a Barcelona, el vinent 4 de juliol, de Pierre Boulez dirigint l'Orquestra de París, hem situat un recull de material referent a la seva persona.

La primera part és formada per opi-

nions seves, respecte a diversos aspectes del fet musical, extretes en bona part del volum *Éclats/Boulez*, editat per Éditions du Centre Pompidou. Així mateix, oferim una enquesta realitzada entre compositors nostres, els quals opinen sobre

la transcendència del compositor i director francès, una de les referències més importants de la música del segle XX. A través de tot aquest material, sorgeix un perfil atractiu de les seves personalitat i importància.

Boulez per ell mateix Els anys d'aprenentatge

Recordo els primers cursos de Messiaen: ell mateix cantava els *Lieder* de Schumann, i jo ho trobava molt curiós. Quatre setmanes més tard vaig comprendre l'interès d'aquest ensenyament. Finalment escoltava algú que, contràriament als altres professors, em permetia copsar la lògica d'un llenguatge, m'explicava que un compositor no escriu qualsevol acord com una mena de llenyataire que es disposa a tallar un bosc. Aleshores, Messiaen em va iniciar en una mena de gramàtica elemental. A la seva classe vaig aprendre a considerar el llenguatge musical en una seva evolució històrica. Quin contrast amb els tractats d'harmonia que m'havien posat a les mans i que potser encara estan en circulació!

Messiaen analitzava obres com *Ma Mère l'Oye*, de Ravel, o *Petrouchka*, de Stravinsky, i nosaltres descobríem com abordar una obra, què en podíem extreure (...). Ell ha estat el primer músic que ha emprés una anàlisi del ritme com a categoria específica del llenguatge. L'exemple de Stravinsky contribuï a encaminar-lo per aquesta via, a partir de la seva anàlisi de *La Consagració de la primavera*, una anàlisi que jo he reprès més tard sobre bases divergents (...). Igualment, Messiaen m'ha ensenyat a escoltar els acords. La seva orella harmònica és excepcional, i el seu llenguatge harmònic és molt controlat; molt més controlat, per exemple, que en el cas de Schönberg o de Webern, i més inventiu. Un dia escriuré un text sobre aquest tema.

* * *

En el moment en què l'estil Messiaen s'hauria pogut estendre, el contrapès de l'escola de Viena, en un cert sentit, va menar més lluny l'evolució del llenguatge musical. (...) Leibowitz no posseïa la personalitat creadora de Messiaen, però ens va aportar una mena de coneixement material, tècnic, de les partitures de Schönberg, amb les quals, s'ha de dir, Messiaen no estava gaire familiaritzat.



Olivier Messiaen, profundament admirat per Pierre Boulez

Leibowitz era un epígon, amb tot l'horror del terme. Schönberg era la veritat, la Bíblia. Encara es pot consultar la seva anàlisi de les *Variacions per a orquestra*: és aclaparador. Passa revista a cada variació de la manera com altres llegeixen el comptador del gas. Però no hi ha cap paraula profunda sobre la concepció de l'obra, ni la més petita crítica en el millor sentit del terme, ni una sola al·lusió a la compartimentació, de tipus brahmisià, d'aquestes variacions. L'actitud d'encenser permanent és

inútil: no ensenya res. Contràriament, un home com Messiaen era imaginatiu en relació a Stravinsky, fins i tot si la seva anàlisi em semblava tendenciosa. Jo prefereixo falsos anàlisis a anàlisis exactes que són estèrils.

Per a Leibowitz, Schönberg era l'única gran figura; Berg i Webern eren més o menys accessoris; en tot cas, no valien tant com el pare, cosa que és una visió molt bèstia. Prendre l'*Oda a Napoleó* per una obra mestra, semblava ridícul.

La reflexió creadora

Després de quaranta anys de treball, sé que cada experiència és diferent (...). En alguns casos, he tingut una idea exacta del quadre formal general i, a partir d'aquesta noció abstracta, havia de trobar el material corresponent. Altres vegades, ha estat el material que m'ha suggerit una utilització formal. En tot cas, desconfio de les decisions globals, de tipus schönberguà: n'hi ha prou si és té una obra al cap; i només cal escriure-la. De fet, el compositor estableix els plans i tot seguit aborda el material. Després, retoca els plans i torna al material. Tot el treball pressuposa una sèrie d'anades i tornades. És com el curs d'un riu: es desenvolupa segons les falles del terreny, i dibuixa grans meandres per envoltar un obstacle. La creació és també un procés orgànic. Com en geologia, alguns materials són molt resistents i, d'entrada, un mateix no sap com utilitzar-los. Després, s'imposa una solució que, en general, no és la prevista inicialment. La creació és la confrontació entre una decisió i un accident...

El problema de la forma no és pas nou. Ja la major part dels músics romàntics dominaven bastant malament la gran forma (...). Podem veure com aquesta antinòmia entre la forma instantània i la forma global ha provocat, a la fi del segle XIX i a començament del XX, una formidable evolució formal. I aquesta evolució, a mans de músics amb idiomes molt diferents, ha estat feta en el sentit de l'instant inserit en una globalitat (...). El *Wozzeck*, de Berg, és un exemple típic d'això; hi trobem formes parcel·làries i lligams temàtics molt complexos, que passen d'una escena a l'altra. Jo no dic que les formes clàssiques emprades per Berg m'interessin gaire, perquè es tracta d'una mirada al passat; però, en tant que estan lligades entre elles per trets temàtics, aquestes formes adquireixen un altre significat, una altra complexió.

Preнем l'exemple de les *Variacions*, op. 30. En el fons, el diseg de Webern era de remuntar-se als darrers quartets de Beethoven; és a dir, associar formes compartimentades a formes globals. Són variacions en plafons, i cada un d'ells representa un instant de la forma global. Així, fins i tot en aquesta obsessió de clacissisme s'hi infiltra un element que ja no és del tot clàssic. Contràriament, quan Schönberg torna al neoclacissisme, utilitza formes compartimentades que ja no tenen actualitat i que, en qualsevol cas, marquen una gran regressió en relació a una obra com *Erwartung*.

Crec que hi ha una mena d'antinòmia, entre la racionalitat de la forma i l'espontaneïtat del sentiment, que ens remet al problema de la inclusió d'un moment donat,

portador d'expressió, en una forma global. La fita és una lectura simultània, en un doble nivell: emocional i racional. Només els compositors molt grans hi han reeixit. Quant a l'auditor, bascula constantment d'una lectura a l'altra. Si una obra, musical o pictòrica, només pot ser copsada en un sol pla, és un signe de la seva pobresa.

Per a mi, la percepció s'orienta menys cap a la forma que envers les envoltures de la forma. I els millors compositors són els que han reeixit a envoltar la forma de senyals perceptibles. De vegades, senyals molt sumaris es poden aplicar a formes molt complexes. Amb una orquestra, el senyal pot ser una densitat instrumental, i tothom el reconeixrà. L'auditor resta alerta: és (si és que ho puc dir) la reacció del gos de Paulov. Percep el senyal, fins i tot si la seva experiència musical no li permet arribar al contingut formal. Aquests senyals s'han de camuflar suficientment per tal de no encegar l'auditor (...). I si, després d'escoltar els embolcalls cinc o sis vegades no es pot arribar més enllà, és que l'embolcall no conté res més que faramalla o que l'auditor és particularment poc receptiu. El primer punt de partida és una orientació, encara no una percepció global. Però, en un camí, els indicadors d'orientació mai no han substituït el paisatge.

La transmissió dels sentiments és senzillament inexplicable. Què vol transmetre un compositor? Ho sap, ell mateix? Ho podria descriure amb paraules? Per què el tema del «Tarnhelm», de l'*Or del Rhin*, força anodí al començament, esdevé amenaçador? Hi ha una quinta buida, però no totes les quintes buides posseeixen aquesta ressonància. Hi ha un ritme, una instrumentació..., però, com funcionen aquests elements? De maneua a un balinès que us expliqui com rep la sensació de misteri! És tota una cultura, és un condicionament. Nosaltres hem heretat sis segles de condicionaments, i dos segles de condicionament sever, i no en podem fugir... També, perquè els compositors n'han estat les primeres víctimes. A tot això se superposa el fenomen de l'evolució de l'oïdor...

L'era de la tecnologia

A l'hora de l'exploració de l'espai, la indiferència dels músics seria inconcebible. Fins i tot, jo diria que els músics han fet, d'entrada, una irrupció en aquest univers tecnològic sense saber-lo dominar sempre. Aquest és el risc. En no ser encara els tècnics experimentats, alguns músics de competència artística no gens contestable han restat desorientats per aquests nous útils que no corresponien a llurs experiències, ni a l'evolució d'aquelles experiències. Al con-



Boulez amb Maderna i Stockhausen

trari, altres músics que no disposaven d'aquestes experiències, s'han precipitat sobre aquesta nova tecnologia, imaginant així poder sortir del marasme. La novetat és sovint la presa dels amateurs, perquè satisfi una certa forma de curiositat, tot camuflant-se a l'amateurisme. Mentre que el problema és, justament, de poder relligar aquesta tecnologia a la invenció, a l'escriptura musical.

És necessari deixar de considerar la tecnologia com una mena de magatzem destinat a exhibir mostraris (...). Malauradament, a la tecnologia hi ha encara el gust per l'exotisme. Allò que m'interessa en la tecnologia és la seva capacitat per desenvolupar en el sentit que imposa un pensament musical. Pel seu cantó, el pensament musical ha d'assimilar els punts importants del desenvolupament tecnològic, i judicar de quina manera poden corroborar llur desenvolupament.

Per exemple: sabeu que els músics s'esforcen a refinar llur univers d'interval i a sistematitzar fenòmens que, en la pràctica instrumental, són més o menys aleatoris (...). L'ordinador ofereix aquesta possibilitat i és realment el pensament musical el que governa aquest procés. Per citar un altre exemple: avui, el músic pot obtenir, gràcies a la màquina, un timbre sintètic i sistematitzar la seva producció, ampliar el domini dels timbres en el camp de les transicions i concebre així una continuïtat de timbres. La tecnologia assoleix, doncs, el

pensament musical perquè el músic, amb coneixement de causa, ha demanat al tècnic de desenvolupar la seva investigació en una o altra direcció.

Com ja he dit, l'amateurisme és el risc major. Sense un pensament musical exigent, no hi resta més que bricolatge. Hem vist miríades de bricolatges, més o menys poètics, amb tot allò que el terme pot implicar de pejoratiu, ja que no és una vaga poesia la que pot fer aguantar una obra. Trenta anys més tard, no en resten més que vestits passats de moda, brodats per a una festa familiar.

Sempre he estat prou interessat per seguir allò que passava en aquest camp. La meua darrera experiència havia tingut lloc, el 1958, amb *Poésie pour le pouvoir*, en un petit estudi que se m'oferi a Baden-Baden. La Süddwestfunk m'oferi allò que tenia, però no podia proporcionar-me allò que no existia. En tot cas, això em permeté conèixer els límits del meu punt de partida. Al començament dels anys seixanta, vaig quedar impressionat per l'estudi de Siemens, i després vaig confeir un projecte per a l'Institut Max Planck. Vull dir que mai no he girat l'esquena a aquestes investigacions. Al contrari, hi he reflexionat llargament; i quan ha vingut l'hora de muntar l'IR-CAM, no fou pas una improvisació del darrer minut.

Vaig compondre *Explosante-fixe*, abans

de l'IRCAM, a l'època en què reflexionava sobre el projecte; vaig visitar diferents estudis americans i europeus, i vaig tenir ocasió de constatar que les màquines no em podien donar (o només em donaven parcialment) allò que jo els demanava. Aquesta experiència m'ha enfortit la idea de crear màquines extremament potents, vertaderament capaces de correspondre al pensament musical. És tot el problema. Car hem de saber que els científics, de pensament musical rudimentari, inventen uns aparells que produeixen coses interessants, divertides o curioses, però no funcionals, ja que no pensen profundament en termes musicals. Allò que compta és l'estratègia a llarg termini: una estratègia que inclogui l'evolució del pensament i del llenguatge musical.

L'IRCAM és un centre pedagògic on acollim persones de totes les edats, capaces de reaccionar positivament davant d'un cos estranger: de franquejar la barrera. Espero que aquesta barrera continuarà eleuant-se i que la seva evolució conduirà a una tecnologia cada vegada més immediata. Cosa que ens porta, també, a considerar la importància de la representació gràfica (...), amb una partitura diferent, més esotèrica. Els símbols de la notació musical parlen als qui han estudiat música: un *la* en el pentagrama, un «forte», la presència d'un clarinet, ens envien immediatament a una traducció sonora exacta. Si llegiu 322,17 amb 25 decibels, la vostra imaginació funciona menys bé. Farà falta trobar una notació simbòlica. Aleshores caldran dues partitures: una que creï imatge, i una altra tècnicament detallada.

«Tabula rasa»

Jo diria, parafrasejant Picasso: «Les generacions? Això no se cerca; això es troba!» Quan penso en Stockhausen i en Berio, mai no hevem decidit de reunir-nos en nom de la mateixa generació, però ens vam trobar i vam sentir afinitats comunes. Constituir un grup, una escola, publicar un manifest... quin horror!

A Darmstadt, es tractava efectivament d'una certa comunitat d'idees en relació al passat, però sense declaració d'intencions (...). Darmstadt no ha estat tan important com s'ha pretès dir: deu dies cada any és el temps que hi dura una trobada. Realment, ¿es pot parlar de l'esperit de Darmstadt d'una manera que no sigui epigonal? Jo he sentit, a Darmstadt, obres que no valien ni cinc cèntims, els autors de les quals havien emprat algunes idees fortes d'algú, tot desvaloritzant-les. És cert que algunes personalitats importants es van revelar a Darmstadt, que féu la funció d'un bany de cultura, d'una piscina on la gent s'immergia per nedar. Darmstadt va ser una bona piscina, però mai no ha existit una «Escola de Darmstadt».

La nostra reacció va ser, en efecte, bastant radical. Cal dir que l'època de la postguerra d'hi adeia, i que aquesta *taula rasa*, a les ciutats alemanyes bombardejades, Stockhausen l'havia viscuda físicament.

Per a mi, en tot cas, també era el temps en què se sentia que l'herència de Schönberg havia estat captada pels epígons. Els deixebles devots repetien: «Schönberg, i no més lluny!» I jo responia: «Deixeu-nos tranquils amb aquest tabú; cal anar més lluny!»

Jo no era un antischönberguà; només era hostil a tot allò que ell havia suscitat, i m'oposava sobretot al neoclacissisme de les seves darreres obres. Schönberg era, al mateix temps, rebutjat per un cert ambient musical francès, i era considerat pels altres com un tòtem, davant el qual s'havien d'agenollar; jo creia que es podia respectar la figura de Schönberg, tot fent caure el tòtem.

El 1944, per altres raons, la situació històrica no era pas especialment fàcil d'assumir. Les solucions semblen sempre més clares a posteriori. Aleshores, hom basculava entre el neoclacissisme de Stravinsky, la tradició francesa de Debussy-Ravel, la influència de Bartók (que feia florir tants epígons), el motorisme de Prokofiev i el tabú schönberguà. Fou necessari escollir, i la nostra opció va ser radical.

El director d'orquestra

He començat a dirigir amb la música contemporània i, un altre cas particular, mai no he rebut lliçons (...). Tot allò que vaig dirigir al principi, ho havia sentit mal dirigit. No parlo de Stravinsky, sinó de Schönberg i de Webern, i fins i tot de Berg, les obres dels quals aleshores eren força mal interpretades. He après a dirigir tornant simplement a la partitura. No diré que les meves interpretacions hagin estat reeixides des del primer moment. Una obra assimilada sobre el paper, cal fer-la passar a la realitat; i això és un altre afer. Penso, per exemple, en les peces *Op. 6*, de Berg, i especialment en la tercera, que no és difícil de marcar, però que és problemàtica quant a equilibri instrumental. Al principi, em preguntava com podria sortir-ne, d'aquest magma. Veieu un exemple, a la *Sisena*, de Mahler, que Berg va prendre com a model per a aquestes peces, se sent que l'escriptura instrumental és completament dominada; quan Mahler escrivia *fortissimo* per a un contrabaix i *piano* per a una flauta, o a l'inrevés, mai no s'equivocava sobre aquests equilibris. Al contrari, quan Berg composa l'*Op. 6*, no té encara experiència, i l'interpret no ha de dubtar a intervenir, no per a deformar la partitura, sinó canviant eventualment les dinàmiques; és a dir, modificant la relació de les veus principals i de les veus secundàries. A les partitures

S C H Ö N B E R G I S D E A D

Pierre Boulez

Where do we stand with regard to Schönberg? The time has come for us to face this problem, however elusive and baffling it may be, however unsatisfactory the result may prove.

Paradoxically enough, though Schönberg's work is essentially experimental, it lacks ambition; or if you like we can put it in another way by saying that he pursues his experiments with unyielding ambition, but in terms of an outworn code. As a result of this contradiction our attitude to his music is full of reservations, more or less conscious, more or less intense; yet at the same time we know that his work was necessary.

For he brought about one of the greatest revolutions that has ever taken place in music. The musical materials themselves do not change, it is true: the twelve semitones; but their structural organization is changed. From tonal organization we pass to the tone-row. How does this idea of a tone-row or series come about? When does it first appear in Schönberg's work? From what deductions does it spring? In answering these questions we may come nearer to unravelling some undoubted contradictions.

Schönberg's discoveries are essentially morphological. He starts with a post-Wagnerian vocabulary, and advances naturally towards the suspension of tonality. Although definite tendencies can already be seen in *Verklärte Nacht*, in the first quartet op. 7, and in the

Detall del manifest «Schönberg és mort»

denses, on les relacions temàtiques són complexes, cal saber allargar en el moment oportú, fins i tot si això no està anotat. Cal compensar la inexperiència de certs compositors, que em fan pensar en els aprenents de nedadors: dominen els moviments fora de l'aigua; però, a dins l'aigua, tot canvia.

* * *

Van ser els cursos que vaig professar a Basilea els que em van fer reflexionar sobre els problemes de la direcció orquestral. Vaig arribar a la conclusió que la gesticulació funciona com la veu, o bé, si ho preferiu, que la tècnica de l'interpret està lligada a la seva fisiologia (...). Les sensacions són respostes individuals unides a la fisiologia. Tants individus com tants colors d'ulls o timbres de veu. Per als gestos del director, és el mateix fenomen. Quan un debutant vol imitar un director cèlebre, no fa res més que emprar-ne els manierismes. I això no funciona, perquè la reacció psicològica hi és absent. Amb els seus gestos tallants, Solti obté de l'orquestra de Chicago sonoritats sumptuoses. Amb els gestos rodons, Karajan assoleix resultats diferents, però igualment eficaços. La gesticulació d'un director depèn de la seva fisiologia i del resultat sonor que vol produir. Al començament és un punt de partida tot espontani. No es reflexiona sobre el perfil general de la gesticulació, sinó sobre l'eficàcia de la comunicació.

* * *

El gest actua sobre l'auditor qui, al mateix temps, no el comprèn. Creu, per exemple, que un gran gest és necessari per produir una deflagració. És fals (...). D'altra banda, és el treball dels assaigs allò que és essencial; i els músics que, certament, no són imbècils, no necessiten cartells indicadors: els cal un gest que els permeti forjar

Al contrallum d'altri

L'arribada a Barcelona, a principis del proper mes de juliol, del compositor, director d'orquestra i teòric de la música, el mestre francès Pierre Boulez, no sembla que provoqui, fins ara, gaire apassionament entre els compositors catalans. La seva actitud —la dels cinc compositors consultats per aquests revista— és més aviat freda: la de considerar el concert que donarà amb l'Orquestra de París, al Gran Teatre del Liceu, el de clausura de la III Temporada Ibercàmera, com un acte remarcable en l'agenda musical de la temporada, però no pas com un fet excepcional. Fins i tot, hi ha qui, com és el cas de Josep Soler, assegura que Boulez no el farà moure de casa si no és que dirigeixi un tipus de música determinada. (En el moment de tancar aquest número de la «Revista Musical Catalana» encara no havia estat fet públic el programa d'obres que s'interpretaran en aquest concert.) Curiosament, qui s'ha mostrat menys crític amb el músic francès, i alhora més entusiasmada per la seva vinguda a Barcelona, ha estat el jove Albert Llanes, qui ha confessat sentir «una certa il·lusió» davant aquesta visita. Interès que també diu haver tingut en la passada visita del compositor polonès Krzysztof Penderecky a Barcelona, per a dirigir personalment el seu *Rèquiem polonès*.

Els cinc compositors catalans consultats sobre la dimensió de Pierre Boulez com a compositor, director d'orquestra i teòric de la música —i sobre el paper que ha tingut i té, i el pes que li és reconegut, en el món de la música— han estat: Joan Guinjoan, Josep Maria Mestres Quadreny, Josep Casanovas, Josep Soler i Albert Llanes.

Joan Guinjoan, molt vinculat des de fa anys a la música d'avantguarda francesa, és l'únic dels cinc compositors que ha conegut personalment Boulez i que hi ha intercanviat quatre paraules. Malgrat la seva vinculació amb la música francesa, Guinjoan va conèixer Boulez fora de França; concretament, als Estats Units.

«El vaig conèixer l'any 1975», explica el compositor català. «Jo era als Estats Units convidat per l'estat nord-americà de Washington. Vam coincidir tots dos en el mateix lloc i una tercera persona ens va presentar. Vam tenir una petita conversa i em va semblar que era una persona molt tímida, però alhora molt intel·ligent».

