



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 36

Octubre 1987



Stradivari :
mite i tradició de
l' instrument de corda



**Liceu: Consolidació
de l'element simfònic**



**Jordi Savall -
Montserrat Figueras,
música antiga en parella**

JORQUERA PIANOS

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

CENTRE MUSICAL



YAMAHA

SADI^M

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



2^a ÈPOCA

ANY IV - NÚM 36 - OCTUBRE 1987

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Maquetatge: Eulàlia Furriol
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, 4^a
Tel. 209 71 19
08021 Barcelona

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

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

Col·laboren en aquest número: Pere Artís, Narcís Bonet, Cesc, Jaume Comellas, Ricard Gili, Marjolijn van der Meer, Lluís Millet, Francesc Miracle, Agustí Montellà, Lourdes Morgades, Joan Padrol, Miquel Pujadó.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

LA SOLITUD DEL CREADOR MUSICAL

L'avinentsa de la celebració de la III Mostra Catalana de Música Contemporània que, una vegada més, promou l'ara molt activa Associació Catalana de Compositors imposa una reflexió sobre un tema tan essencial com és el suport, en el sentit més elemental i primari, a la creativitat musical ara i avui.

Aquest és un tema que ha estat permanentment viu al llarg de tota la història de l'art, i al qual cada època ha fornit la seva pròpia solució històrica. Cal, doncs, ara, situar el matís o els factors diferencials del moment; els de l'ara i de l'aquí.

Un ara i un aquí que es caracteritzen, a grans trets, per la dimensió especulativa i, en conseqüència, pel predomini, fins a límits qui sap si excessius, de la resultant del quocient Cost/Rendiment. Per tant, és un context del tot oposat a allò que, per definició i per essència, constitueix l'àmbit del món creatiu.

Oi més, en un moment en què el divisor de l'elemental operació aritmètica —Rendiment— és especialment ínfim com a conseqüència del predomini d'unes concepcions formals deslligades —el tema és prou obvi— de la sensibilitat del cos social receptor i destinatari del producte creat. Concepcions formals, per altra part, irrenunciabils per al creador des de la perspectiva de la pròpia coherència i de la pròpia responsabilitat enfront del moment històric.

Això fa que la situació es presenti amb aires dramàtics per al creador, que es troba més isolat que mai, acuitat, per una banda, per la seva dignitat i per la pròpia exigència i, per l'altra, per la problemàtica rendibilitat —en el sentit bàsic de comunicació— de la seva obra.

En aquestes circumstàncies, resulta particularment difícil al creador aconseguir que la societat li recompensi la seva tasca. Per a tota mena d'ens —institucionals o d'arrel privada—, motors que són fonamentals en aquest context, no resulta còmoda la justificació d'unes inversions d'aquests tipus, atesa llur responsabilitat social. El mecenatge privat és, per altra part, una instància progressivament en descens; i l'elemental recurs al destinatari, si mai no ha resultat decisiu, ara, per les raons expressades, encara ho resulta menys. Finalment, la rendibilitat per la via del prestigi és quelcom òbviament relatiu en el marc d'un producte de projecció normalment escassa, quan no de matisat i fins i tot evident rebuig.

I, tanmateix, tot cos social necessita de forma elemental un substrat creatiu potent i, a més, irrenunciabement implicat amb el seu temps. La nostra societat ha d'assumir el repte d'afavorir aquest substrat si no vol desatendre la pròpia responsabilitat cultural entesa de forma globalitzadora.

Vint-i-dues estrenes en deu concerts a la III Mostra Catalana de Música Contemporània demostren que, malgrat tot, els compositors són fidels a la parcel·la que els pertoca, d'aquesta responsabilitat citada. Demanar que la societat —entesa de forma àmplia— els faci més planera i retribuïda la seva tasca, no resulta una petició incongruent. Retribució que cal entendre tant en el sentit d'esforç i voluntat d'assumpció del moment històric de l'art musical com en el més elemental de la supervivència. Hom no pot pretendre —no seria digne— que tot l'esforç caigui només damunt les espatlles dels creadors.

EDITORIAL

La solitud del creador musical 3

FIGURES I TEMPS



Nova temporada al Liceu: cap a la consolidació de l'element simfònic? (Agustí Montellà) 5

Prefigurada la programació de les dues temporades vinents (R.R.M.C.) ... 6

Maurice Béjart: un *best-seller* coreogràfic (Marjolijn van der Meer) 7

Una interessant iniciativa discogràfica (Ricard Gili) 10

El Festival de Vil·la Medici, de Roma (Francesc Miracle) 12

La novena edició del Concurs Paloma O'Shea, a Santander (Lluís Millet) 16

La problemàtica general de la música a Catalunya (Narcís Bonet) 19

Mikrokosmos: Recuperació dels instruments tradicionals (Pere Artís) 22

Cançó contra havanera? (Miquel Pujadó) 23

TEMA



ALS 250 ANYS DE LA MORT DE STRADIVARI

La civilització del violí (Francesc Miracle) 24

La situació de la *lutherie* a casa nostra (Lourdes Morgades) 30

L'instrument de qualitat: un món únic i en ebullició (J.C.C.) 31

MÓN SONOR



Càtedra Alfredo Kraus al Conservatori del Liceu (R.R.M.C.) 35

RETRAT: Montserrat Figueras-Jordi Savall, exponents de la millor música antiga del moment (Jaume Comellas) 36

Scherzando (Cesc) 44

Ara, abans d'ahir, demà 45

Discos 47

Concerts, recitals, concerts, recitals 48

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

Nova temporada al Liceu: cap a la consolidació de l'element simfònic?

Aquest podria ser l'objectiu latent d'una temporada que coincideix amb un procés —lent i progressiu— de reconversió del conjunt orquestral, iniciat amb la contractació del director Uwe Mund, amb el reforçament de la disciplina col·lectiva del conjunt instrumental, amb una potenciació de qualitat, i en una política d'oposicions exigent.

Una temporada que s'iniciarà a primers de novembre amb la sempre suggestiva reposició d'*Il trittico* puccinià. Per aquesta raó, no fonamentarem el present comentari en el protagonisme obvi de les veus —indefugible de qualsevol manifestació operística, i objecte preferent dels especítics afeccionats al gènere— sinó en la vessant simfònica, per a la qual intuïm, en aquesta ocasió, una cura especial en la contractació de directors. El propi Uwe Mund dirigirà tres produccions: el Mozart tardà i poc conegut de *La clemenza di Tito*, *Un ballo in maschera* verdian i *La Gioconda*, amb les veus estel·lars de Grace Bumbry i Fiorenza Cossotto. Per a la resta, reapareixeran alguns conductors que han obtingut un rendiment de l'orquestra particularment efectiu en temporades anteriors: Roberto Abbado —especialment apreciat del públic liceista—, Julius Rudel, Antoni Ros-Marbà —amb un *Othello* que sempre marca una autèntica solemnitat—, Armando Gatto, etc., al costat de noms de prestigi en el món operístic, com Giuseppe Patané —que ha defensat amb gran autoritat l'òpera italiana en els principals teatres alemanys—, Peter Schneider —que recentment ha dirigit al Festival de Bayreuth—, Hans Wallat —a qui recordem com a concertador d'una molt bona *Walkíria* a les temporades de l'antic Patronat Pro Música—, i d'altres.

En contrapartida, i des del punt de vista instrumental