Guinjoan confessa que Boulez li interessa com a músic, però no pas en la seva faceta de compositor:

«No estic d'acord amb ell com a compositor. Crec que és un impressionista que ha volgut posar a la seva música les matemàtiques, introduir-hi el càlcul. Tanmateix és una de les poques persones del món musi-

de l'opinió

cal que millor reflecteix els problemes que actualment té el músic. Ha viscut un drama que molts també hem viscut: el de la creativitat. Algunes de les obres que ha començat, no ha arribat mai a acabar-les. Crec que la porta de sortida d'aquest problema el va trobar en una de les seves mil·lors qualitats, la seva oïda, capaç de captar-ho tot, i que el va ajudar moltíssim en la seva carrera com a director d'orquestra».

Quant a la influència de Boulez en les generacions posteriors a ell, Guinjoan diu taxatiu:

«Si ha influenciat algú és perquè aquesta persona no té personalitat. Anar a l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique de París (IRCAM) no significa anar a aprendre a crear músics de la mà de Pierre Boulez. Allí únicament et poden ensenyar les tècniques, però ningú no pot sortir d'allí fet un compositor».

Guinjoan conclou reconeixent que Pierre Boulez és una personalitat musical important al segle XX, amb una ampla formació que l'ha portat a ser un músic molt complet i un gran director d'orquestra.

Josep Maria Mestres Quadreny coneix Boulez pels seus escrits i pels enregistraments d'obres que ha fet. Creu que totes les seves obres estan molt ben fetes.

«Són composicions molt ben pensades, molt elaborades, però poc comunicatives. Són obres que interessin a d'altres compositors com a motiu d'estudi, però que no interessin gens al públic per la seva manca de comunicació».

Malgrat aquestes consideracions, Mestres pensa que algunes de les composicions de Boulez passaran al futur.

Personalment, a Mestres Quadreny li agrada més la faceta de director d'orquestra de Pierre Boulez que la de compositor, i creu que «...segurament té seguidors», però a França o Alemanya. Confessa aquest compositor català que, malgrat allò que ell pugui pensar, sent una gran admiració i respecte pel Boulez director d'orquestra.

Josep Casanovas, més magnànim en els seus judicis, considera que la personalitat de Boulez com a compositor «...no ha restat gens minvada per una carrera esclatant com a director d'orquestra».

«Resulta difícil de dir», manifesta Casanovas, «si, malgrat aquest fet, roman com a cap d'una escola o tendència prou definida en el camp de la composició i, per això mateix, també és difícil de poder afirmar que aquesta personalitat pugui gravitar sensiblement en d'altres creadors actuals; i, concretant més, en els compositors catalans».

Josep Casanovas creu que, històricament,



Pierre Boulez

però un pèssim compositor», és el primer que diu quan se li pregunta per Boulez.

El coneix com gairebé tots els compositors de per aquí, a través dels enregistraments, de l'estudi de les seves partitures i dels seus escrits. El va veure una vegada dirigint la BBC Symphony Orchestra, a Londres, i allò que més valora d'ell, a més de la seva faceta de director, és el fet d'haver fet conèixer, a través de gravacions, obres que fins aleshores no eren al mercat.

El qualifica de ressaca del serialisme i l'acusa de no tenir un sentit tràgic de la vida. Creu que la música que millor va a Boulez és una música «frega».

«Les seves interpretacions de les obres de Beethoven i Brahms no li queden bé», diu. I titlla les seves composicions com a obres «molt pensades i poc sentides». Malgrat totes aquestes acusacions, Soler reconeix que Pierre Boulez és un gran director d'orquestra que pot arribar a passar a la història de la música com a tal.

«Sempre li haurem d'agrair», diu, «haver-nos fet conèixer un bon nombre d'obres que, potser, si no hagués estat per ell, haurien quedat oblidades; de deixar per al futur gravacions tan excepcionals com la que va fer de l'òpera de Debussy Pelléas et Mélisande».

Albert Llanes, el més jove dels cinc, és qui sembla admirar més Boulez. Incansable llegidor de tots els seus escrits, «...a mi, allò que més m'ha interessat és el seu aspecte de pensador de la música», diu. Es considera influït per l'obra literària d'aquest compositor francès.

«Boulez no m'ha influït únicament a mi, sinó que ho ha fet també en tots aquells que han estudiat la seva obra. Que aquesta influència sigui negativa o positiva, ja és una altra cosa», manifesta Llanes.

A més de la vessant com a teòric de la música, Albert Llanes també admira una part de l'obra compositiva de Pierre Boulez.

Diu: «Algunes de les seves partitures són molt interessants, al marge que t'agradin o no. També m'interessa com a director d'orquestra. Però crec que la valoració que es pugui fer d'aquest compositor, director d'orquestra i pensador musical francès, ha de ser global, i no de cada una de les seves facetes».

Confessa haver tingut temptacions d'anar a París per assistir a algun dels cursets que Pierre Boulez explica a l'IRCAM, però va decidir d'anar uns anys a estudiar a Itàlia, amb Franco Donatoni.

«La meua estada a Itàlia la vaig haver de pagar de la meua butxaca; però, si tingués diners, o ajuts estatals o autonòmics, aniria a conèixer d'altres compositors com Oliver Messiaen, Goffredo Petrassi o el mateix Pierre Boulez. Crec que un compositor jove ha de fer tot el possible per conèixer el major nombre de coses, i, aleshores, seleccionar-les».

Josep Soler és, potser, el més radical de tots.

«És un excel·lent director d'orquestra —qualificació en la que tots coincideixen—,

Lourdes Morgades

LA MÚSICA CINEMATogrÀFICA: El seu valor com a llenguatge

En la semiobscuritat dels locals destinats a projecció de pel·lícules cinematogràfiques té lloc, diàriament, el fenomen paral·lel de l'audició d'unes composicions pensades, creades i executades en funció del film que s'hi anuncia. En milers de sales, el fet sumàriament descrit es produeix o, més exactament, es «re-produeix» en unes dimensions de temps i espais inimaginables, perquè la reiteració de la seva eficàcia (factor temps) pot durar anys consecutius, i el seu domini o àmbit territorial (factor espai) arriba a totes —ha estat dit a totes— les agrupacions urbanes del Planeta. Aquest sorprenent i insòlit esdeveniment es realitza i consuma gràcies a la singular i progressiva vinculació entre dues expressions tècnico-artístiques (el cinema i la música), l'únic nexe de les quals és que desenvolupen la seva tasca en el «temps», una vinculació encaminada a aconseguir una singular simbiosi espiritual en què la música s'adhereix a l'acció —al *Kiné*— amb una evident comesa funcional aliena a la seva essència, conservant, no obstant això, la seva independència expressiva i, eventualment, la seva substantivitat com a especulació sonora.

El fet, malgrat que es realitza en unes proporcions massives de quantitat i durada, és insòlit —segons s'ha indicat— perquè, en la dilatada perspectiva històrica de la música, no s'ha produït fins a arribar el tercer decenni d'aquesta centúria (concretament, fins a 1928, data oficial de l'enregistrament de la primera pel·lícula sonora). Després, a partir dels anys centrals del segle, la intensitat i la densitat del fenomen s'han desenvolupat en unes proporcions mai no vistes ni imaginades. Els compositors clàssics més prodigats i amb més audiència —segons les estadístiques— en actes públics, concerts i recitals (Beethoven, Wagner, Mozart, Txaikowski, Chopin, Bach, Schubert i Mahler) no resistirien la comparació —en termes numèrics— de la música d'autors moderns que, diàriament (hauriem de dir «horàriament», amb perdó per aquest forçat neologisme), s'ofereix a les sales de projecció.

S'ha dit que hom no va al cinema a escoltar la música de la cinta; però, malgrat tot, el fet objectiu, constatable i quantificable (amb la seva presència quotidiana i que, de tan conegut, oblidem) és que, avui,

els centenars de pel·lícules que a diari s'exhibeixen de llarg a llarg del globus compten amb una banda musical que transcendeix d'una partitura composta expressament per subratllar, accentuar o ambientar els tràngols i situacions de les seqüències que veiem a la pantalla.

Davant d'aquesta singular situació, si no és ocios preguntar-se quina música és la que s'incorpora a la banda sonora de la pel·lícula, a la resposta de la hipotètica qüestió caldrà fer especial insistència en el fet que el cinema, al llarg de la seva evolució, i especialment a partir de l'aparició del sonor, ha creat un llenguatge especial, propi i autònom. De la mateixa manera que, segons Élie Faure: «un art nou pressuposa l'aparició d'un artista nou» (parla de les intuïcions de Charlot), la incorporació d'una entitat sonora, sorgida d'unes insòlites exigències estètiques, determina la creació d'una manera d'entendre la creació musical igualment insòlita, presidida per unes coercions concretes que se subjecten al rigor de la cronologia imposada pel guió, en funció de la durada i el caràcter de l'escena a la qual ha de donar suport. El cinema, en conseqüència, ha dictat la llei pel que es refereix a la creació musical, en la norma de la qual el càlcul substitueix al concepte romàntic de la inspiració. Per això, no és cap secret que la música cinematogràfica, pensada i creada per servir de fons sonor (més endavant veurem amb quina profunditat i caràcter) a unes seqüències, és composta i recomposta amb un centímetre a la mà i un cronòmetre a l'altra, ja que el compositor, en la seva feina, ha de cenyir-se amb total precisió a la durada assignada a cada passatge («bloc» en termes de l'ofici) i ha d'aconseguir, a més a més, que a la unitat mental empresonada a cada fragment del film correspongui una certa unitat morfològica i expressiva del «bloc» musical que l'acompanya.

Per tot això que s'ha dit fins ara, no és difícil conjecturar que estem davant d'una música d'una altra classe; és a dir, d'una espiritualitat diferent o, si es prefereix, d'una música marginal (en sentit sociocconcertístic), en no tenir entrada al món de la composició, en alt sentit cultural il·lustrada i, realment, amb les úniques excepcions d'unes partitures de Prokofiev per a realitzacions d'Eisenstein (*El teniente Kije*, *Alexander Nevsky*, etc.), d'Honegger per al film d'Abel Gance *La ruada* (del qual



«West Side Story», un musical modern històric

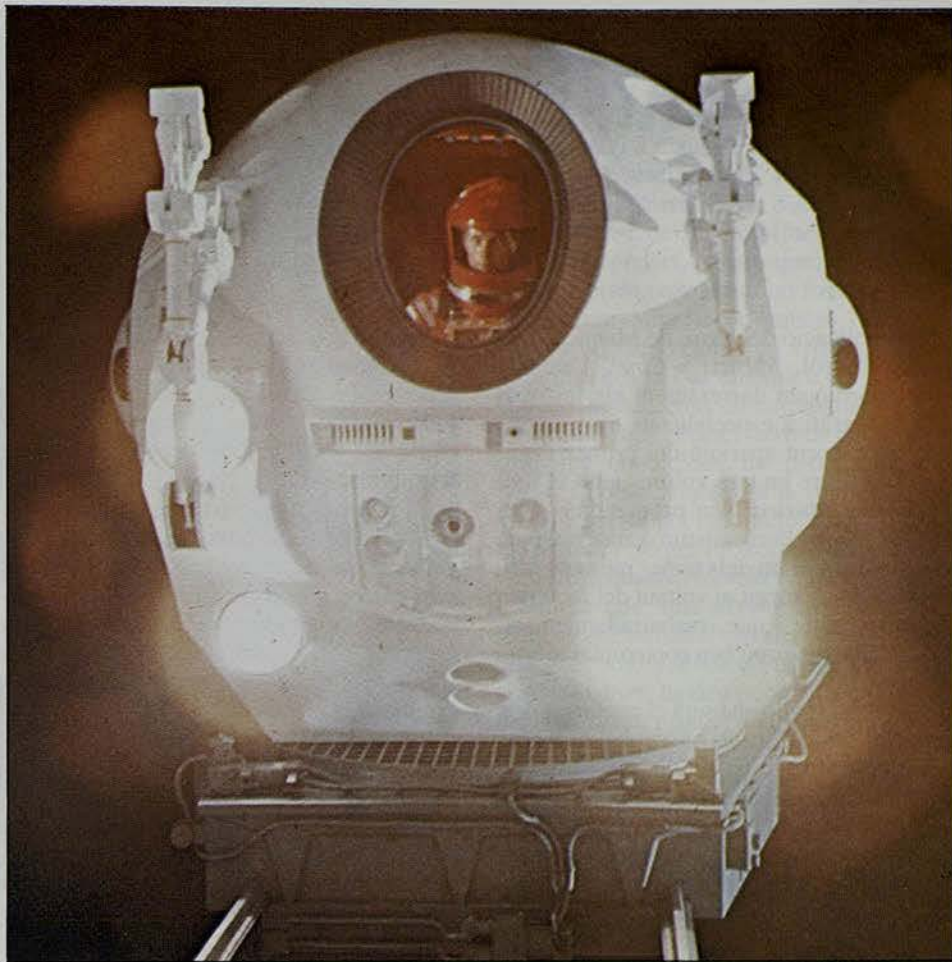
transcendeix el poema simfònic *Pacific 231*, i d'algunes altres obres, el gruix de la producció musical cinematogràfica només té la seva sortida natural amb l'exhibició del film i, per tant, el seu feu d'operacions queda acotat únicament a la sala de projecció.

Una altra música? Música de segona? No, música de distinta classe, creada a consciència per a una finalitat adjectiva, amb ple coneixement que aquesta funció es projecta en les més diverses gradacions de la sensibilitat i l'expressió, però sempre en relació amb la tasca subalterna que té assignada en principi. En aquest acompanyament harmònic al desenvolupament de la imatge, la seva finalitat és reforçar el sentit de l'acció sinestèsica, la qual cosa equival a dir que l'atenció visual pot referir-se a elements naturals (vent, pluja), artificials (fàbriques, estacions de ferrocarril) o espirituals i expressius (estats emocionals, situacions d'angúnia) que la música accentua o provoca amb la seva presència.

Separar la música del context ambiental de la pel·lícula per a la qual va ser composta és trencar en part el sentit de la seva funció, amb evident pèrdua, no pas del seu valor, però sí del seu significat. Això no obstant, d'uns anys ençà ha prosperat la iniciativa de traslladar al disc o la cassette la banda sonora original de les pel·lícules, per entendre que la temàtica ambiental d'aquestes podia constituir per a l'afecionat un element evocador de les escenes i seqüències de més relleu que contenen. I, evidentment, la facultat evocadora de la música desperta la memòria i fa reviure, per la màgia de la seva obsessiva reiteració motivadora, els tràmols fonamentals dels films als quals dona assistència.

Sembla cert que la subfunció memoritzadora que momentàniament assignem a la música cinematogràfica, més que de classe essencialment musical (llegiu-hi de sentit estètic) és de caràcter pseudoliterari, en erigir-se estimulant del record de les situacions que subratlla. En aquest sentit, el disc (o la gravació en general), juntament amb la funció comercial que inicialment motiva la seva edició, serveix d'alcaloide que ajuda a recompondre a la ment les situacions bàsiques de la pel·lícula.

Per aquest conjunt de circumstàncies, la música cinematogràfica (amb les excepcions de rigor) es mou en un camp estètic *sui generis*, en el qual l'escala de valors que hi ha és diferent de la que regeix per calibrar les creacions de la gran música. La partitura filmica no aspira —ni s'ho planteja— a la perdurabilitat de l'obra d'art; la seva finalitat (tant en el sentit d'objectiu com en el de la seva vigència temporal) es xifra només en servir una acció filmada, a la qual lliga el propi destí sabent que la retirada de la cinta de cartellera comporta, pràcticament, més que la seva mort (en el cinema i la seva música hi cap sempre la possibilitat d'espòriques ressurreccions o *revivals*), el seu oblit. La partitura —en sentit estricte— de la composició destinada al



«2001: Odissea del espacio» un gran film en el qual la música té un paper destacat

cinema es tanca per sempre al termini de la gravació, i només en comptades ocasions mereix l'honor de figurar en programes de concerts. En conseqüència, poques són les ocasions en què existeix una edició de partitures de música cinematogràfica. Acomplerta la seva finalitat en els estudis de gravació, i passada la música a la banda sonora, la partitura pot ser destruïda sense cap risc. El seu destí ulterior és l'arxiu definitiu o, en el seu cas, el pas a una millor vida en algun museu del cinema, per a satisfacció de la curiositat dels afeccionats o com a material d'estudi per a especialistes interessats pels condicionaments que en determinaren la creació.

En conclusió, la música cinematogràfica no aspira a la perennitat de l'obra d'art, i limita la seva funció a les múltiples funcions subalternes que se li poden assignar en un film (suggerir, insinuar, actuar com a música viva). I si no manca de substantivitat, aquesta depèn de les escenes a les quals dona assistència i amb les quals música i cinema, mútuament, es fecunden i s'enriqueixen.

Manuel Valls

* Treball extret del llibre: *Música i Cine* de Manuel Valls i Joan Padrol. Editat per la col·lecció Biblioteca Básica Salvat, editorial a la qual agraim haver-ne autoritzat la reproducció.

La más importante
editorial de publicaciones española
de obras musicales de estudio
y de concierto

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBERICA

Cinemúsica, un retorn de visita

La publicació del llibre de Manuel Valls i Joan Padrol, *Música y Cine*¹, l'atenció que hi dediquen darrerament els festivals cinematogràfics especialitzats o monogràfics² i la recent aparició del primer fascicle d'un llibre en tres volums amb el títol de *Cine y Música*³ són prou indicis com per fer pensar que assistim a una revifada de l'interès per un dels temes més apassionants que han sorgit al voltant del fenomen cinematogràfic i que, malauradament, no havia estat mai prou ben contemplat al nostre país.

En repassar allò que serà el contingut dels fascicles corresponents al segon dels llibres referenciats, se m'ha acudit que, si bé bona part de la música incidental dels films ha estat composta per a ells, i que mor amb la seva projecció, o com diu encertadament Manuel Valls al seu llibre «...el cicle creatiu de la música fílmica conclou en retirar-se el film de les cartelleres», de totes maneres hi ha algunes peces que han perdurat en forma de partitures que s'executen en concerts. Les relacions dels grans compositors contemporanis amb el cinema han estat freqüents, però cal reconèixer que aquests casos a què em refereixo són molt més esparsos, i potser només a la Unió Soviètica els compositors han fet un ús freqüent de la partitura escrita per a un film com a matèria de concert.

Penso que no seria pas perdre el temps si es publicués un dia, en aquestes mateixes planes, una mena de dossier-article en el qual figuressin aquells grans músics del

nostre segle que han treballat per a partitures cinematogràfiques. Potser, això, constituiria una incitació de l'interès per a unes relacions que han estat intenses i harmòniques —mai prou ben dit—; però no sempre les millors partitures cinematogràfiques han sortit de grans músics de concert. Més aviat es deuen a especialistes que potser són excel·lents, però que resulten sovint gregaris, capaços de plegar-se a les condicions imposades pels productors, i que tenen prou esperit d'equip com per participar en un film a les ordres del director, responsable final del producte.

En diverses ocasions, Igor Stravinsky esgué temptat de col·laborar amb la gran maquinària hollywoodiana, malgrat els disgustos que havia tingut amb usos indeguts de partitures seves, adaptades com a fons d'algunes cintes (el més gran dels quals fou amb Leopold Stokovski i Walt Disney, que li havien fet malbé la seva *Consagració de la Primavera* al film *Fantasia*). Tot i això, va arribar a tenir un contracte en ferm amb la Metro Goldwin Mayer i fins escriví una partitura per a piano que era l'esbós de la música per al film *Commandos Strike at Dawn* (John Farrow, 1942), però que els productors van trobar massa «moderna». Disgustat, Stravinsky ho deixà córrer; però aquells esbossos es convertiren en la partitura de *Four Norwegian Moods*.

El cas dels malentesos entre músics i productors s'ha produït altres vegades. Per exemple, el 1933, Ravel rebé l'encàrrec de musicar la versió que Georg Wilhelm Pabst



Maurice Jarre escriví el famós tema de Lara de «El doctor Zhivago» pensant en l'actriu Julie Christie

feia del *Don Quixotte* en una coproducció franco-germana. Maurice Ravel es posà a la feina, però quan ja tenia escrits quatre números, la productora li exigí d'acabar totes les partitures en un termini de temps que ell jutjà com a insuficient per fer una feina ben feta, i preferí renunciar a l'encàrrec. Però les cançons per al *Don Quixotte* han perdurat, i són executades prou sovint en concert.

Un altre exemple semblant és el de Gian Francesco Malipiero. El cineista alemany d'avantguarda Walter Ruttmann tenia certes dificultats per produir al seu propi país, quan tingué la sort de trobar ajuda a la Ità-

lia feixista, aleshores no gaire d'acord amb l'Alemanya nazi. Així fou com nasqué la cinta *Acciaio* (Acer), i Malipiero en va escriure la partitura. Però les dissensions entre els productors i el director —que no era pas home de caràcter fàcil— van repercutir en el resultat del muntatge final de la cinta i, per tant, indirectament, sobre la partitura i la seva execució i gravació. Malipiero, que també tenia un caràcter fort, s'enfadà tant que va prometre de no escriure mai més per al cinema. Però el músic en féu una versió de concert i obtingué un gran èxit.

Motivacions diferents han impedit de comptar amb partitures cinematogràfiques d'Arnold Schönberg, que era un gran aficionat al cinema i que se sentí temptat d'intervenir-hi quan la companyia alemanya Triegon patentà i comercialitzà el seu sistema de sonor, aleshores el més perfecte del món. Efectivament, la casa demanà a una sèrie de compositors que escrivissin uns exemples hipotètics de partitures per a films, i un dels pocs que respongué fou Schönberg, qui escriví la seva *Begleitmusik für eine Lichtspielzene* (Música d'acompanyament per a una escena del film), op. 34, que fou molt ben rebuda i de la qual sortiren una pila de promeses mai no acomplertes.

Però, no en totes les ocasions les coses han anat de la mateixa manera. Per exemple, a l'època del cinema silent (o mut), Abel Gance, director francès dotat d'un temperament genial, demanà a Honegger que compongués una sèrie de números per acompanyar les projeccions importants del seu film *La Roue* (La Roda, 1922). Es tractava de la relació poètica i amorosa, feta de moments de passió i odi, entre un home i una màquina de ferrocarril. Honegger va escriure, efectivament, allò que li havia demanat el seu amic, i la partitura fou tocada bastantes vegades; però després el film fou retirat de cartell i la partitura es quedà al calaix. Uns anys més tard, un cineista francès però d'origen rus, Dimitri Kirsanof, enamorat del que aleshores se'n deia el «Cinema pur», va demanar permís a Honegger per utilitzar un frangment de la partitura per a un curtmetratge d'homenatge al músic, a qui admirava, i així fou com va néixer *Pacific 231*, tantes vegades tocada després a les sales de concert.

Altres encerts que han fet perdurar obres en forma de partitura de concert són, per exemple, la partitura d'Eric Satie per a la cinta anomenada falsament «dadaïsta», *Entr'acte*, de René Clair (1924), que era inclosa en el ballet *Relâche*, com a efectiu entreacte, i que Satie va voler musicada, la qual va quedar incorporada per sempre al ballet i a la suite que se'n va derivar. O els dels britànics Ralph Vaughan-Williams i Benjamin Britten. El primer, que ha musicat diverses cintes, ho féu, entre d'altres, per a *Scott of the Antarctic* (1948), de Charles Frend, i d'aquell material sorgí la seva *Setena Simfonia*, «Antàrtica». Pel que fa al segon, volent col·laborar amb Muir Mathieson en un projecte didàctic de la música, intervingué directament en la confecció musical de la cinta *The young person's guide to Orchestra* (1946), i d'allí va treure les seves *Variacions i fuga sobre un tema de Purcell*.

Un aspecte ben diferent prenen les co-

ses als Estats Units, de manera especial a partir de la normalització del sonor, als anys trenta. Un gènere nou, el «Musical», permet l'entrada a una colla de compositors especialistes; i d'alguns d'ells, com en els casos de Bernstein, amb *West side Story* (1961), de Robert Wise, o *An american in Paris* (1950), de Vicent Minelli, en neixen suites de concert, encara que, en el segon cas, la versió concertant no fos escrita pel propi autor, que havia mort el 1937.

Però on més retorns de visita de músiques escrites per al cinema a les sales de concert hi ha, com deïem abans, és a la Unió Soviètica. Potser això es degui a les diferents condicions de producció dels films, i potser, també, a la tradició inaugurada per la col·laboració entre Serge i Eisenstein i Sergei Prokofiev, amb la seva cinta *Aleksander Niewski* (1938). No s'ha d'oblidar que, uns anys abans, en el moment en què naixia el cinema sonor, Eisenstein, junt amb Vsevolod Pudovkin i Grigori Alexandrov, havien publicat un *Manifest del contrapunt orquestral* que constitueix el primer tractament teòric escrit de les relacions entre música i cinema. I tampoc pot oblidar-se que Prokofiev, quatre anys abans del *Niewski*, havia musicat el film d'A. Faizimmer *Purucik Kijé* (El tinent Kijé), de la partitura del qual havien de sorgir el ballet del mateix nom i una suite de concert.

També Dimitri Shostakovitx intervingué activament en el musicat de films, amb partitures integrades. Però d'una d'elles, *Padenie Berlina* (La caiguda de Berlín, 1949), de Mikhaïl Xiaurelli n'havia de sorgir el material per a la *Setena Simfonia*.

Altres compositors soviètics que han aprofitat músiques fílmiques per treure'n peces de concert són, per exemple, Dimitri Kavalevski, que extreu una suite de *Les nits de Sant Peterburg* (1934), de Grigori Roxal i Vera Stroieva, o Nikolai Kriukov que fa el mateix amb *El cant de la terra sibèrica* (1948) d'Ivan Piriev. O, encara, i per partida doble, Rodion Sedrin que treu un ballet dedicat a la seva dona, la gran ballarina Maia Plisetskaia, i una suite de gran èxit de la seva partitura per a l'*Anna Karenina* (1949), d'Alexander Zarkji.

Sovint, quan al giradiscos, a la ràdio o a la sala de concerts s'escullen aquestes músiques, el públic oblida, o no ho sap, que van néixer del retorn de visita que la música havia fet al cinema. Però si hom en gaudeix, o si la música es popularitza amb el cinema, res no és més natural que aquests intercanvis.

Miquel Porter i Moix

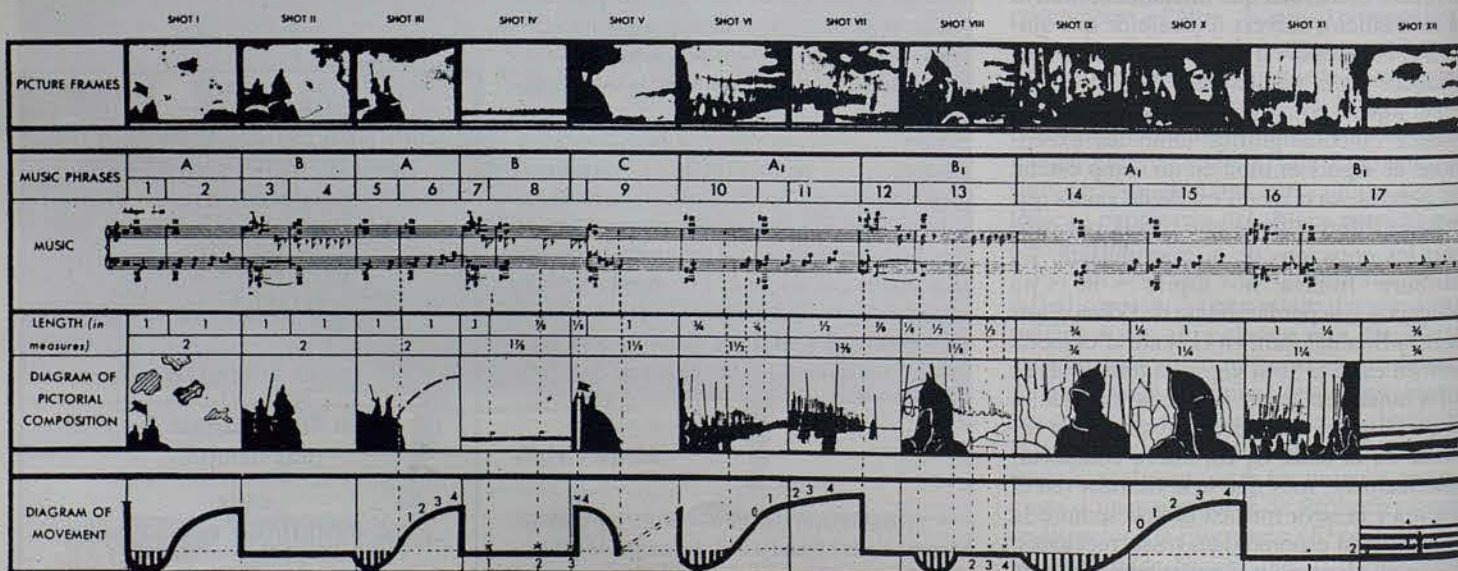


Diagrama d'una de les seqüències més importants del film «Aleksandr Nevskij», d'Eisenstein, la qual incorpora la partitura composta per Sergei Prokofiev

¹VALLS GORINA, Manuel i PADROL, Joan, *Música y Cine*. Barcelona. Ed. Salvat, 1986. Col. «Biblioteca Básica Salvat», nº 99.

²(Padrol, Joan). *Evolució de la banda sonora en España*: Carmelo Bernalola. Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986.

³BATLLE CAMINAL, J. y otros. *Cine y Música*. Dir.: Juan Salvat. Barcelona. Ed. Salvat, 1987. Vol. I, fasc. 1.

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 Madrid

Nombre y Apellidos _____

Domicilio _____

Población _____

C.P. _____

Sobre una possible classificació de la banda sonora en el panorama musical

El terme amb què es defineix la música cinematogràfica ja és ambigu per ell mateix. «Música de cinema» és una idea buida que no indica el «què» sinó l'«on»; un concepte que no explica la definició d'aquesta música, sinó la seva aplicació. Tan difícil és d'entendre la música de cinema que ha de tenir aquesta definició tan pobre? Què és la música de cinema?

Quan assisteix a la projecció d'una pel·lícula, l'espectador assimila un torrent d'imatges que formen part, en successives ocasions, de les vivències quotidianes. Malgrat tot, és possible que juntament amb aquestes imatges hagi percebut també una quantitat més o menys important de música, que acompanyava les imatges i que romandrà també, successivament, sublatent en ell. La música cinematogràfica, o la *banda sonora*, segons l'argot més tècnic, és una partitura composta per un músic professional, la qual acompanya, amb més o menys encert, segons el seu talent musical, les imatges que ha vist. Són aquelles vivències auditives, en forma d'alegries, terrors, presagis, amors o excitacions que hauran servit a l'espectador per comprendre millor la pel·lícula, i que desenvolupa un discurs, paral·lel en sensacions, a les escenes que ha vist a la sala cinematogràfica, ja siguin

còmiques, terrorífiques, angunioses, amoroses o eròtiques.

Amb aquesta música de fons, incidental o subjacent, l'espectador haurà pogut emocionar-se, riure o comprendre millor la psicologia dels personatges: els sentiments que tenen. Amb ella, a més, el director haurà tingut una valuosa ajuda per fer arribar al públic efectes o connotacions que no havia pogut aconseguir amb el simple muntatge de les escenes. Li haurà servit per accelerar o endarrerir el ritme del film, magnificar una seqüència especialment important, potenciar escenes secundàries, dissimular errors i unir seqüències juntament amb el fos normal. La música de cinema és, en definitiva, la música escrita per un compositor, el pentagrama del qual són les imatges del film.

El problema rau ara a establir la categoria d'aquestes composicions i situar-les en una classificació general. Si intentem enquadrar entre dos pols oposats els diferents tipus de música que coneixem, ocupats els pols, per una banda, per la música tradicionalment anomenada clàssica o simfònica —és a dir, sonates, quartets, concerts, simfonies, òperes, etc.—, i per l'altra, per la música rockera o popular més actual (és a dir, per la música «disco», les cançons

lleugeres, el folk i la música «tecno» o progressiva), la música cinematogràfica ocuparia un incert estadi intermedi que no es pot inclinar envers cap banda, ja que les seves característiques neutralitzen qualsevol intent de consideració que permeti igualar-la al classicisme o al progressisme. Malgrat tot, allò més curiós de la música autènticament cinematogràfica, l'anomenada «música incidental» creada pels grans mestres com Rozsa, Herrmann o Steiner, és que la rebutgen els amants de la música seriosa i la menysprea la joventut més actual. Els qui prefereixen la música clàssica argumenten que cap compositor cinematogràfic pot equiparar-se a Mozart, Brahms, Beethoven o Wagner. Les darreres generacions de joves pensen que els temes rítmics que hi pot haver en una pel·lícula no tenen la força del darrer disc de moda...

La música de cinema, la *banda sonora*, doncs, resta en aquest estat intermedi, vilipendiada per molts, perquè no la comprenen ni la consideren a l'alçada demanada. N'exceptuem els seus escassos entusiastes, a qui només interessa perquè estimen el cinema per sobre totes les coses, i la música els és un record de la pel·lícula, o una part d'ella que poden tenir a casa, mitjançant el disc.

L'aspecte més fascinant de la música cinematogràfica és la seva categoria de caixa de sorpreses

Malgrat aquests atacs, l'aspecte més fascinant de la Música cinematogràfica és, però, el seu caràcter obert, la seva categoria de caixa de sorpreses, apta per a totes les tendències. La *banda sonora* d'una pel·lícula pot oferir mil tipus diferents de música: hi podem trobar partitures plantejades com autèntiques simfonies pel classicisme musical que mantenen. És el cas de les obres dels mestres anglesos dels anys 40 i 50; també podem trobar, en altres casos, que és música de «jazz» la que hi sentim, que descriu ambients nocturns, nebulosos o escenes urbanes dominades per la xusma, per l'alcohol o per les baixes passions: són les aportacions d'Alex North i Elmer Bernstein a partir dels anys 50.

Podríem continuar dient que, de vegades, les *bandes sonores* de les pel·lícules són un suggestiu enfilall de cançons, totes ben maques, les lletres de les quals prossegueixen la línia narrativa de l'acció; podem trobar-hi una sèrie de temes de rock o de cançons



Una de les seqüències més brillants d'«Allò que el vent s'endugué».

de moda que seveixen perquè l'espectador jove s'hi senti atret amb més interès. Un compositor pot crear una partitura experimental digna de la sala de concerts més audaç, sobretot quan són joves compositors centroeuropeus; un autor pot presentar una obra que tingui les característiques d'un concert per piano, suggestius fragments corals, temes folk de l'Oest o adaptacions amb sintetitzadors de clàssics...

Així podríem anar posant exemples de les moltes varietats que pot oferir la música cinematogràfica, i del repte que ens proposa l'autor quan assistim a la projecció d'una pel·lícula: a priori, mai no sabrem quin tipus de música hi podrem escoltar, ni tampoc encara que coneguem l'estil o el *modus operandi* del seu autor, perquè aquest pot variar. En el cinema, tot pot ser possible. Estem oberts al misteri. Hi podem escoltar una simfonia o un concert, o jazz, o música descriptiva, rock, temes «disco»... Hi podem apreciar melodies o dodecatonisme, orquestra o sintetitzadors...

La música de cinema també pot ser música clàssica

Si donem per acceptada la multiplicitat que ofereix la música de cinema, podríem continuar posant successius exemples que ens serveixin per demostrar un dels nostres objectius fonamentals: que la música de cinema també pot ser música «clàssica», simfònica o de creació pura, segons la forma en què s'accepten comunament aquests mots.

Els exemples més utilitzats són, d'altra banda, els més cèlebres: les obres de compositors, acceptats comunament com a clàssics, i que, a més de l'obra simfònica de creació pura, han escrit també música aplicada, música per al cinema; però, és clar, en ser un «clàssic», aquella obra ha passat a ser automàticament «clàssica», encara que tècnicament (o segons la crítica) sigui una obra menor si en comparem l'estructura formal amb les seves altres grans creacions. Seria inútil de fer avinent que si Mozart hagués viscut a la nostra època també hauria escrit música per al cinema, o d'insistir en el classicisme de Maurice Jaubert i de les seves obres mestres filmiques: *Le petit chaperon rouge*, *L'Atalante*, *Carnet de bal...* Podríem parlar d'Arthur Honnegger i de les seves cèlebres partitures per al *Napoleó*, d'Abel Gance, i el *Pigmalió*, d'Anthony Asquith. Però, aquests, són massa joves. Considerem-ne altres, de més antics i més acadèmics, que també s'han dignat escriure per al cinema: parlem de Prokofiev i de Vaughan-Williams.

Sergei Prokofiev va escriure, el 1938, una partitura per a *Alexander Nevskij* que el temps ha convertit en històrica per la seva modelica adequació a les imatges. Per a la cèlebre escena de la «batalla del Llac



Margaret O'Brien i Judy Garland a «Meet me in Saint Louis»

Cadena

13

La Ràdio
Comercial en Català

RADIO AVUI - CADENA 13
100 F. M.

Diagonal, 612 - 08021 BARCELONA
Telèf. 201 42 44

CONCERT: Dissabte, de 12 a 1 de la nit



La música de «Carros de foc» contribuï poderosament a l'èxit del film

Peipus» es conserven dibuixos i croquis dels plans, sincronitzats amb cada compàs musical. El propi autor convertiria després el seu score en la cantata *Alexander Nevskij*, Op. 78, de set moviments. Hi reincidiria anys després, amb el director Eisenstein, en les dues parts d'*Ivan el Terrible*, que així mateix es transformarien en un oratori, arranjat per Abram Stasevich (el seu Op. 116).

Ser músic cinematogràfic ha estat considerat com quelcom degradant

En aquest breu repàs d'urgència, la partitura de Ralph Vaughan-Williams per a *Scott a l'Antàrtida* és el cavall de batalla en totes les disquisicions sobre el suposat classicisme o no d'una partitura o un score cinematogràfic. Vaughan-Williams ja havia col·laborat en el cinema amb títols com *The loves of Joanna Godden*; però en aquella pel·lícula sobre les aventures de l'explorador en el continent austral, la seva bellíssima música descriptiva va ser arranjada pel seu propi autor i es va convertir en la *Sinfonia n.º 7*, estrenada el 1953, de cinc moviments, i amb soprano, cors i fragments narrats. El seu interès rau en el fet que, en l'origen, és música per al cinema... Resulta, doncs, que el públic i la crítica l'ac-

cepten, perquè el seu autor és un clàssic?

Més rebecs haurien estat si hagués estat firmada per Miklos Mozsa, Franz Waxman, Richard Addinsell o Bernard Herrmann, uns músics estrictament cinematogràfics, que van estimar massa el cinema, i això va provocar-ne la perdició i el desprestigi. He citat aquests noms perquè ells també han escrit peces de concert, però la fortuna que hi han tingut no ha estat tan gratificant com la dels casos anteriors: les respectives obres clàssiques han estat rebutjades per la crítica i el públic, perquè eren escrites per un compositor cinematogràfic. Per als crítics, eren massa poc seriosos perquè aquelles òperes, simfonies o concerts fossin acceptats amb atenció o interès. Al públic tampoc no els agradaven, perquè allò que volia d'ells no eren aquestes traïcions elitistes, sinó la música de cinema, que els era el camp específic. Aquest fet seria una pena, sinó provoqués el somriure. El cas d'Eric Wolfgang Korngold és definitiu. Va ser un infant prodigi (se l'anomenava *el nou Mozart*), però ho deixà tot per dedicar-se al cinema, i això el va perdre. Quan va tornar a Viena, ningú no el recordava. Amb els anys, les seves òperes s'han tornat a distribuir normalment a les botigues de discs.

Acabarem fent esment de les obres de creació pura de certs músics que «també»

han escrit per al cinema: Franz Waxman va compondre la *Sinfonietta for Strings and Timpani*; Nino Rota, l'oratori *La vita di Maria* i l'òpera *El capell de palla de Firenze*, entre d'altres; Ennio Morricone ha fet una important tasca com a compositor de música de cambra d'avançades tendències; Bernard Herrmann ha compost simfonies i l'òpera *Cims borrascosos*. I, entre els músics espanyols, Carmelo Alonso Bernaola i Antón García Abril han desplegat una tasca en música de cambra molt més important que la seva música aplicada per a cinema i televisió. Els casos definitius són Richard Addinsell, de qui el concert per a piano, present a *Dangerous Moonlight*, es convertí en el *Concert de Varsòvia* (una peça habitual en el repertori de les grans orquestres) i, sobretot, Miklos Rozsa, de qui el cèlebre tema de *Recuerda* —un dels més bonics i populars de la història del cinema— va tenir un arranjament concertístic en el *Spellbound Concerto*, i el seu *Concert per a violí*, Op. 24, originà la pel·lícula *La vida privada de Sherlock Holmes*. En fi: podríem continuar, però no aconseguiria canviar l'estimació i el recinte on es troba tancada aquesta música de cinema tan apreciada per uns pocs escollits i tan menyspreada per la gran majoria.

Joan Padrol

El musical americà: un gènere per somiar despert

De tots els gèneres cinematogràfics, el musical és el que més tard arribà i el que primer s'esfumà. De la seva tardana incorporació al repertori fílmic en va ser culpable, òbviament, la persistència del cinema mut fins a la segona meitat dels anys vint. De la seva prematura mort se n'ha de fer responsable, en bona part, a la mateixa complexitat del gènere, amb els seus alts costos i la no proporcionada rendibilitat d'uns productes que, fora del context anglosaxó, no interessaven més que a un reduït nucli de fidels, a prova de qualsevol contingència: segurament no hi ha un públic més devot d'una classe de pel·lícules que l'amant del musical.

No sempre ha estat un gènere minoritari, però; i, de fet, als Estats Units i al Regne Unit, el seu caràcter popular l'ha fet reviscolar en el nou gènere —o subgènere— del film-recital que, iniciat a meitat dels seixanta amb els títols que tingueren com a protagonistes els Beatles, ha evolucionat cap els terrenys, tan odiats per alguns, del vídeo-clip o, en tot cas, de les pel·lícules, l'estètica de les quals n'és subsidiària.

Els orígens

Reprement el fil del temps, però, topem ja, en els orígens del cinema sonor, amb alguns exemples històricament decisius d'utilització de la música i les cançons o la dansa: tothom sap que *El cantor de Jazz* és la primera pel·lícula que va fer arribar al públic la veu d'un artista, el blanc —pintat de negre— Al Jolson (de pintat només hi anava a estones, i la veu només se li sentia gairebé quan interpretava algunes cançons, entre elles la popularíssima «Mammy»). Darrera l'èxit d'*El cantor de Jazz* vingué *El loco cantor*, amb el mateix intèrpret, que es convertí en la pel·lícula més taquillera de Hollywood, fins a l'arribada de *Lo que el viento se llevó*. Era evident que a la gent li agradava sentir i veure cantar i ballar a la pantalla: el camí triomfal per al cinema musical era obert.

De sobte, les pantalles s'inundaren de desfilades musicals, de coristes àvids de moure l'esquelet i d'entonar melodies amb veus felines, d'encaramel·lats tenors que es prodigaven amb el falset, i de situacions amb poc senderi i molta ploma... Quan el

públic començava a semblar fatigat de tant de soroll per ben poca cosa, un mestre del cinema, Ernst Lubitsch li posà a l'abast el més popular *chansonnier* del segle, Maurice Chevalier, acompanyat d'una fracasada aspirant a diva del Metropolitan, Jeanette MacDonald, els quals mostraren les respectives habilitats en una opereta que ha entrat a la història amb més mèrits dels que realment ostenta, i que té al seu favor haver estat capdavantera d'una nova manera d'enfocar el cinema musical: *El desfile del amor*. La fórmula, heretada (sense gaires innovacions) de les operetes ja des de la fi de segle, féu prou fortuna com perquè es perllongués durant un lustre amb títols com *Monte-Carlo*, *Ámame esta noche*, *El teniente seductor* o la primera versió sonora de *La viuda alegre*, títols deguts al mateix Lubitsch o a un alumne seu tan aplicat com Rouben Mamoulian; una fórmula que, després d'aquest primer esclat, continuaria, cada cop més desinflada, amb altres títols protagonitzats per la MacDonald, ara acompanyada de Ramon Navarro, ara de Nelson Eddy (la seva parella més estable), ara d'Allan Jones. Títols com *Rose Marie*, *La espía de Castilla* o *Enamorados* que, de fet, constitueixen una rèmtora que el cinema musical ha d'arrossegar mentre no s'acabi d'imposar una manera genuïnament cinematogràfica d'enfocar el gènere.

La primera edat d'or

El primer gran innovador procedeix de Broadway, i arriba a Hollywood a començaments de la dècada dels trenta. Era un coreògraf i director conegut amb el nom de Busby Berkeley. La seva concepció caleidoscòpica de la coreografia i la seva exhuberància, que sovint penetrava en la més delirant extravagància, el convertiren immediatament en «marca de fàbrica» per als musicals de la Warner que ell dirigí, parcialment o totalment. Pel·lícules tan famoses com *La Calle 42*, *Vampiresas 1933*, *Desfile de candilejas*, li deuen la seva notorietat. A finals de la dècada, havent entrat en decadència entre el públic i havent deixat de gaudir en conseqüència del favor de la productora, Berkeley se n'anà a la Metro. (Però aquesta és una altra història.) Paral·lelament a Berkeley, una parella de ball que

aviat es convertí en el fenomen més representatiu del cinema musical, Fred Astaire i Ginger Rogers, enlluernava el públic a través dels seus musicals a la RKO: *Volando hacia Rio de Janeiro*, *Sombrero de copa*, *La alegre divorciada*, *Roberta*, etc., fins a un total de nou, que es convertirien en deu quan, a finals dels quaranta, la parella es va refer ocasionalment a *Vuelve a mí*, aquest cop als estudis de la Metro.

Els anys trenta, doncs, conformen la primera època d'or del musical. Les tres tendències que s'hi configuren —l'operística conreada per la Paramount i per la Metro mitjançant les figures de Chevalier, MacDonald, Eddy, etc.; la del musical Warner, sovint amb ínfulas proletàries (en plena depressió econòmica les ganes d'arribar a vedette d'una corista podien fàcilment esdevenir la reivindicació del dret a subsistir i a triomfar en un mitjà advers); i la de la parella Astaire-Rogers, amb suport argumental proper a la comèdia sofisticada, que auspicia la RKO— tenen els seus imitadors tant en productes de cada una de les esmentades productores com en d'altres menys importants, però disposades a no perdre l'oportunitat de posar el seu gra de sorra en l'evolució del gènere. I, així, a la Metro, una ballarina tan atlètica com Eleanor Powell es converteix en la contrafigura femenina d'Astaire.



La dècada dels quaranta representa un canvi social massa important com perquè el cinema no el reflecteixi. I el musical no n'és cap excepció. D'entrada, hi ha les transformacions tècniques: *El Mago de Oz*, amb les seves seqüències en color, havia ja demostrat el 1939 que el cromatisme era més necessari que el pa, en un gènere tan basat en la noció d'espectacle com aquell. A partir de principis dels quaranta, un musical en blanc i negre passava gairebé automàticament a ser un musical de segona. Hi ha també una evolució en els gustos del públic. Si bé Busby Berkeley passa a un segon terme, els musicals juvenils es converteixen en els guanyadors a l'hora de les recaptacions. De retruc, Ginger Rogers esdevé actriu dramàtica (i guanya l'Oscar!), i Fred Astaire entra momentàniament en una etapa de reserva. Els seus llocs són ocupats, en el favor de la massa, per Judy Garland i Mickey Rooney, aleshores dos adolescents. Una altra adolescent («eterna» adolescent, ja que es retirà, atipada que no la deixessin créixer), Deanna Durbin (a Espanya, Diana), prenia la torxa lírica de Jeannette McDonald a la Universal.

Arthur Freed i el musical Metro

El fet més destacable d'aquests moments, però, el constitueix la incorporació als estudis de la Metro-Goldwyn-Mayer d'un antic lletrista de cançons, Arthur Freed, convertit ara en productor. Freed va ser el responsable que la Metro tingués sota contracte els noms més prestigiosos del gènere. Ell va fer anar a Hollywood Vicente Minnelli, Gene Kelly, Stanley Donen. Ell convertí en estrelles la bella Cyd Charisse, la dinàmica Ann Miller, la ingènua Leslie Caron. Ell va fer que Fred Astaire recuperés el tron, que Judy Garland traspassés en olor de multitud la frontera de la noia-que-canta-balla-i-actua fins a esdevenir la *superstar* del gènere, que Frank Sinatra demostrés que era quelcom més que un *crooner* que provocava la histèria de les seves fans... Freed va produir entre 1939 (*Hijos de la farándula*) i 1960 (*The Bells are Ringing*), més de quaranta grans musicals, entre ells obres mestres del cinema com *Un día en Nueva York*, *Cantando bajo la lluvia*, *Melodías de Broadway* 1955 o *Gigi*, sense oblidar *Meet me in Saint Louis*, *El Pirata*, *Easter Parade*, *Magnolia*, *Un Americano en París*, *Brigadoon*, *Siempre hace buen tiempo* o *La bella de Moscú*. Als noms de Minnelli, Kelly i Donen cal afegir-hi els de Charles Walters, George Sidney i Michael Kidd, i el de Berkeley, entre els realitzadors i/o coreògrafs; i amb les estrelles esmentades podem arrencar Howard Keel, Bob Fosse, Tommy Rall, Marge i Gower Champion, Jane Powell, Russ Tamblyn, Kathryn Grayson, Dolores Gray, Debbie Reynolds, Vera-Ellen...

Qui podia donar més que Freed? La resposta és: la pròpia Metro. La productora tenia contractats, a més, dos altres produc-

tors especialitzats en musicals: eren Jack Cummings i Joe Pasternak. El primer, que havia estat productor d'alguns dels més populars vehicles per a Eleanor Powell (*Nacida para la danza*, *La melodía de Broadway*) durant els trenta, és el responsable de la llarga sèrie de musicals aquàtics que tenen Esther Williams com a figura («mullada és una estrella», digué algú): *Escuela de Sirenas*, *Fiesta Brava*, *La hija de Neptuno*, entre els de més èxit popular, tot i que les seves més apreciables aportacions al gènere les constitueixen obres com *Tres chicas con suerte*, *Siete novias para siete hermanos* i, ja en els anys seixanta, la que possiblement sigui la millor pel·lícula d'Elvis Presley —amb Ann Margret—, *Cita en Las Vegas*.

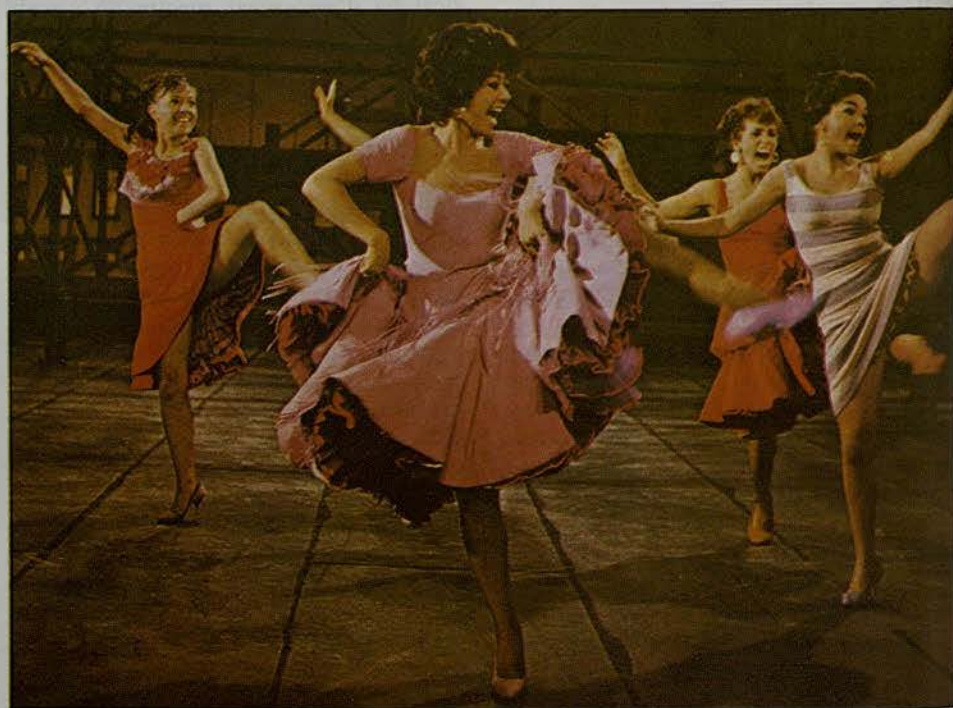
Pel que fa a Joe Pasternak, és un dels creadors del musical adolescent, l'anomenat *youngster*, que impulsà en la seva etapa a la Universal amb les pel·lícules de Deanna Durbin (*Tres diablillos*, *Loca por la música*, etc.). A la Metro, es féu càrrec principalment de la carrera cantora de Kathryn Grayson, amb títols com *Levando anclas*, *Dos hermanas de Boston*, *The Toast of New Orleans*, i de les de Jane Powell o Mario Lanza, sense oblidar tampoc Judy Garland o Esther Williams.

Les altres companyies

Si la Metro és la campiona de la gran època del musical (anys quaranta/cinquanta), ni la Universal (no només amb Deanna Durbin, sinó també amb la parella juvenil formada per Donald O'Connor i Peggy Ryan) ni la Warner (que llançaria a la fama la vocalista Doris Day i s'especialitzaria en «biopics» com *Noche y día*, fantasiosa

biografia de Cole Porter, o *Rapsodia en azul*, encara més fantasiosa biografia de George Gershwin), ni la Columbia (que comptava amb una sensacional nova estrella, Rita Hayworth, *partenaire* d'Astaire a dos modestos productes, *You'll never get Rich* i *Bailando nace el amor* i, ja graduada, coprotagonista amb Gene Kelly de *Las modelas*, un musical prou innovador perquè molts el considerin el precedent directe del *modern musical* que inaugura a la Metro *Un día en Nueva York*), ni la Paramount (amb les seves estrelles Betty Hutton i Bing Crosby), ni petites productores, com la Republic o Samuel Goldwyn (amb la seva descoberta de Danny Kaye i el concurs de les inefables Goldwyn Girls) renunciaren a conrear el gènere. Durant els quaranta, però, és la 20th Century Fox l'única companyia que, almenys a nivell d'acceptació popular, pot aspirar a mirar cara a cara a la Metro.

La Fox, amb la seva institució de les «Foxy Blondies» (successivament: Alice Faye, la patinadora Sonja Heine, Betty Grable, June Haver i, fins i tot, encara que transcendint de seguida l'etiqueta, Marilyn Monroe) i una morena exòtica tan *bananera* com Carmen Miranda, va donar una sèrie de pel·lícules intrascendents, distretes, racisment exòtiques, situades durant els anys de la guerra, preferentment, a Llatinoamèrica, i que tenien en uns habituals César Romero, Don Ameche, John Payne i Dan Dailey els corresponents *chevaliers servants* de les protagonistes femenines. Pel·lícules com *Tin Pan Alley*, *Las hermanas Dolly*, *Siempre en tus brazos*, *Se necesitan maridos*, *Serenata argentina*, *Secretaria brasileña*, *Aquella noche en Río*, *¡A La Habana me voy!*, o *The Gang's All Here* no aportarien cap gran cosa a la glòria del gènere ni de



Rita Moreno, protagonista de «West Side Story»



Parcs Naturals de la Diputació de Barcelona.

Per un entorn en equilibri.

La Diputació de Barcelona, colze a colze amb els Ajuntaments, gestiona els Parcs Naturals del Montseny, de Sant Llorenç del Munt, del Garraf, de Montesquiu i del Montnegre.



Recolzant l'aprofitament racional dels recursos. Mantenint les espècies i els ecosistemes, i oferint a la societat els equipaments i serveis per al lleure, l'educació ambiental i la investigació.



Diputació de Barcelona

Colze a colze amb els Ajuntaments

la productora, ni de Hollywood, ni (encara menys) del cinema; però la seva popularitat va ser inqüestionable en uns anys necessitats de distracció a tot preu. Durant els cinquanta, la Fox encara va contribuir amb pel·lícules com *Llámame señora*, *Los caballeros las prefieren rubias* o *Luces de candilejas* (la primera i la tercera, amb Ethel Merman, una gran dama de Broadway; la segona i la tercera, amb Marilyn Monroe) a una lluita enfront de la Metro que tenia perduda sense cap possibilitat; i durant els seixanta, *El multimillonario* i *Hello Dolly!* van començar i tancar la dècada prou brillantment com per salvar l'honor: Marilyn un altre cop, amb el seu definitiu «My heart belongs to daddy!», Barbra Streisand com a nou vinguda, bé s'ho valien.

La irreversible decadència

Hello Dolly! clou una dècada, com la dels seixanta, que havia estat tan pròdiga en èxits artístics i/o econòmics, per al musical, com en fracassos dels que fan època. *West Side Story* va ser una pel·lícula milionària en premis i en entrades venudes, i la coreografia de Jerome Robbins va tenir tants imitadors a les televisions, *night-clubs* i teatres de tercera de tot el món com en tindrien anys després les de Bob Fosse per a *Sweet Charity* o *Cabaret*. Mentrestant, l'altre artífex de *West Side Story*, Robert Wise, donava al gènere el seu més gran èxit de públic (fins l'arribada de John Travolta i *Grease* la dècada següent): *Sonrisas y Lágrimas*. La seva protagonista, Julie Andrews, després d'haver estat *Mary Poppins* era Maria Trapp, en un camí ascendent que la duria al més inesperat abisme amb *Star!*, obra del mateix Wise, on l'estrella evocada era la llegendària Gertrude Lawrence. El fracàs de *Star!* i d'altres costosos musicals —el que va patir *Camelot*, per exemple, va ser tan estrepitosos com injust— no va poder ser pal·liat ni per l'èxit de *My Fair Lady*, *Funny Girl* o *Cabaret*. I és que ni l'herència de Judy Garland i Vicente Minnelli, encarnada en Liza Minnelli, darrera de les grans figures femenines del gènere, podia aconseguir allò que ja era impossible: ressucitar el cadàver més exquisit de Hollywood.

El musical: un gènere fet d'espurnes, de joia, de fugaçs instants plens de màgia, d'exaltació, de la matèria dels somnis convertida en realitat damunt la pantalla! Un gènere per a una època en què la gent encara podia i volia somniar desperta!

Joan Lorente Costa

Nota:

Hem esmentat sempre, al llarg d'aquest article, el musical com a gènere exclusiu de Hollywood. No és que no s'hagin fet musicals en altres indrets; però és a la història de Hollywood que el musical anirà sempre lligat, i no tindria massa sentit afegir aquí les altres mostres del gènere, les quals ben mirat, podrien ser objecte d'un proper article en aquestes mateixes pàgines.



Frank Sinatra i Gene Kelly a «Levando anclas»

50 GRANS BANDES SONORES DE LA HISTÒRIA DEL CINEMA

- «VÉRTIGO» (Bernard Herrmann) (1958)
- «EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR» (Bernard Herrmann) (1946)
- «TAXI DRIVER» (Bernard Herrmann) (1976)
- «EL LADRÓN DE BAGDAD» (Miklos Rozsa) (1940)
- «LADY HAMILTON» (Miklos Rozsa) (1941)
- «RECUERDA» (Miklos Rozsa) (1945)
- «SODOMA Y GOMORRA» (Miklos Rozsa) (1962)
- «LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES» (Miklos Rozsa) (1971)
- «LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ» (Max Steiner) (1939)
- «DESDE QUE TE FUISTE» (Max Steiner) (1944)
- «PARRISH» (Max Steiner) (1961)
- «CUMBRES BORRASCOSAS» (Alfred Newman) (1939)
- «RAÍCES PROFUNDAS» (Victor Young) (1953)
- «LA VUELTA AL MUNDO EN 80 DÍAS» (Victor Young) (1956)
- «EL CREPÚSCULO DE LOS DIOS» (Franz Waxman) (1950)
- «EL GIGANTE» (Dimitri Tiomkin) (1956)
- «EL POTRO ALAZÁN» (Aaron Copland) (1949)
- «CARTA DE UNA DESCONOCIDA» (Daniele Amfiteatrof) (1948)
- «MUERTE DE UN VIAJANTE» (Alex North) (1951)
- «ESPARTACO» (Alex North) (1960)
- «LOS DIEZ MANDAMIENTOS» (Elmer Bernstein) (1956)
- «MATAR UN RUISEÑOR» (Elmer Bernstein) (1962)
- «DESAYUNO CON DIAMANTES» (Henry Mancini) (1961)
- «ÉXODO» (Ernest Gold) (1960)
- «LAS GUERRA DE LAS GALAXIAS» (John Williams) (1976)
- «LOS NIÑOS DEL BRASIL» (Jerry Goldsmith) (1978)
- «LA SIRENA Y EL DELFÍN» (Hugo Friedhofer) (1957)
- «ROBÍN DE LOS BOSQUES» (Erich Wolfgang Korngold) (1938)
- «KINGS ROW» (Erich Wolfgang Korngold) (1942)
- «BLANCANIEVES Y LOS SIETE ENANITOS» (Leigh Harline) (1938)
- «L'ATALANTE» (Maurice Jaubert) (1934)
- «JULES ET JIM» (Georges Delerue) (1961)
- «EL GLOBO ROJO» (Maurice Le Roux) (1956)
- «HENRY V» (William Walton) (1945)
- «EL LEÓN EN INVIERNO» (John Barry) (1968)
- «PYGMALION» (Arthur Honegger) (1938)
- «EL PUENTE SOBRE EL RÍO KWAI» (Malcolm Arnold) (1957)
- «EL TEMIBLE BURLÓN» (William Alwyn) (1953)
- «ALEXANDER NEVSKY» (Sergei Prokofiev) (1938)
- «GIULIETTA DE LOS ESPÍRITUS» (Nino Rota) (1965)
- «CASANOVA» (Nino Rota) (1976)
- «HASTA QUE LLEGÓ SU HORA» (Ennio Morricone) (1969)
- «IO LA CONOSCEVO BENE» (Piero Piccioni) (1966)
- «CONTINENTE PERDIDO» (Angelo Francesco Lavagnino) (1955)
- «CARROS DE FUEGO» (Vangelis Papathanassiou) (1981)
- «RASHOMON» (Fumio Hayasaka) (1950)
- «LA ISLA DESNUDA» (Hikaru Hayashi) (1961)
- «OLYMPIADA» (Herbert Windt) (1936)
- «LUCES DE LA CIUDAD» (Charles Chaplin) (1931)
- «EL MUNDO DE SUZIE WONG» (George Duning) (1960)

CRÍTICA

Joventut en la música i en els intèrprets

Una sèrie de fets musicals recents ens han fet pensar en una coincidència significativa de joves valors de la interpretació, i també en la persistent joventut de certes obres del nostre temps. Per bé que, darrerament, s'hagi escrit molt al voltant de l'estrena al Liceu de la versió sencera de *Lulu*, d'Alban Berg, cal potser fer esment encara de la força i de la vigència de tots els aspectes d'aquest espectacle en el seu conjunt. Sobretot, per la mateixa intensitat literària i dramàtica que hi va crear el propi compositor, servida després per una música viva i immarcescible. Espectacle que segueix essent digne de la més autèntica avantguarda teatral i musical, impossible de superar quant a formulació definitiva de les possibilitats serials. Difícil resultarà de proclamar aquesta permanència, d'una partitura tan progressiva del nostre segle, sense minva d'actualitat o de vigència, perquè justament aquest serà un dels retrets a fer avui a tanta producció nova que ja neix en un estat de vellesa manifesta.

Un tipus de reflexió com aquest podia provocar a l'afecionat selecte, atenent la dimensió històrica i historicista, l'estrena següent del Liceu: la del *Lucio Silla* mozartiana. Hi trobarem, per exemple, l'associació típica del jove compositor a una fórmula estètica perillosa ja en el seu temps: una vella òpera seriosa de ple segle XVIII que encara s'arrossega pels escenaris cortesans i per la ment conservadora de Mozart-pare. Una sèrie d'àries encadenades, en les quals es mescla una fórmula única, a la qual, com si es tractés d'una moderna música mòbil, el jove compositor va inserir uns mòduls melòdics reiteratius, en els quals destaquen, no obstant això, les pinzellades genials de les grans intuïcions. Fins i tot, estudis de caràcters que semblen gairebé estranys en un compositor adolescent, sotmès encara a aquella fèrula intel·lectual paterna, estimulants en tants aspectes, però negativa en tants d'altres. En definitiva, la manifestació d'una estètica obsoleta, envellida ja per aquell instant històric: esgotada, eixorca.

Encara unes reflexions semblants, respecte de la perspectiva interpretativa, ens anava suggerint el concert que oferí la JONDE (la Jove Orquestra d'Espanya) dirigida per Edmon Colomer. Es tracta d'una experiència que, darrerament, s'està repetint a totes les latituds, sempre amb igual fortuna. Es tracta d'un fet pedagògic de primeríssima magnitud i amb unes connotacions sociològiques evidents. Volem dir que

no deixa de ser un fet interessant per a la societat, que està actualment a la recerca de nous valors a incorporar en un futur proper a les grans simfoniques, necessitats de relleus urgents i degudament formats. Hi ha sempre aquesta doble preparació a cura de directors també joves, com el cas d'Edmon Colomer, i l'actuació més estel·lar a cura de conductors de gran fama.

La línia seguida fins ara per aquesta JONDE ens sembla, per tant, impecable i sotmesa exactament a aquests canons pedagògics. L'evident simpatia que creen les actuacions públiques de semblants orquestres, quant a anècdota humana, no es veu sempre corresposta per un interès musical marcat, sovint limitat per la contenció acadèmica que hi sol planejar en un fenomen altrament tan lògic com psicològic. El fet és, de totes maneres, d'una validesa inqüestionable, amb una sola condició: que hi hagi aquest mínim de nivell artístic que proclama l'orquestra a què ara estem al·ludint. Les mediocritats, com no fa gaire vam poder escoltar, són ja intolerables en els nostres dies.

Estar al servei de la «jove» musicalitat

Ha tornat darrerament a Barcelona una sèrie de les grans orquestres de cambra estrangeres, però que tenen ja carta de naturalesa habitual a casa nostra. És important el fet que una orquestra anglesa de cambra s'hagi tornat a presentar com a avinentesa per acompanyar un solista català, com és el cas de Josep Colom, i per produir una partitura d'un compositor també nostre, com és Carvelló. O, igualment, que se la fes treballar sota la direcció de l'esmentat Colomer, en un altre concert, amb Carme Bustament com a solista, entre altres. Això sí que és una autèntica activitat de dimensió cultural i sociològica transcendent, que el públic no sempre ha seguit, darrerament, amb la resposta massiva que requereix. Des d'aquesta pàgina ens permetem de recordar-ho als lectors, per la vàlua instínteca que tenen i per la necessitat d'un suport generós.

Hi ha, en canvi, actuacions com les de l'Orquestra de Cambra d'Israel, tan prometedores i realment importants, que a fi de comptes, ens demostren com aquella joventut —diguem-ne presència actual— comença a fer aigües. Probablement, l'aparició de les modernes escoles historicistes no ha estat sense conseqüències. De tal manera que,



Lulu fou el gran esdeveniment liceístic

quan escoltem aquesta mena de formacions tan impecables com asèptiques en llur manifestació, no podem ja deixar de sentir un cert desinterès davant d'una manca d'estil, d'una originalitat. Diem «originalitat» en el sentit de fidelitat més remarcable als orígens històrics de la música en el programa de torn, sobretot si es tracta, com era el cas concret, d'un programa dedicat exclusivament a Mozart. És allò que va passar, en part, a Gonçal Comellas, qui es va incloure, en aquella encomiable línia esmentada, com a solista del *Concert «Turc»*, per a violí. Tinguérem tots la quasi evidència que la producció d'aquesta obra havia estat preparada sense una excessiva preocupació per aprofundir-la. El resultat es va limitar, en conseqüència, a una bona «lectura», com ara se sol dir, sense que s'assolís aquell resultat tirant a memorable que sempre desitjaríem. Cal intentar que les qualitats intrínseques dels intèrprets estiguin sempre al servei d'aquesta «jove» musicalitat, que és la vàlida en el moment present.

L'exemple més remarcable d'aquesta reflexió, el podem tenir en la producció que va fer el Trio de Barcelona, amb solistes estrangers eminents incorporats del *Quartet per a la «Fi dels Temps»*, de Messiaen. Novament, una partitura que comença a no ser cronològicament actual, però que roman permanentment jove pel seu propi pes específic. I, per damunt de tota altra consideració, el fet indubtable que els seus intèrprets eren conscients de la transcendència de la producció. Aquesta sí que va resultar impecable, amb aquella dignitat i classe característiques dels grans escenaris i dels grans pòdiums. Estem segurs que el públic advertit comença a ser sensible a aquest fenomen.

Josep Casanovas

David Rusell: la guitarra analitzada



El Saló del Tinell, en una molt estival nit d'abril, oferia un aspecte saludable. Dit en termes més directes, hi havia força públic. I, reblant el clau, hi havia un públic atent, enormement interessat: atent, actiu i també extraordinàriament ben predisposat. No era, ni molt menys, el que podríem denominar «públic d'ofici», un públic d'aquell que accedeix al Palau o a qualsevol auditori com si complís una mena d'obligació secreta.

Amb el retard inevitable en qualsevol tipus de manifestació més o menys informal, hi aparegué un home d'uns trenta anys d'edat, més aviat magre, de cabells la rosor dels quals delatava un origen britànic —en realitat, escocès—, i que oferia un aspecte més aviat de company —de company dels espectadors— que no pas de virtuós encimbellat i distant. Els assistents, en una minsa però activa part, a partir de l'endemà es convertirien en alumnes en el marc del curs que, per sisena vegada, impartia David Russell a l'Escola Luthier.

Russell, parlant en menorquí, anà presentant tots els temes amb unes paraules breus i precises. A mida que avançava el concert, el clima s'engrescava. A la fi, l'home tingué feina per a no convertir aquella successió d'interpretacions en una vetllada dilatadíssima.

Nascut a Escòcia l'any 1953, visqué deu anys —entre els sis i els setze— a Menorca, al poblat de Migjorn —Sant Cristòfol— ocupat per uns 800 habitants. La seva família tenia afeccions musicals (el seu pare mateix tocava la guitarra) i també ho feia gent del poble que començà a ensinistrar-lo en el primari art d'acompanyar cançons. Referències totes elles d'una prehistòria de la vocació que aviat s'afermaria —«cap als 13 ó 14 anys vaig veure que volia dedicar-me a la música»— i que aviat l'obligà a prendre una decisió important.

—Fou bastant difícil de decidir si me n'anava a Anglaterra a estudiar o bé a Barcelona. Barcelona quedava més a prop de casa, però el fet de ser estranger dificultava la possibilitat d'aconseguir-hi beques. Alguns amics m'aconsellaren d'anar a Londres, i així ho vaig decidir.

A Londres, el dubte encara era quin instrument seria el principal, ja que també havia començat a treballar la trompa. El problema de la singularitat de l'instrument guitarra li pesava bastant. Entrar a la Royal Academy de Londres només amb la guitarra podia oferir alguna dificultat. A la fi, es matriculà també en trompa, un instrument que aviat deixaria per a dedicar-se a la guitarra com a base de treball, mentre que, com a segon company de viatge docent, triaria aleshores el violí.

(Russell parla amb tota fluïdesa el «menorquí», un idioma que té tan assumit que, fins i tot, quan ha de conversar amb una germana que resideix a Barcelona, prefereix emprar-lo abans que l'anglès).

Aviat s'adonà que el fet de la singularitat de la guitarra no oferia cap problema es-



pecial i que, a Londres, hi era tan ben considerat com qualsevol altre. El prestigi de col·legues com John Williams o Julien Bream podien tenir alguna cosa a veure en això.

— Aquests dos guitarristes són d'una gran categoria, i això dona credibilitat. Abans es menyspreava la guitarra; deien que es tocava malament. Però aquest prejudici ja no se sosté. Ara hi ha molta gent jove que domina esplèndidament la guitarra. I, això, arreu del món. S'hi ha produït un considerable increment del nivell qualitatiu.

La guitarra un instrument mancat de tradició

Per a Russell, la guitarra és un instrument jove que està, per tant, mancat de la tradició d'altres instruments com el piano, encara que:

—...hi hagué música de guitarra tot el segle passat. Però la tradició es va estroncar en esdevenir el piano l'instrument majoritari. Al segle passat hi havia tres, quatre o cinc grans músics guitarristes: Sor, Giuliani, Aguado; i, després, no hi havia gran cosa més. Posteriorment, cap als anys vint d'aquest segle, hi ha els Llobet, Tàrraga, Pujol. I aquesta manca de protagonisme féu també que hi quedés retardat tot, pel que fa a repertori.

Tot seguit afegeix:

— Ara hi ha un gran esclat pel que fa a la guitarra. I també hi ha molts compositors que escriuen per a ella, especialment a Gran Bretanya.

(La figura de Segovia centra, en tot cas, segons la línia d'argument encetada, una referència revitalitzadora fonamental.)

— Segovia és l'únic gran guitarrista de la nova generació, de la del segle actual. Sí, bé; és cert. Hi ha els que acabo d'anomenar. Però, a Nebraska, per exemple, saben bé qui és Segovia i no els preguntis pas per Llobet, per Pujol, per Regino Sainz de la Maza o per Tarragó. Ha d'haver-hi una estrella que ho arrossegui tot. Hi ha qui es queixa que Segovia va tancar algunes portes. Es diu que no fou un músic de cambra i que, tampoc, no s'interessa per la música contemporània; que, per culpa seva, Stravinsky (que només el coneixia a ell), no va fer res per a guitarra. Però, de totes maneres, ell ha empès el guitarrisme arreu del món. És com en tennis que, després de Borg, ha sortit una munió de tennistes suecs de gran nivell. Segovia va obrir pas, i ell mateix es va anar superant. Per a nosaltres tot ha estat més fàcil perquè tenim unes referències. Podem aprendre dels errors dels altres.

— Heu parlat que, a la guitarra, li manca una tradició, i que, fins i tot, quan l'adquiriria en el segle passat, es va estroncar. ¿S'ha de prescindir de la tradició barroca a través del llaut i de la vihuela?

— Certament que la guitarra és un instrument que té una tradició jove, malgrat

que sigui un dels més antics. L'origen últim caldria trobar-lo en els tambors, que després evolucionaren amb la incorporació de les cordes. I, d'una manera més immediata, per descomptat, la tradició arranca del llaut i de la vihuela. Però aquesta és una tradició que no és que s'hagi perdut, sinó que no serveix. És com l'aplicació de la tradició del clavecí al piano de cua. No serveix. És una cosa que queda aquí. A més, dins de l'actual centúria, un element com és el canvi de cordes ja fa variar molt les coses. Nosaltres fem cordes de niló que ofereixen una sonoritat més forta i segura, i molta de la música de l'època del llaut i de la vihuela era escrita per a corda de tripa. I amb això no vull pas dir que hagi de tenir problemes per a tocar música del barroc amb els instruments actuals. Jo he interpretat molta música escrita per a llaut i vihuela: sobretot per a vihuela. Però hi ha el problema de les cordes dobles, i això sol ja crea un ambient i una sonoritat diferents. I aquests són aspectes pràctics, i s'ha d'acceptar que no sona igual.

La conversa havia portat de forma espontània a un dels punts als quals inexorablement havia de raure. El de la possible manca de repertori per a la guitarra.

— El problema, diu Russell, no és de manca de repertori, sinó de repetició del mateix repertori sempre. No s'interpreta més del vint per cent del que existeix. Els mateixos joves només interpreten obres que han sentit tocar als famosos. Alguns de nosaltres hem buscat nous repertoris. Hi ha autors importants com Costa, Mertz, Manjon, Brocà, (que és barceloní) que són músics de finals del segle passat. Ningú no els interpreta, perquè és molt més segur de tocar allò que toca Segovia. Hi ha repertori per a tota una generació. És clar, no és pas com el piano. Però bé ningú no es queixa de manca de repertori pel que fa a instruments com l'oboè o el fagot. La gent només se'n queixa pel que respecta a la guitarra. Però, és clar, només es toca Tàrraga, Villa-lobos, Sor, Rodrigo, Torroba.

Russell admet, però, que les transcripcions han estat importants per a aixemplar l'inventari de repertori:

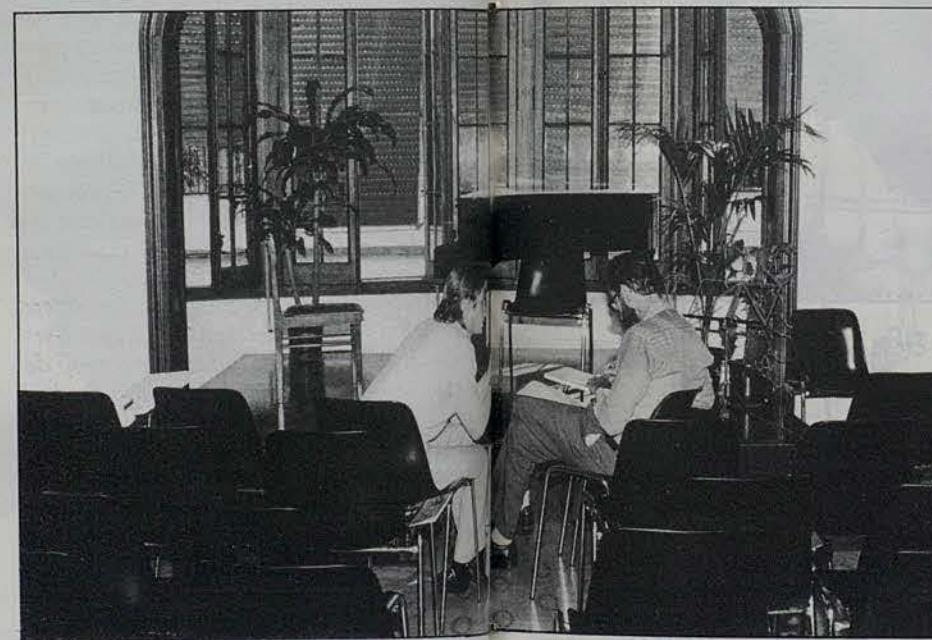
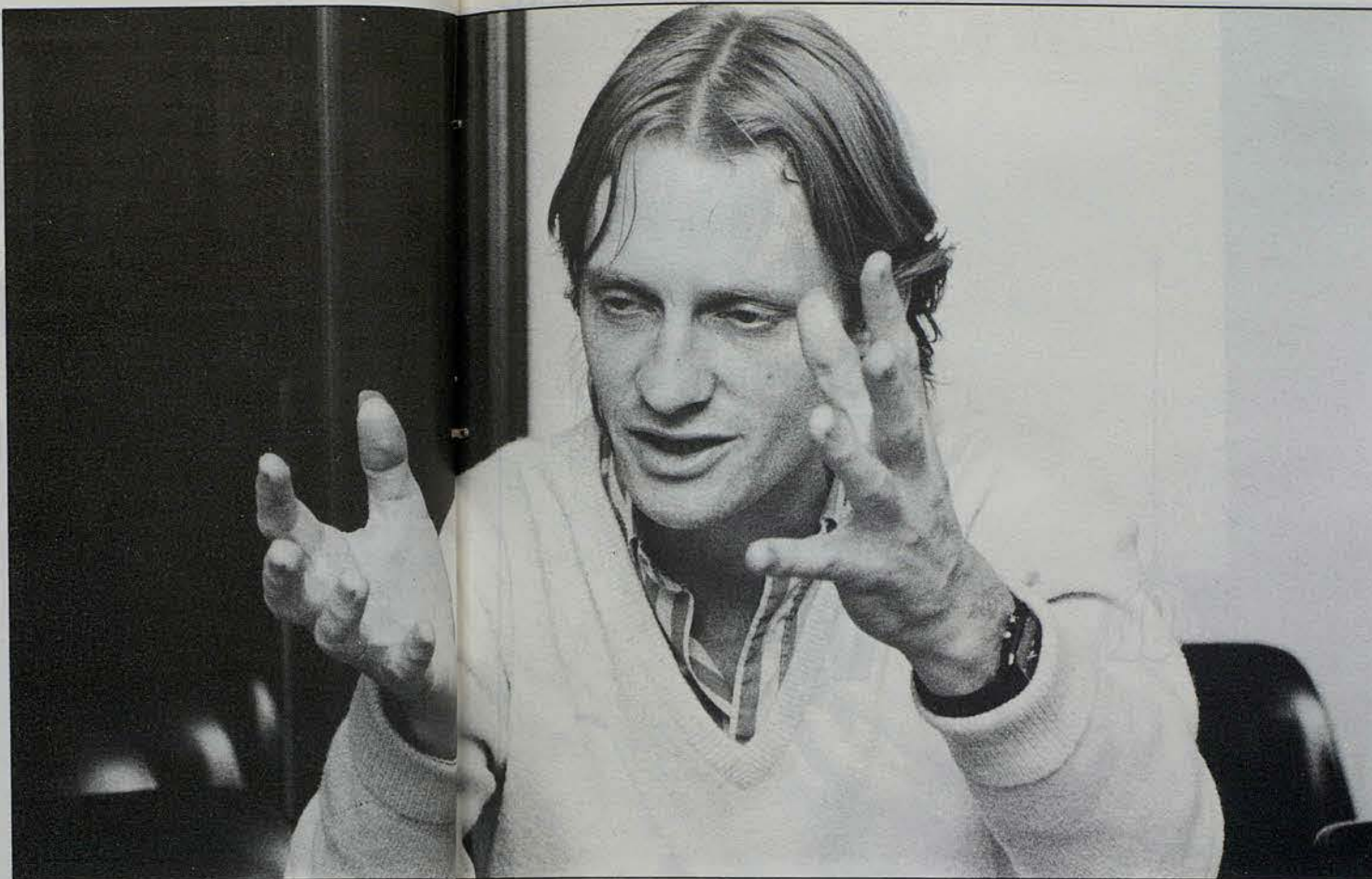
— Però això també ens ha perjudicat; ens ha donat mala fama», puntualitza.

— Els compositors actuals, pensen en la guitarra?

— D'entrada, tenen un avantatge. I és que mentre que si componen una obra per a piano és molt possible que només sigui interpretada el dia de l'estrena i prou, si ho fan per a guitarra, s'interpretarà molt més. Ara mateix, Salvador Brotons ha compost una obra, Suggestions, i jo ja l'he interpretada cinquanta vegades. I també ho ha fet Carles Trepas. I això és molt engrescador, per al compositor.

Ara sorgeix el problema del desconeixement que tenen molts compositors de les característiques de l'instrument.

— Sí, n'hi ha molts que no coneixen la guitarra. I, per escriure música per a aquest instrument, els caldria tenir contac-



tes amb guitarristes. Quan van estudiar composició, molts d'ells no van haver de passar per això.

Dificultats per assolir un ambient líric o per a bastir una línia melòdica

David Russell va avançant en el seu discurs clarificador de tot un món, el propi i intrínsec de l'instrument guitarra. Parlem ara, d'algunes limitacions genuïnes.

— La guitarra ofereix dificultats per a crear un ambient líric o per a bastir una

línia melòdica fluida. Es fa molt difícil d'aconseguir-ho; i, a la fi, l'escollir-ho sempre acusa el fet que allò és una successió de notes tancades i separades. En aquest sentit, ofereix problemes que, per exemple, no té el piano. A més a més, resulta que els errors, inevitables sempre, es noten molt. I que hom acusi una nota falsa significa trencar la màgia del moment. I aquestes coses han de passar.

El tema de les sis i de les deu cordes també era inevitable que acudís a la conversa. La resposta de Russell, fins a cert punt és sorprenent.

— Jo uso la guitarra de sis cordes. Com

a solució, potser m'agrada més la de vuit si és que hom vol ampliar el nombre de notes. Ho trobo més natural que amb una guitarra de deu cordes. Amb una de deu cordes sol passar que les primeres no sonen bé. El problema del so de la guitarra no són les notes baixes, sinó les altes: els aguts.

— Un instrument de volum sonor tan limitat com la guitarra, és lògic que sigui emprat davant de grans auditoris o bé emmig del volum sonor tan considerable d'una formació simfònica?

— Aquest és, sí, un gran contrasentit. Especialment, si pensem en auditoris de 2.000

persones o més. Però això té a veure amb el problema econòmic. I em refereixo a les elevades cassettes que perceben les grans figures, les quals només poden ser cobertes amb grans auditoris. I aleshores, és clar, se'n ressent la qualitat del so que percep el receptor. Però això és inevitable. Tots els instrumentistes volem guanyar els diners que guanya el Julio Iglesias, i tenir xalets aquí i allà.

L'amplificació artificial del so una exigència irredueïble

— Tècnicament, el problema s'està resolent en els últims temps mitjançant l'amplificació elèctrica del so.

— Tant el públic com nosaltres, els instrumentistes, tenim prejudicis respecte de l'amplificació. John Williams ha decidit de recórrer-hi. Jo mateix, prefereixo emprar-la si toco amb orquestra. Si no, he de tocar el màxim de fort i, no puc restar sempre garrotejant la guitarra. I passa que si no empra amplificació, els membres de l'orquestra toquen malament, encongit davant la sonoritat de la guitarra. Hi ha la qüestió de disposar d'un bon equip d'amplificació. I ja tornem a la cosa econòmica. I no és sols el cost de l'equip, sinó el del seu transport. Jo, en alguns concerts, podré permetre'm el luxe de traslladar-lo, però en d'altres, no. I un guitarrista que comenci, encara menys. Caldria trobar un sistema que no resultés tan problemàtic econòmicament.

— Quan actueu amb orquestres, els directores dominen el llenguatge propi de la guitarra, o bé hi ha encara certa resistència, o desconeixement?

— Molt sovint et deixen al marge. Hi ha el fet que molts concerts es munten amb poc temps. Allò de fer un assaig a la tarda i, a la nit, concert. El sistema pot resultar si es tracta d'un concert de violí de Brahms, posem per cas. A l'orquestra n'hi ha molts, de violinistes, i no resulta difícil de sintonitzar. Però, quan es tracta de la guitarra és diferent. I jo he observat un cert menyspreu per aquest instrument. I has de convèncer al director que hi posi una atenció especial. Jo, sovint prefereixo actuar amb orquestres de menys prestigi però amb les quals pugui treballar més a fons i amb més respecte. De vegades, ets a l'assaig i veus que els violins s'ho prenen de mala gana; i això et desmoralitza. No fa gaire, vaig actuar amb la Simfònica de Birmingham, que dirigeix Simon Ratle. Amb ells sí que vaig gaudir. Tots es van esforçar en el treball. I, es clar, el concert va anar molt bé.

Cal fer un incís, i remarcar, justament, el prestigi que com a formació rigorosa té l'esmentada orquestra britànica i Simon Ratle, el seu director titular, el qual treballa intensament amb ella al llarg de la temporada.

En una línia de raonament semblant, Russell assenyala que els directores moltes vegades no coneixen bé la guitarra.

— Els directors saben molt bé com actua el violí però de la problemàtica de la guitarra molt sovint no en saben res!

Russell considera que l'evolució de les formes d'interpretar la guitarra cerquen una nova expressivitat.

— Jo sempre dic als meus deixebles que cal ser més expressiu. Que no han de tenir por d'emprar uns certs rubattos. Hi ha música que s'ha d'interpretar amb molt sentit del ritme per a crear un ambient romàntic o també barroc. Estem en un moment en què els guitarristes, al marge de la cosa del star-system, se'ns accepta més com a músics integrals.

Assenyala també la importància de donar visió de conjunt a l'obra, en sentit unitari, enfront a allò que podríem dir que feia Segovia.

— Segovia compta sobretot el detall. I jo prefereixo quelcom que creï un ambient; no dos o tres segons aïllats.

Tanmateix, ell no es considera un pedagog, i de fet es passa nou mesos de l'any donant concerts arreu del món i només excepcionalment protagonitza cursets o master classes, com és el cas de les que ens ocupen. Allà, davant d'un auditori atentíssim, amb alumnes, alguns d'ells professors de diversos conservatoris de tot l'Estat, David Russell mostra una capacitat especial per a tenir-los atents i amb una enorme concentració. Quan n'hi parlem, subratlla l'elevat nivell d'alguns, els quals són aplaudits calorosament pels seus companys a la fi de la seva intervenció. I ens diu Russell:

— Donar classes d'aquesta manera és per a mi com una actuació. Jo sóc concertista i ja vaig decidir que no volia estar en un conservatori. Fer les classes així és molt estimulant per a mi. I no és avorrit. Jo no em considero, així, com un mestre, sinó una persona que és aquí més aviat per a inspirar i no tant per a corregir uns detalls. Si aconseguixo que aquella persona en arribar a casa tingui ganes d'estudiar vuit o deu hores cada dia, millor.

Existència d'una tradició mediterrània de la guitarra

A l'hora d'acabar, encara surten dos temes. El primer, és el d'una possible tradició pròpia catalana pel que fa a la guitarra.

— Bé jo parlaria més aviat d'una tradició lleuantina, mediterrània. D'una manera més concreta, cal remarcar que Barcelona és la ciutat més europea d'Espanya. Viu menys aïllada i és menys «patriòtica». A la resta d'Espanya, encara és allò que la guitarra «es nuestro instrumento», el del país; i en canvi, aquí, és un instrument més. Per tant se'l prenen més seriosament i no només per allò de ser un «instrumento español». Jo, aquí, no tinc aquesta sensació. A la resta d'Espanya, la guitarra és una mica com allò de la gaita a Escòcia. A Cata-



lunya teniu la gran llista de noms, els Pujol, Sor, Llobet, Tàrraga... Aquí, la tradició guitarrística s'ha mantingut bastant, especialment a l'època entremig de les dues guerres mundials. I la música que s'ha escrit en aquesta part va molt bé per a la guitarra. Penso en Albéniz, en Granados, en Mompou. Molta de la gent d'aquí ha tingut la influència de l'escola francesa. Musicalment, aquí s'és més universal; hi ha una manera més cosmopolita de mirar el món.

— Hi ha realment, un boom japonès, pel que fa a la guitarra?

— De booms n'hi ha hagut molts. Jo espero que els japonesos, a la fi, tindran oportunitat de fer tan bona carrera com els occidentals. Això del boom dels japonesos és molt relatiu. Passa que vas a un concurs, i cinc japonesos es noten més que no pas deu occidentals. Crec que potser hi ha massa respecte envers ells i envers els tòpics de si són molt més intel·ligents i discipli-

nats que nosaltres. En realitat, de japonesos n'hi ha de totes menes. Però, és clar, com que el fenomen del seu desenvolupament ha estat molt ràpid, es nota molt. I també hi ha el fet de com s'escampen. Pel que fa a la guitarra és lògic que un japonès vingui a estudiar a Espanya. Per a un francès, no ho és tant. A Alcoi hi ha un professor, José Luis González, i al seu redós hi ha una colònia d'estudiants japonesos. Potser sí que hi hagi una lògica, pel que fa a la seva estimació per la guitarra. Hi ha una relació amb la seva música ancestral, amb el koto. I tenen aquella característica que, si pretenen una cosa, s'hi fiquen fins a les últimes conseqüències. Però també n'hi ha que, al cap d'un temps, afluixen.

I és que, per sort, no actuen transistoritzats!

Comellas



AQUÍ

A PUNT EL VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE TORROELLA DE MONTGRÍ

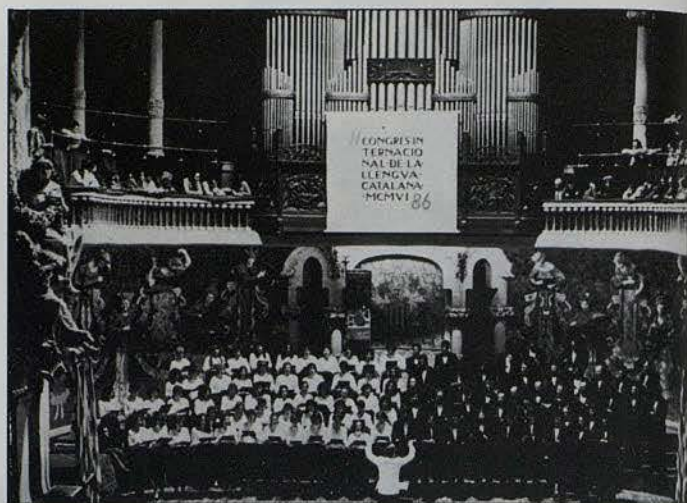
Torroella de Montgrí es disposa a ser novament una mena de capital d'estiu informal de la música catalana, a través de tres manifestacions perfectament lligades que ofereixen una activitat intensa i d'un nivell d'interès especialment remarcable. De la mà de les Joventuts Musicals de la vila baixempordanesa, i comptant amb el suport ben decidit i explícit de Joventuts Musicals de Catalunya, tindran lloc simultàniament el VII Festival Internacional de Música, el Campus Musical i la Segona Trobada Internacional de Cambra, amb la Camerata Lysy. Tot això configura un gruix d'activitats de grans proporcions que agombola intèrprets destacats, personalitats de gran relleu dins la dedicació pedagògica i prop de tres-cents estudiants avançats de música.

Amb un pressupost global de 29 milions de pessetes, una

quinzena de concerts dins el Festival pròpiament dit i cursos en les especialitats de violoncel, piano, cant, violí, viola, contrabaix i música de cambra, es completa un resum de dades d'una eloqüència absoluta.

El Festival l'obre l'Orfeó Català, el dia 27 de juny, amb un concert que tindrà lloc a la Plaça de la Vila. La nostra formació coral senyera actuarà sota la direcció del seu titular, Simon Johnson, i en el concert intervinen el duo de piano format pels germans Pérez Molina i el Grup de Percussionistes. En el programa destaca l'audició de la cantata *Carmina Burana*, i serà completat amb *Fantasia Opus postum*, de Scriabin, i *Reminiscències de Don Joan*, de Liszt, ambdues per a dos pianos.

Dins del conjunt dels quinze concerts que integren el cicle, cal destacar entre d'altres el que hi oferirà la soprano catalana



Orfeó Català

Victòria dels Àngels, el dia 15 d'agost, acompanyada al piano per Manuel García Morante. Altres fites destacades són: l'actuació del Trio di Milano (21 d'agost), un prestigiós conjunt italià que oferirà la integral dels tríos de Brahms; la cita de l'Orquestra de Cambra Franz Liszt, de Budapest, una important referència dins dels conjunts de cambra europeus del moment, constitueix així mateix un punt culminant del festival. D'un festival que comptarà amb altres actuacions destacades com les de la Camerata Lysy, de Gstaad, que, amb la intervenció solista de la fagotista Eugènia Sequiera, interpretarà, el dia 4 de ju-

liol, el *Concert per a fagot i orquestra*, del pare Anselm Violà.

La mateixa Camerata Lysy actuarà el 18 de juliol, junt amb el violoncelista Daire Fitzgerald. Radu Aldulescu, un habitual del festival, ho farà junt amb el pianista Antoni Besses, una setmana abans. El duo Alberto Lysy (violí) i Luisa Maione (clavicèmbal) actuaran els dies 19 i 21 del mateix juliol, i el duo de piano Patric Crommelynck-Tacko Kuwata ho faran el 24 de juliol. El dia 1 d'agost hi actua la Simfonia d'Estocolm, dirigida per David Atherton, amb la intervenció solista de Michel Lethiec.

ALBERT SARDÀ, INVITAT PER LA UNIÓN DE COMPOSITORS I MUSICÒLEGS DE LA RDA

Albert Sardà, President de l'Associació Catalana de Compositors, ha estat invitat per la Unió de Compositors i Musicòlegs de la RDA a la «XI Musik Biennale» de Berlín, que ha tingut lloc del 13 al 22 de febrer.

Cal destacar l'extensíssima programació, distribuïda en 49 concerts, amb grans orquestres, ballets, òperes, música coral, música de cambra, etc. i l'alta qualitat de moltes de les obres programades.

Albert Sardà ha mantingut converses amb els dirigents de la Unió de Compositors i Musicòlegs de la RDA i s'ha arribat a un acord entre ambdues entitats: a les properes biennals, la música catalana tindrà una important representació a la vegada que, properament, podrem sentir a Catalunya les darreres composicions realitzades a la RDA.

FUNDACIÓ DE L'ESCOLA DE DIRECCIÓ CORAL DE CATALUNYA

Promoguda per la Federació Catalana d'Entitats Corals, i amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, ha estat creada l'Escola de Direcció Coral de Catalunya amb la finalitat d'oferir, d'una manera estable, la possibilitat d'una formació rigorosa en l'especialitat de direcció coral.

El pla d'estudis inclou totes aquelles matèries que cal conèixer i que no són disciplines habituals en els plans d'estudis dels Conservatoris o que, si ho són, no estan plantejades en funció de la direcció. Són: *Direcció coral* (Enric Ribó, director de l'Escola) i Josep Prats (adjunt de direcció), *Direcció instrumental* (Francesc Llongueres), *Fisiologia i impostació de la veu* (Montserrat Bonet), *Educació corporal* (Yiya Díaz), *Història*

de la polifonia i estètica (Josep Crivillé), *Musicologia i folklore* (Josep Crivillé), *Cant gregorià* (Ramon Moragues), *Anàlisi formal* (Benet Casablanca).

El pla és estructurat en tres cicles diferents: iniciació (2 cursos), perfeccionament (tres cursos) i graduació (2 cursos), per a cadascun dels quals són previstes unes concretes condicions d'accés.

La matriculació oficial es podrà efectuar del 31 d'agost al 18 de setembre; però, amb la finalitat de poder estructurar adientment els grups de treball, hi ha prevista una pre-matriculació fins al dia 30 de juny.

Informació:

Federació Catalana d'Entitats Corals, c/ del Mestre Nicolau, 19, 5º 08021 Barcelona. Tel. 200 39 26.

XÈ ANIVERSARI DE LA CORAL UNIVERSITÀRIA DE PALMA DE MALLORCA

En commemoració del desè aniversari de la Coral Universitària de Palma de Mallorca (fundada i dirigida per Joan Company), se celebrarà a l'Auditori de Ciutat de Mallorca un concert extraordinari integrat exclusivament per obres de Mozart: les *Vesperae Solennes de Confessore* i el *Requiem*. Sota la direcció general de Pierre Cao, hi intervingueren l'Orquestra Ciutat de Palma, la Coral Universitària i els solistes M^a del Carmen Bustamante, Zandra McMaster, Joan Cabero i Luis Álvarez.

L'esdeveniment fou ocasió propícia per a enaltir públicament la tasca extraordinària que ha menat la Coral Universitària al llarg d'aquests deu anys, de la mà del seu director, Joan Company.

PRESENTACIÓ DE LA FUNDACIÓN ALBÉNIZ

De mà de Paloma O'Shea, fundadora del «Concurso Internacional de Piano de Santander» l'any 1972, ha estat creada la Fundación Albéniz, dedicada al foment i l'ajuda de totes les activitats relacionades amb la música.

Aquesta finalitat genèrica es concretarà en unes realitzacions específiques, entre les quals cal esmentar: crear una Escola de Música per a l'ensenyament en cycle complet, amb cursos per a postgraduats; servir d'estructura bàsica per al desenvolupament i la consolidació del «Concurso Internacional de Piano de Santander», amb la finalitat de garantir-ne la continuïtat i la independència operativa en el futur; formentar l'interès envers la música, en tots els sectors socials; desenvolupar projectes d'estudis musicals; com a primer propòsit global, la catalogació, edició i enregistrament de l'obra d'Isaac Albéniz; realitzar intercanvis i afavorir la cooperació de figures espanyoles i estrangeres en la formació de músics espanyols, tant en la música teòrica com la pràctica, (solistes, conjunts de cambra i investigadors); generar contactes que facilitin la participació de músics espanyols en concerts, concursos, festivals o cycles que se celebrin a l'estranger; divulgar treballs, edicions i gravacions realitzats per la

Fundació o que ho hagin estat, amb el seu ajut, en centres culturals i biblioteques espanyoles i estrangeres.

Entre les activitats previstes per la Fundació, hi ha les següents: promoure i organitzar concerts; celebrar conferències, col·loquis, audicions, projeccions cinematogràfiques i videogràfiques a l'entorn de la música i les seves manifestacions; i fer edicions bibliogràfiques o discogràfiques amb els treballs realitzats per la Fundació, o sota els seus auspicis.

Per a l'any present, la Fundació centrà una part de la seva activitat en una fita important: la celebració del centenari del naixement d'Arthur Rubinstein, la figura del qual serà commemorada adientment amb conferències i altres actes culturals emmarcats en el IX Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», de Santander: concert d'Alícia de Larrocha al Teatro Real de Madrid; muntatge de l'exposició «Rubinstein i Espanya», que visitarà Madrid, Bilbao, Granada, Santander, San Sebastià, La Corunya, Sevilla i Barcelona, a més de ser presentada a Londres l'any 1988; i un cycle de cinema amb films sobre Rubinstein.

Informació: «Fundació Albéniz», Príncipe de Vergara, 80, 1º, 283006 Madrid, tel. 262 98 56.



Alicia de Larrocha

ESTRENA COREOGRÀFICA DE LA DANSA DE LA MORT

Els dies 2 i 3 de maig tingué lloc l'estrena coreogràfica, al Centre Cultural de la Caixa de Terrassa (Vallès Occidental), de la segona versió de *La Dansa de la Mort*, muntatge de Ramon Solé, basat en un romanç medieval anònim i actualitzat per Enric Ortemberg, un home que, de manera intensa, treballà cap allà els anys 60 en el teatre barceloní. L'esmentat muntatge representa el ball amb la Mort de tota una sèrie de personatges de diverses jerarquies, entre les quals sobresurten les pertanyents al clergat.

CONSTITUCIÓ D'«AMICS DE L'ORGUE», DE SITGES

Acaba de constituir-se, a Sitges, l'«Associació Amics de l'Orgue», entitat que té per objectius organitzar concerts d'aquest instrument, vetllar per la bona conservació i restauració dels orgues de la vila, tot col·laborant amb les entitats que en són propietàries, l'organització de l'Arxiu Musical, ultra altres activitats relacionades amb la música i, d'una forma més concreta, amb l'orgue. La seu de l'entitat és:

Casa Rectoral.
Plaça de l'Ajuntament, 16.
08870 Sitges.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

ELS 90 ANYS DE LA SECCIÓ DE VEUS FEMENINES

L'avinentesa d'una efemèride destacada obliga a un recordatori

La secció femenina de l'Orfeó Català va ser fundada l'any 1886, i fou la primera que s'incorporà als orfeons de Catalunya i d'Espanya. Arran d'una visita a Barcelona de la «Capella Nacional Russa» el 1895, floriren a l'Orfeó les seccions de nois i de noies, i calgué organitzar-les.

En aquells temps, era costum que les joves d'alta societat o de famílies barcelonines benestants s'eduquessin en la música, cant i piano. Dos distingits professors, la senyora Emerenciana Wehrle i el senyor Josep Lapeyera, educaven unes trenta alumnes. Oferiren al mestre Millet i a l'Orfeó les esmentades alumnes per formar-hi la nova secció. En foren admeses 20, i encara que no arribaven a l'edat reglamentària de 17 anys, la Junta en féu cas omís, i amb elles quedà constituïda la Secció Femenina de l'Orfeó Català, anomenada aleshores de «Senyorettes».

La primera actuació de les tres seccions va ser el dia 14 de maig del 1896, i l'obra escollida fou la *Consagració del Grial*, de Wagner, l'escena en què canten separatament dos cors. La

dels homes ho va fer a l'escenari i amb l'orquestra, davant del públic, dirigits pel mestre Antoni Nicolau, i les noies, darrera els bastidors, sota la direcció del mestre Millet. Com que els mestres no es veien, no pogueren entendre's; però ja fou comprès per tots els cantaires. El concert va ser tan ben rebut, que calgué donar-ne quatre audicions més.

Les noies orfeonistes iniciaren els assaigs en un local a part, però després els continuaren en el mateix estatge de l'Orfeó, amb la seva professora i «a porta tancada». A tots els actes i a les excursions de l'Orfeó eren acompanyades per les respectives mares, com també en els assaigs, que feien tres i quatre dies cada setmana.

L'any 1925, l'Orfeó va fer el memorable romiatge religiós i artístic a Roma. Al cor hi havia 70 noies i, per tant, 70 mares. La Junta decidí que cada 10 noies tinguessin una mare per acompanyant. Alguna família no ho acceptà; però això fou el començament de la supressió dels acompanyaments.

Les noies i la professora, senyora Wehrle, ajudaren a brodar l'artística senyera de l'Orfeó, benèida a Montserrat el 1896.

M. Pigullem

PELL DE BRAU

EL FESTIVAL DE GRANADA RECORDA
RAVEL, GLUCK I VILLA-LOBOS

L'Orquestra de l'Òpera Còmica de París oferirà, en el XXXVI Festival Internacional de Música i Danza, de Granada, el pròxim 19 de juny, un programa Stravinsky i Ravel. Justament, aquest compositor basco-francès serà un dels protagonistes d'aquesta manifestació en l'avinentsa del cinquantenari de la seva mort. També s'hi commemorarà el bicentenari de la mort de Gluck, amb la producció «escenificada i ballada» de l'òpera *Orfeo i Euridice*, a cura de l'English Bach Festival; igualment s'hi recordarà el compositor basc José María Usandizaga, en commemorar-se el centenari del seu naixement, i el nord-americà Gershwin, de qui s'ha programat *Un americà a París* en coincidir enguany el cinquantenari de la mort del compositor. La relació de commemoracions que es complimentaran en el festival granadí es completa amb el recordatori del granadí Francisco Alonso, de qui es compleixen ara els cent anys del naixement i també els cinquanta anys de la mort d'Héitor Villa-lobos, els quals seran recordats amb un concert de guitarra a cura de F. Chaviano.

Quant a les figures que hi prenen part, cal destacar la presen-

cia de Pierre Boulez, amb el seu Ensemble Intercontemporain (9 de juliol), i dirigint posteriorment l'Orquestra de París (10 i 11 de juliol), uns concerts que clouran el cicle i els preus de les localitats dels quals oscil·len entre les 1.500 i les 3.000 pessetes.

Altres noms destacats en aquest Festival són: el del pianista Vlado Perlemuter (30 de juny) amb un programa totalment dedicat a Ravel; el de López Cobo, que hi dirigirà l'Orquestra Nacional (29 de juny); i el del pianista José María Pinzolas, que interpretarà la *Suite Iberia*, en homenatge a Rubinstein en el centenari del seu naixement (25 de juny).

El ballet serà servit pel de l'Òpera de Viena, amb tres sessions, i el Ballet Nacional de Espanya.

Pel que fa a la XVIII edició del «Curso Manuel de Falla», integrarà els apartats de Creació, Investigació i Interpretació, amb un quadre de professors format per Armando Gentilucci, Rosario Alvares, Ramón Barca, Josep Crivillé, Frederic Applewhite, Pedro Corostola, Flores Chaviano, Jesús Villa Rojo, Esperanza Abad, mentre que Vlado Perlemuter i Pierre Boulez hi professaran lliçons magistrals.

EL BANC CENTRAL,
«SPONSOR» DE L'ÒPERA
DE MADRID

El Banc Central aportarà cent milions de pessetes per a l'Òpera de Madrid, segons un acord que s'acaba de signar, a la seu del Ministeri de Cultura, entre el titular del Departament, Javier Solana, i el president de l'esmentat banc, Alfonso Escámez.

Aquest declarà que «*es tracta d'un esforç de mecenatge cultural, possiblement un dels més destacats que s'han realitzat mai al nostre país, el qual té un únic objectiu: col·laborar en l'administració de la difusió de la cultura*». El conveni estableix, com a patrocini, l'aportació anual per part del Banc Central de vint milions de pessetes, així com els costos que es deriven de l'edició dels programes de cada producció durant les pròximes quatre temporades. El total d'aquesta aportació assoleix la xifra citada de cent milions de pessetes.

Javier Solana, en agrair el suport, manifestà el seu interès «*perquè s'estengui l'exemple*». L'esmentat banc també patrocinarà una sèrie d'activitats connexes que pretenen popularitzar el coneixement d'aquesta forma musical amb l'edició de programes i llibres. «*Volem que l'òpera sigui popular*, digué Escámez, *ja que representa en moltes ocasions el propi poble i és un deure moral millorar, si cal, la cultura*».

IMPORTANT PRESSUPOST
DEL FESTIVAL DE
CANÀRIES

L'última edició del «Festival de Música de Canàries» ha tingut un pressupost de 152 milions de pessetes, dels quals 70 els aportà el govern autònom canari i la resta la iniciativa privada, el ministeri de Cultura i la Televisió Espanyola.

Tot seguit del Festival de Música, ha començat el XX Festival d'Òpera, en el qual s'ofereixen *Don Joan*, de Mozart, *Otelo*, de Verdi, *Lucrecia Borgia*, de Donizetti, *Els contes d'Hoffman*, d'Offenbach i *Rigoletto* de Verdi. En aquest festival hom commemora un doble esdeveniment: el centenari del naixement del pintor canari Néstor Martín Fernández de la Torre, els decorats del qual, realitzats l'any 1920 per a *Don Joan*, han estat reposats ara, i el 200è aniversari de l'estrena de l'esmentada òpera mozartiana.

El tenor canari Alfredo Kraus serà una de les figures del Festival, i intervindrà en *Els contes d'Hoffmann*; Kraus també ha ofert un concert en el Festival de Música, acompanyat per la Filharmònica de Gran Canària.

En aquest Festival, hi han participat, entre d'altres, els Virtuòsos de Moscou, la London Symphony Orchestra dirigida per Claudio Abbado, la Filharmònica d'Estocolm, I Solisti Veneti, els pianistes Ivo Pogorelich, Kristian Zimmerman, Hugh Tinney i Tzimon Barto, i els directors Cristoph Eschenbach, Claudio Scimone, Vladimir Spivakov i Yuri Ahronovitch.

PENDERECKI, DOCTOR HONORIS CAUSA A
LA UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE MADRID

El compositor polonès Krzysztof Penderecki estrenà, el passat 28 d'abril, el seu *Veni creator*, una obra creada expressament per aquell dia, en què fou investit «Doctor honoris causa» per la Universitat Autònoma de Madrid.

Considerat internacionalment com el representant més qualificat de la jove escola polonesa de compositors, Penderecki, de 60 anys, va dirigir aquell dia i el següent la *Passió segons Sant Lluc*, al Teatro Real de Madrid, amb el cor de nens de Varsòvia, l'Orquestra Filharmònica Nacional de Varsòvia, i l'Orquestra Simfònica de la RTV polonesa, de Cracòvia.



ARREU

LA «TETRALOGIA» DE WAGNER, AL FESTIVAL
D'ORANGE

La representació de la *Tetralogia*, de Wagner, constitueix l'esdeveniment més remarcable del festival de Música d'Orange, manifestació que, justament, serà oberta per la versió *L'Or del Rhin*, el 9 de juliol, i que es perllongarà fins al dia 30 d'aquell mateix mes.

Amb una destacada participació d'artistes catalans, aquest

festival es configura com una de les manifestacions musicals més rellevants de França, atès l'interès i la categoria de les actuacions que s'hi oferiran. Concretament, i pel que fa a la versió de la *Tetralogia*, comptarà (entre d'altres) amb les veus prestigioses de Simon Estes, Peter Haage, Hanna Schwarz, Cheryl Studer, Eva Marton, William

Johns, Matti Salminen, Peter Strake i Matti Talvela. La direcció musical és a cura de Marek Janowski i, l'escènica, a cura de Jean-Claude Riber. L'escenografia és de Josef Svoboda, l'autor de la del film *Amadeus* i de la versió de *Cyrano de Bergerac* feta a Barcelona per Josep Maria Flotats. La versió de la *Tetralogia* a Orange és una coproducció amb Radio-France, i els preus dels abonaments per a les quatre representacions oscil·len entre els 2.400 i els 480 francs francesos.

El festival ofereix, però, altres manifestacions d'importància, com ho són la versió de l'òpera *Herodiade*, de Massenet, amb la interpretació dels nostres Montserrat Caballé i Josep Carreras, i la dels també ben coneguts aquí Elena Obratzsova i Paul Pliska. La direcció musical és a cura de Jacques Delacote.

UN VIOLINISTA ITALIÀ PAGÀ 440.000 LLIUERS ESTERLINES PER UN STRADIVARIUS

Un violinista italià va pagar la quantitat de 440.000 lliures esterlines (prop de 100 milions de pessetes) per un violí amb la signatura Stradivarius, fabricat el 1716 i tret a subhasta per la casa londinenca Nchistie's.

Alberto Bianchi, que competia amb el banc japonès Nmitsubishn pel «Colossus» no va donar cap importància a la xifra que va haver de pagar per poder ser el propietari de l'instrument. Les 440.000 lliures esterlines pagades per Bianchi constitueixen el preu més alt a què mai no ha arribat un violí en una subhasta. «El Colossus és un instrument meravellós, i 440.000 lliures és un bon preu per una cosa que val tant», afirma Bianchi.

El violinista es mostrà satisfet d'haver guanyat el banc Nmitsubishn i es lamentà que hi hagui tants i tan bons violins en poder de bancs i institucions, i guardats a cambres cuirassades, on mai no seran tocats.

Bianchi, que per poder adquirir el «Colossus» va haver de vendre per 200.000 lliures un altre Stradivarius que va comprar l'any passat, farà el primer concert amb el seu nou violí el proper més d'agost a Viena. El «Colossus» pertany a l'anomenada època daurada d'Antonio Stradivarius, fabricant de violins de Cremona (Itàlia), que va morir el 1737.

Aquesta representació tindrà lloc el dia primer d'agost, al mateix Teatre Antic, la bellíssima arquitectura de l'època romana.

La representació catalana hi té una altra referència important: el recital que oferirà la soprano Victòria dels Àngels, acompanyada al piano per Manuel Garcia Morante, el dia 25 de juliol, a la Cour Saint-Louis. El festival comprèn, així mateix, una representació de *L'Holandès errant*, el dia 11 de juliol, també al Teatre Antic, amb Simon Estes com a principal atractiu vocal, i amb la direcció d'un altre conegut ací, Christof Perick.

Altres manifestacions de relleu seran la versió de la *Nove-na*, de Beethoven, dirigida per Rudolf Barshi, amb el Cor de Radio-France, i les veus solistes d'Edith Wiens, Alteuise Devaighn, Gary Lakes i John Tomlinson.

OBERTURA MUSICAL A L'URSS, SEGONS SOFIA GLUBAIDULINA

La compositora soviètica Sofia Glubaidulina ha destacat la importància, per a la vida musical de l'URSS, de la liberalització iniciada per Mijail Gorbaxov. La compositora, a la qual les autoritats del seu país van permetre sortir a Occident per primer cop el 1986, va estrenar el seu *Homenatge a Thomas S. Eliot* a la nova sala de concerts de Colònia. L'obra va ser sol·licitada a la compositora per l'Orquestra Filharmònica d'aquella ciutat alemanya, que serà l'encarregada d'executar-la sota la direcció del violinista Gidon Kremer.

Com un exemple d'aquesta obertura en el terreny musical, el gerent de la Filharmònica, Fran-Xaver Ohnesorg, assenyala que, davant la manca de temps per fer-ne una còpia, procés sempre lent a l'URSS, les autoritats soviètiques van permetre que sortís del país l'original de la partitura, la qual cosa es considera un fet insòlit.

L'*Homenatge a Thomas S. Eliot* va ser interpretat per la soprano nord-americana Christine Whittlesey i vuit solistes instrumentals internacionalment coneguts, sota la direcció de Kremer. Després de la seva estrena mundial a Colònia, l'obra serà interpretada en altres ciutats alemanyes i, després, a Nova York.

HA MORT EL PIANISTA GERALD MOORE

Acaba de morir el gran pianista acompanyant Gerald Moore. Nascut a Gran Bretanya, si bé quan era adolescent emigrà amb la seva família a Canadà, tornà al seu país d'origen per completar-hi els estudis musicals.

Inicialment, excel·lí com a solista de gran qualitat, i com a tal actuà amb importants instrumentistes del seu moment, entre els quals hi havia Pau Casals. Posteriorment, però, s'inclinà per l'acompanyament vocal, camp en el qual assolí un mestratge únic, i la seva col·laboració fou sol·licitada per les millors veus dels últims anys. Des de la nostra Victòria dels Àngels a Dietrich Fisher Dieskau, passant per Elizabeth Schwarzhopf, Feodor Txaliapin, etc., tots els grans artistes del *Lied* han volgut comptar amb el seu acompanyament. El pianista ha mort a 87 anys d'edat.

FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA A MAGNANO

Del 22 d'agost al 12 de setembre tindrà lloc, a Magnano, el «Festival Musica Antica», que oferirà un total de cinc concerts. El primer tindrà lloc el 22 d'agost, a la Chiesa Romanica di San Secondo, amb l'actuació del duo Bernard Brauchli —clavicèmbal— i Esteban Elizondo —orgue—. El dia 22, i al mateix marc, hi actuarà el duo Maya Hoburger/Andreas Erismann —violí barroc i clavicèmbal— i els dies 3 i 4, també a la Chiesa Romanica di San Secondo, hi intervindrà el Grupo de Cámara de Santiago de Compostela. El festival es clourà, el dia 12 de setembre, amb l'actuació, a la Chiesa Parrocchiale, de Bernard Brauchli a l'orgue.

ASSEMBLEA DE L'ASSOCIACIÓ EUROPEA DE FESTIVALS DE MÚSICA

Se celebrà a Amsterdam, la 36ª Assemblea General de l'Associació Europea de Festivals de Música, sota la presidència de Tassilo Nekola. S'hi van abordar diversos problemes referents a la cooperació internacional, intercanvi de produccions, escala

da de les retribucions dels artistes, «l'esponsorització», així com també intercanvis de contactes amb agències de concerts i altres organitzacions musicals.

Amb aquesta Assemblea, s'han reintegrat a l'Associació Europea, els festivals de Copenhaguen i de Drottningholm/Estocolm, als quals s'afegeixen quatre festivals més incorporats de nou, que són el Festival de Brighton —Anglaterra—, Festival de Música Religiosa de Cuenca, Festival Rossini de Pesaro —Itàlia— i Festival de Savonlinn —Finlàndia—. D'aquesta manera l'Associació Europea de Festivals de Música compta amb 45 membres. D'acord amb els estatuts de l'Associació, l'Assemblea General ha reelegit el comitè i ha confiat el nou mandat presidencial, de quatre anys de durada, a Tassilo Nekola, antic director del Festival de Salzburg.

SETMANA CANTANT INTERNACIONAL A NAMUR

Del 18 al 26 de juliol tindrà lloc, a Namur, la VI Setmana Cantant Internacional, organitzada pel «Centre de Chant Choral de la Communauté Française de Belgique».

Els diversos *ateliers* seran menats per Henri Pousseur (*Rumeurs de la forêt*, de Pousseur), Christoph Kühlewein (*Lobgesang*, de Mendelssohn), Roger Leens (*Liebeslieder*, de Brahms), Timothy Brown (*Judas Macabeu*, de Händel) i Arthur Robson (*A Ceremony of Carols*, de Britten). El suport orquestral serà a càrrec de la Hertfordshire Chamber Orchestra.

Informació: «Semaine Chantante Internationale de Namur, Hôtel de Ville, rue de Fer, 42, B-5000 Namur (Belgique), (0)81/24.64.21.»

CONVOCATÒRIES

VII CURS DE MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA

El Curs de Música Antiga a Catalunya (organitzat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya), en la seva setena edició, pretén d'ampliar l'àmbit de recerca i estudi en la interpretació musical històrica, que s'estén fins a mitjan segle XVIII.

D'acord amb aquest plantejament, els repertoris de treball quedaran inclosos dins el període aproximat del 1600 al 1750. La intenció principal és l'estudi d'aquestes obres, com a reflex de les influències dels dos principals focus d'irradiació musical d'aquesta època: Itàlia i França.

Sota la direcció general de Romà Escalas, els professors del Curs són: Montserrat Figueras (interpretació vocal), Jordi Albareda (tècnica vocal), Jean-Pierre Canihac (cornetto), Lorenzo Alpert (xirimia i baixó), Jordi Savall (viola da gamba i conjunt vocal i instrumental), Fabio Biondi (violí barroc), José Miguel Moreno (llaut i viola de mà), Rinaldo Alessandrini (clavicèmbal i baix continu). Termini d'inscripció: 15 de juliol.

Informació: Curs de Música Antiga a Catalunya, Servei de Música, Generalitat de Catalunya, Rambla de Santa Mònica, 8, 08002 Barcelona.

Tel. 318 5004.

XV CURS D'ESTIU, DE «PEDAGOGIA MUSICAL», DE L'INTITUT LLONGUERES

De l'1 al 10 de juliol tindrà lloc el XV Curs d'Estiu de Pedagogia Musical que organitza l'Institut Llongueres, en vistes a facilitar una pedagogia musical als qui imparteixen aquesta matèria als centres de música i a les escoles d'EGB. Les matèries bàsiques del Curs són: rítmica Jaques-Dalcroze (Jean-Paul Verbruggen, M^a Teresa Auferil i M^a Mercè Cardoner), cant coral (Manuel Cabero), improvisació al piano (Jean-Paul Verbruggen), mètode Orff-Wuytack (Carles Bernús), dan-

sa creativa (Eric Thamers) i tècnica i higiene vocal (Montserrat Bonet).

Informació i inscripcions: Institut Joan Llongueres, Sèneca, 22, 08006 Barcelona.

III PREMI CIUTAT DE REUS, DE CANÇÓ PER A INFANTS

L'Ajuntament de Reus ha convocat el «III Premi Ciutat de Reus» de cançó per a infants, estructurat en dues modalitats: a) polifonia a dues o tres veus, i b) canon. Les composicions van adreçades a infants de 7 a 10 anys i de 10 a 14 anys.

Cada concursant pot presentar un màxim de dues obres en cada modalitat, que no hagin estat premiades en altres concursos. La part musical ha de ser inèdita; la lletra, pot ser d'autor i sempre ha de ser en català.

Un jurat compost per M^a Àngels Arnaus, Josep Prats, Mariona Vila i Benet Casablanca emetrà el veredict per als premis següents, per a cadascuna de les dues modalitats: un primer premi de 55.000 ptes., un segon de 25.000 ptes. i un tercer de 15.000 ptes.

Els treballs que optin al concurs han de ser presentats amb pseudònim, el qual haurà de constar en un sobre tancat, on figure el nom, adreça i telèfon de l'autor. El termini de presentació de les obres finalitzarà el dia 31 d'agost de 1987.

Informació: Ajuntament de Reus, Regidoria de Cultura, Reus.

III COLÒNIES MUSICALS A CASTELLAR DE N'HUG

L'Escola de Música de Barcelona ha organitzat les III Colònies Musicals, que es desenvoluparan del 15 al 26 de juliol i de l'1 al 12 d'agost a Castellar de N'Hug. Aquestes Colònies són adreçades a nens i nenes estudiants de piano, violí, viola i violoncel, d'edats compreses entre els 8 i el 14 anys. Hi haurà dos torns: el primer (15-26 de juliol), per als alumnes d'edats entre 8 i 11 anys; el segon (1-12 d'agost), per als alumnes d'11 a 14 anys. Les activitats docents

són complementades amb d'altres d'esbarjo, excursions, jocs, animació, etc. El nombre de participants és limitat a 50, i hi ha establerta una preinscripció amb data límit al 10 de juny.

Informació: Escola de Música de Barcelona, Mallorca, 330, entresol, 1^a - 08037 Barcelona.

II TROBADA INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMBRA

De l'1 al 21 de juliol tindrà lloc, així mateix a Torroella de Montgrí, la II Trobada Internacional de Música de Cambra, que compta, pel que fa als possibles assistents de l'Estat espanyol, amb el suport d'una fundació barcelonina, la Fundació Acadèmia Internacional de Música de Cambra de Barcelona, la qual compta amb la presència de membres de l'esmentada Camerata Lysy, amb Alberto Lysy al seu davant. Aquesta trobada, pensada per a músics joves, pretén facilitar una trobada de treball i d'interpretació entre músics de l'Estat espanyol i d'altres països. El curs està dedicat a la música de conjunt, des del duo a l'orquestra de cambra. Es tracta, doncs, d'una excel·lent oportunitat per a joves músics. L'èxit de la primera edició ha fet que la segona es presenti sota immillorables auspicis.

VII CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA, DE L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA

L'Escola de Música de Barcelona convoca el VII Curs Internacional de Música, dedicat al piano, violí, viola, violoncel, música de cambra i pràctica orquestral. Tindrà lloc a Vic, del 16 de juliol al 2 d'agost.

Des de la seva creació, l'any 1981, aquest Curs s'ha situat entre els més importants i de més definida personalitat que se celebren al país. La convergència de criteris musicals dels professors i la seva relació cordial amb els alumnes, afavoreixen la realització d'un treball intensiu.

En són professors, Albert Giménez-Attenelle (piano), Gerard Claret (violí), Enrique Santiago (viola), Lluís Claret (violoncel). Data límit d'inscripció: 10 de juny.

Informació: Escola de Música de Barcelona, VII Curs Internacional de Vic, Mallorca, 330, entresol, 1^a, 08037 Barcelona.

«ESTIU MUSICAL INTERNACIONAL» A VILANOVA I LA GELTRÚ

Del 6 al 18 de juliol se celebrarà, a Vilanova i la Geltrú, el VI Curs Internacional de Música, el qual comprendrà les matèries següents, professades pels titulars que s'hi citen: Clarinet (Juli Panyella), Composició (Joan Guinjoan), Percussió (Xavier Joaquim), Piano (Miquel Farré), Saxòfon (Adolf Ventas), Violí (Pedro León), Violoncel (Mark Friedhoff) i Ornamentació i estil a la música barroca (Romà Escalas). Els instrumentistes acompanyants seran Cristina Navajas i Jordi Vilaprinçó.

Altrament, del 6 a l'11 de juliol, el Conservatori Elemental Municipal de Música «Mestre Montserrat» organitza un Curs de Pedagogia Musical adreçat a professors de música, mestres d'EGB especialistes en música i estudiants dels darrers cursos de les especialitats impartides (audició, dictat, pedagogia del piano, pràctica de direcció, programació a EGB, programació a Escoles de Música), solfeig, anàlisi i harmonia, tècnica vocal i educació sensorial. Límit d'inscripció: 13 de juny.

Informació: Ajuntament de Vilanova i la Geltrú, Pl. de la Vila, 7 - 08800 Vilanova i la Geltrú, tel. 93/893 00 00; també, Conservatori Municipal «Mestre Montserrat», tel. 93/893 15 63.

VI CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA, A CERVERA

La Càtedra de Música «Emili Pujol» ha organitzat el VI Curs Internacional de Música, que se celebrarà a Cervera de l'1 al 15 d'agost. Aquest Curs, iniciat a l'entorn de la figura i de l'obra del mestre Emili Pujol, ha anat aferrant, any rera any, la voluntat i la necessitat de tenir més possibilitats instrumentals que afavorissin el treball col·lectiu.

Enguany, el quadre de matèries i de professors és el següent: guitarra (José Tomás, Armando Marro, Ricard Chic), violí (Josep M. Alpiste, Joan Olivé), viola (Emilio Mateo), violoncel (Richard Talkowsky), contrabaix (Ferran Sala), flauta (Salvador Gratacós) i orquestra i música de cambra (Jordi Mora). Data límit d'inscripció: 30 de juny.

Informació: Conservatori Municipal de Música, Major, 79, 25200 Cervera.

Tel. 93/53 11 02.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

ALT EMPORDÀ

JUNY				
28, diumenge	11 h.	Figueres	Parròquia de St. Pere	Coral Euterpe. Dir.: Manuel Valdivieso. <i>Missa Super «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La»</i> de Cristóbal de Morales. (IV Cicle de Misses polifòniques.)
JULIOL				
18, dissabte	19 h.	Peralada	Església	Quintet vocal de Catalunya. <i>Mozart per a Àfrica</i> . (I Festival Internacional de Música Castell de Peralada.)
	22 h.	Peralada	Jardí del Castell	Orquestra i Cors del Gran Teatre del Liceu. Montserrat Caballé, soprano. Alicia Nafé, mezzo. Peter Jeffes, tenor. Peter Petrov, baix. <i>Rèquiem</i> , de Mozart.. Dir.: Antoni Ros-Marbà. (I Festival Internacional de Música Castell de Peralada.)
25, dissabte	19,30 h.	Peralada	Claustre	Eulàlia Solè, piano. (I Festival Internacional de Música Castell de Peralada.)
	22,30 h.	Peralada	Muralles del Carme	Orquestra i Cors del Gran Teatre del Liceu. Raquel Pierotti, Nuccia Focile, Joan Pons, Dalmau González, Carlos Chausson, etc. Dir.: Xavier Güell. <i>Falstaff</i> , de Salieri. (I Festival Internacional de Música Castell de Peralada.)
31, divendres	22,30 h.	Peralada	Muralles del Carme	Wiener Kammerorchester. Philippe Entremont, piano. Mozart. (I Festival Internacional de Música Castell de Peralada.)

BAIX EMPORDÀ

JUNY				
13, dissabte	22 h.	La Bisbal d'Empordà	Pl. del Castell	Orfeó Català. Dir.: S. Johnson
27, dissabte	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Pl. de la Vila	Orfeó Català. Dir.: S. Johnson

ALT CAMP

JULIOL				
18, dissabte	22,15 h.	Santes Creus	Monestir	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir.: J.J. Olives.

ALT Penedès

JUNY				
7, diumenge	12 h.	Vilafranca del Penedès	Parròquia de Sta. Maria	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.)

BAIX Penedès

JUNY				
13, dissabte	22,30 h.	El Vendrell	Auditori Pau Casals	Josefina Rigolfas, piano. Schumann, Chopin. (Associació Pau Casals.)

BARCELONÈS

JUNY				
1, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Montserrat Caballé, soprano. Conjunt Instrumental. Joaquim García, Josep Antoni Martí, Josep Pradas, Händel, Scarlatti, G.B. Brevi, A. Caldara. (Euroconcert.)
2, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Werther</i> , de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
	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.
3, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Cor del Gran Teatre del Liceu. Montserrat Alavedra, soprano. Sofia Salazar, contralt. Dalmau González, tenor. Alfonso Echevarría, baríton. Josep M. Escibano, Carme Poch, Miquel Ortega, Enrique Ricci, piano. Dir.: Romano Gandolfi. Rossini, Stravinsky. (Fundació Caixa de Pensions.)
5, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Studio Isadora. P. Domenech, M. Vallribera, piano. G. Pereira, violoncel. Dir. i coreografia: Berta Vallribera.
6, dissabte	18 h.	Barcelona	Palau	Cors Infants i Juvenils de l'Orfeó Català.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Werther</i> , de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Calassanç	Cor Divertimento. L'Estro Vocale. Dirs.: Josep Gustems, Sergi Riera. (Maig Coral del Barcelonès.)
8, dilluns	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Grup Instrumental «Barcelona 216». Dir.: Ernest Martínez Izquierdo. Serocki, Martínez Izquierdo, Taverna-Bech, Marco, Berio, Webern. (Associació Catalana de Compositors.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

10, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Werther, de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
13, dissabte	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Calassanç	Coral El Reguitzell. Orfeó de Sants. Coral Càrmina. Mireia Hernández, clave. Dirs.: T. Llobet, J. Torrecassana, M. Tous, J. Casas. (Maig Coral del Barcelonès.)
14, diumenge	11 h.	Barcelona	ONCE	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics. Maria A. Serra, soprano. Josep O. Mañosas, piano. Dir.: Joan Palet i Ibars. Bach, Grieg, Solé.
	17 h.	Barcelona	Liceu	Werther, de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
	17 h.	Barcelona	Palau dels Esports	XX Trobada general del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya.
15, dilluns	21,30 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Església de St. Josep	Coral Cantiga. Dir.: J. Prats (IV Setmana Cant Coral a L'Hospitalet).
16, dimarts	21,30 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Aula de Cultura de Collblanch Torrasa	Coral Nou Ressò. Dir.: J. Rodà (IV Setmana Cant Coral a L'Hospitalet).
17, dimecres	21,30 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Capella Romànica de Sta. Eulàlia de Provençana	Corals juvenils. (IV Setmana Cant Coral a L'Hospitalet).
18, dijous	21,30 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Casa de Reconciliació	Coral Canigó. Dir.: E. Anglada (IV Setmana Cant Coral a L'Hospitalet).
19, divendres	21,30 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Auditori Caixa de Pensions	Schola Cantorum d'Igualada. Dir.: R. Noguera (IV Setmana Cant Coral a L'Hospitalet).
20, dissabte	21,30 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Ajuntament	Coral Joventut Sardanista. Dir.: R. Noguera (IV Setmana Cant Coral a L'Hospitalet).
21, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Saffo, de Pacini. Dir.: Manfred Ramin.
	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Joan Massià, Neus Carbonell, piano (Associació Massià Carbonell).
24, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Saffo, de Pacini. Dir.: Manfred Ramin.
27, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	Saffo, de Pacini, Dir.: Manfred Ramin.
30, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	Saffo, de Pacini, Dir.: Manfred Ramin.

BERGUEDÀ

JUNY

7, diumenge 20 h. Avia Església Parroquial Orfeó Nova Tàrraga. Dir.: Àngel Sans.

GIRONÈS

JULIOL

9, dijous 22 h. Girona Centre Cultural Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir.: J.J. Olives

MALLORCA

JUNY

21, diumenge 18 Dènia Son Marroig Maria Luisa Payeras, violí. Binnie Bentley, piano. (Alma Concerts.)

MARESME

JULIOL

18, dissabte 22,15 h. Premià de Dalt Escola Marià Manent Orfeò Català. Dir.: S. Johnson.

SEGRIÀ

JUNY

13, dissabte 20 h. Lleida Sala Nausica Conferència-Concert. El Jazz, a càrrec de Lluís Payà.

VALLÈS OCCIDENTAL

JUNY

3, dimecres 21 h. Terrassa Centre Cultural I Musici. Händel, Bach, Mozart, Vivaldi. (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa.)

JULIOL

3, dijous 22,15 h. Matadepera Parròquia de Sant Joan Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir.: J.J. Olives.

LLIBRES

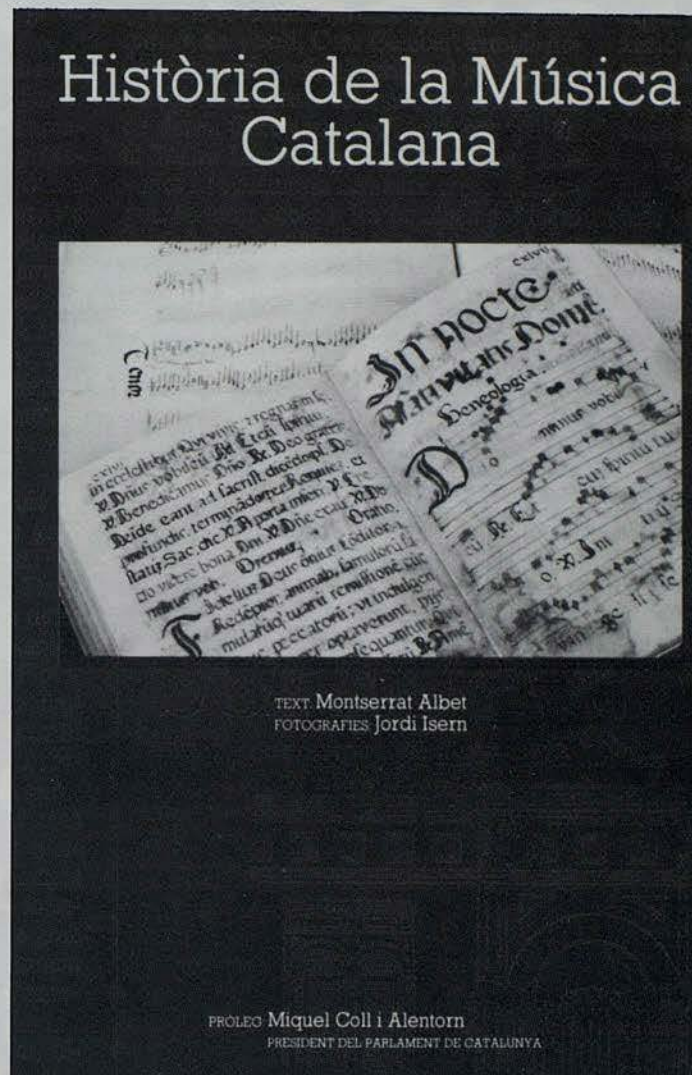
HISTÒRIA DE LA MÚSICA CATALANA. AUTORA: MONTSERRAT ALBET. FOTOGRAFIES: JORDI ISERN. EDITAT PER LA CAIXA DE BARCELONA.

Història de la Música Catalana és, d'entrada, un volum d'una realització acuradíssima, de gran format, en el qual l'autora, la musicòloga Montserrat Albet, directora del Centre de Documentació Musical del Departament de Cultura de la Generalitat, realitza un estudi de què ha estat la vida musical a casa nostra des dels seus orígens més remots, amb referències a la civilització grega com a precedents més llunyans i a l'època medieval com a constatació ja més fonamental. El volum, amb les seves quasi tres-centes pàgines, avança vertebrant-se en quatre capítols fonamentals, ells mateixos molt subdividits: Orígens i Música Medieval; La Música del segle XVI al segle XVIII; El segle XIX; i, finalment, El segle XX.

El president del Parlament de Catalunya, Miquel Coll i Alentorn, que és ensems president de la Secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans, escriu en el pròleg d'aquest volum unes paraules que creiem oportú de reproduir, en part.

«La música a Catalunya, que aquest llibre estudia i exposa en la seva riquesa i personalitat, ha estat sempre relacionada, com és lògic i ho detalla amb interès especial aquesta obra, amb l'art musical europeu i amb els corrents socials i de pensament que ajuden a la naixença de qualsevol manifestació musical. La música a Catalunya ha estat europea. Aprofundir la seva història, assaborir les seves creacions musicals, treballar en el seu estudi i documentació, fer-la arribar als ciutadans, vet ací una manera d'afirmar-nos com a catalans i, alhora, com a europeus.

«La música ja ens feia estar integrats a Europa, i la música ens comunicava amb Europa de manera genuïna i valuósíssima. Aquest llibre és record i explicació d'aquestes realitats. La música a Catalunya és principalment la nostra música, però és també una part de la música d'Europa... Amb la lectura d'aquesta remarcable i utilíssi-



ma obra de Montserrat Albet—acaba el seu escrit l'honorable Miquel Coll i Alentorn—«hom podrà comprovar com els nostres avantpassats han tingut, des de la roca del Cogul—set mil anys enrera—fins a la Nova Cançó i els més moderns dodecatonistes, una indefallent fidelitat a l'esperit europeu, també en el pla de l'activitat musical o en relació amb aquesta».

Les paraules del senyor Coll i Alentorn resulten especialment situadores d'aquesta obra que té el mèrit de donar una visió àmplia, per bé que essencial, de l'existir musical del nostre país. Una visió àmplia, en el sentit que situa aquest existir en el si d'un marc històric que ho presideix tot, que ho explica i condiciona tot. No és la relació sucinta, estricta i freda de dades, sinó la immersió en un tot global i implicat del fet musical.

D'aquesta manera, l'obra assoleix robustesa i s'autojustifica plenament. Treball de gran utilitat perquè afavoreix una visió global i il·lustradora de la història de la nostra música, i és capaç de furnir una documentació essencial i funcional, i que a més ve agombolat per una presentació de gran categoria, com ja hem avançat, i per un fons d'il·lustracions en color realment notable. I en aquest sentit, caldrà remarcar la tasca del també esplèndid fotògraf Jordi Isern, tot això afaïxonat pel disseny de Josep Maria Vallbona i Bofill.

Tanmateix, el volum té un defecte fonamental. La seva escassa tirada, car considerem que una obra així hauria de poder tenir una difusió molt superior, atesos els mèrits esmentats.

J.C.

REVISTES DE
MUSICOLOGIA:
UN FET AÏLLAT

En aquests darrers anys, a Catalunya i a la resta de l'Estat espanyol també ens trobem, dins l'ampli mercat de revistes dedicades als diferents discursos musicals, amb un bon nombre de publicacions de periodicitat mensual, semestral i anual, centrades a difondre el fet sonor i a investigar sobre el nostre present i passat musical.

Podríem parlar d'un esclat de revistes musicals, ja que no tan sols a Barcelona i a Madrid se n'ofereixen algunes opcions de compra, sinó que Saragossa, Sant Sebastià, València, Còrdova, Màlaga, Avilés, Valladolid i Pamplona (d'entre els casos més significatius) s'incorporen des de fa no gaires anys a la divulgació i investigació del fet musical.

Hem d'acceptar que és un esclat poc conegut. Una bona part d'aquestes noves revistes d'informació general són conegudes en àrees reduïdes, com poden ser la ciutat i les rodalies d'on s'editen. És el mateix cas, el d'aquelles altres especialitzades en la investigació musicològica, en les quals els objectius bàsics són la recuperació del passat musical de cada zona geogràfica que les patrocina, al marge d'algunes de més llarga tradició com pot ser l'*Anuario Musical* i la més recent *Revista de Musicología*.

La manca d'una àmplia difusió entre unes i altres revistes, sobretot pel que fa a les dedicades a la recerca, fa que tot un conjunt de dades i notícies es perdin, pel desconeixement que d'elles es té. I també, en un altre ordre de criteris, ens trobem que allò que podria tenir un interès qualitatiu i quantitatiu en el context peninsular, passa a romandre informació localista i aïllada per la manca de contextualització global dels temes estudiats.

Sense cap intent d'inventariar i de fer conèixer tot allò que es publica sobre música a la Península, tot seguit faré una ràpida ullada per algunes de les revistes musicològiques més representatives d'avui i que s'editen a les ciutats esmentades. Les citaré per ordre cronològic d'aparició.

La revista amb més llarga tradició en el camp de la investigació i que encara continua al mercat és l'**Anuario Musical**. L'edita l'Institut Español de Musicología, del CSIC, de Barcelona. D'ençà del 1946, la línia de treball de l'**Anuario** ha estat la reconstrucció i transcripció de fonts de primera mà de tipus històric i musical d'Espanya. A més, l'IEM du a terme l'obra fonamental, entre d'altres també bàsiques, d'editar a la col·lecció «Monumentos de la Música Española» alguns dels autors de música espanyola d'èpoques passades.

La segueix la **Revista de Musicología**, òrgan de la Sociedad Española de Musicología, amb seu a Madrid (societat privada, creada al 1978, i amb més de 500 membres espanyols i estrangers). Juntament amb la revista semestral publica un conjunt d'edicions musicals, monografies i catàlegs musicals. Els objectius musicològics, tant de la **Revista de Musicología** com de les edicions que publica la SEM, són els de fer conèixer diversos aspectes de temàtica espanyola. És important destacar l'esforç de l'esmentada revista per recopilar tota la bibliografia musical sobre temes espanyols que surten a la llum a la Península, a Europa i a Amèrica.

Situats un altre cop a Barcelona, l'any 1981 ens trobem amb una altra revista de publicació anual. Ens referim a **Recerca Musicològica**, editada per l'Institut de Musicologia «Josep Ricart i Matas» (Universitat Autònoma de Barcelona); s'hi apleguen fonamentalment treballs —fora de comptades excepcions— a l'entorn del fet musical a Catalunya. Esporàdicament, aquest centre edita alguns quaderns amb alguna obra d'autor català.

L'Associació Cabanilles, d'Amics de l'Orgue, començà a editar, a partir de l'any 1982, la revista trimestral **Cabanilles**, i en aquesta breu publicació es recullen documents sobre orgues i organistes del País Valencià.

L'any 1983, i a San Sebastià, es produeix l'inici de **Cuadernos de Sección. Música**, una revista que cal situar a l'entorn de la Sociedad de Estudios Vascos (Eusko-Ikaskuntza), dedicada a oferir anualment temes musicals basats preferentment en la música basca, sense excloure, pe-

rò, altres propostes dins del marc del fet sonor.

I per finalitzar aquest breu recorregut, el tanquem a Saragossa. L'any 1985, la Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua de la Diputación Provincial de Aragón, empen la tasca de fer sortir a la llum, amb periodicitat semestral, una revista d'investigació musicològica de temes aragonesos. Se'n diu **Revista Aragonesa de Musicología: Nasserre**, i s'hi publiquen diversos articles de música així com significatives notícies que poden interessar la vida musical, i també alguns treballs sobre discografia.

Altres revistes de caire més divulgatiu, però que poden aportar esporàdicament algun treball més d'investigació són: **Ritmo y Scherzo** (Madrid), **A Tempo** (Màlaga), **Música Antigua** (Còrdova) i **Revista Musical Catalana** (Barcelona).

El bon nombre de treballs i de nous autors recollits al llarg dels anys a les pàgines de les publicacions esmentades són el signe d'una major dinamització de la investigació musicològica. També és altament positiu la possibilitat que ofereixen de conèixer i de fer circular una sèrie de dades històrico-musicals que, fins ara, eren desconegudes, bé per les dificultats a ser acceptats els articles, o bé per actituds arcaiques.

No es pot ser triomfalista, però s'ha d'admetre que és un símptoma inequívoc d'un canvi a la infraestructura educativa, investigadora i divulgadora de la música al nostre país. Des del nostre punt de vista, a totes els manca un seriós i necessari diàleg metodològic, i també una reinterpretació de la nostra història de la música, eixos decisius per comprendre, des d'una perspectiva actual, el passat i el present musical.

Alhora, un fet contradictori emmascara la realitat d'aquestes revistes de recerca; per una banda, trobem que la subsistència de gairebé totes es manté gràcies a suports institucionals (un fet positiu, ja que permet que surtin a la llum); però, per altra banda, els continguts i el nombre que n'hi ha, no corresponen a una demanda intel·lectual i social del món musical, ni a Catalunya ni a Espanya.

Maria Ester Sala

DISCOS



La cançó més bonica del món. «Camerata de Cançó Tradicional». Sebastià Bardolet, veu; text de Miquel DescLOT. Col·lecció «El bemoll moll» núm. 1. Editat per Audio-visuals de Sarrià, S.A.

El disc és integrat per un enfilall d'onze cançons tradicionals catalanes, amb acompanyament instrumental, relligades per un text, a manera de conte, que condueix el pas d'una a l'altra. És el fruit de l'activitat que la «Camerata de cançó tradicional» porta a terme, des de l'any 1984, arreu de Catalunya, especialment entre el públic infantil.

El text de Miquel DescLOT ens fa acompanyar un rossinyol que empen un viatge a la recerca de «la cançó més bonica del món», i va trobant diferents personatges, cada un dels quals li canta una cançó. El conte ajuda a ambientar cada cançó, i està ple d'observacions i detalls de gran plasticitat i vivesa, en un llenguatge ric en expressions i dites populars, i una sorpresa final ben alligadora.

La publicació d'un disc d'aquesta mena és una empresa arriscada ja que, a nivell d'Etnomusicologia, és en una constant evolució la mateixa idea de què ha estat, què és i què serà la cançó popular. No es tracta, però, d'un enregistrament amb una finalitat científica o arqueològica, sinó eminentment pedagògica, i és en aquest camp on cal situar-lo i valorar-lo.

L'estil interpretatiu és l'aspecte més difícil en la cançó popular, ja que n'han coexistit sempre diferents versions i aquestes han estat en una evolució constant, sense la possibilitat de poder anar a una font única i autoritzada. Les versions editades no són res més que retrats, i no

sempre fidels, d'un dels moments de la vida de cada cançó. Tot i això, els components de la «Camerata» han viscut en ambients on la cançó és encara força viva en el poble, i això fa que les seves versions, tot i el filtratge inevitable, flueixin amb espontaneïtat.

Sebastià Bardolet canta —diu— cada cançó amb una claredat que fa entendre tots els detalls del text, i amb una calidesa lliure de tota afectació. Però la seva qualitat més rellevant, sobretot tenint en compte la finalitat pedagògica del disc, és la simplicitat. Aquesta simplicitat, però, no exclou una gran qualitat: de vegades en un estil directe i narratiu, com en *El bon caçador*; i altres, amb una gran força expressiva com en la *Cançó del lladre*. És una veu que convida a cantar i a cantar bé.

Els acompanyaments instrumentals són obra de la «Camerata». L'acompanyament és un altre dels aspectes conflictius en la cançó popular, sobretot quan no es pretén fer obra de concert. La «Camerata» es limita a emmarcar instrumentalment la veu amb unes harmonies simples, però no acadèmiques, i amb uns diàlegs que subratllen discretament l'evolució melòdica i l'ambient sense enfarregar-la. És aquesta discreció, segurament, allò que és més d'agrair en un disc d'aquesta finalitat.

Cal felicitar els realitzadors i els promotors d'aquesta idea perquè, alhora que contribueixen a divulgar el nostre patrimoni cultural, donen a la pedagogia una eina inestimable, de la qual estem molt mancats. Esperem que aquest fet es vagi repetint.

Santi Riera

ES

Impressionant

mo-
ançó.
de la
a am-
a for-
a que
ultrat-
b es-canta-
a cla-
ts els
cali-
Pe-
evant,
la fi-
és la
ciutat,
quali-
direc-n ca-
gran
Can-a que
r bé.
stru-ame-
és un
us en
quancert.
em-a veu
ples,
b unsreta-
l'am-a. És
ment.

en un

tors i
idea
buei-
imo-
lago-
de laEspe-
repe-

Riera

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

Val la pena d'escoltar-ho.

Val la pena de tenir l'experiència d'escoltar el més gran
descobriments de la història de la discografia des de la
invençió 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.



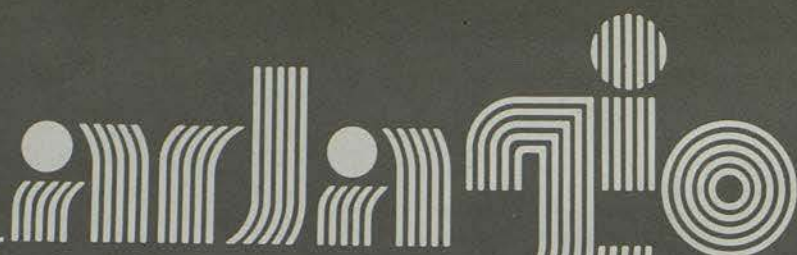
VIDOSA

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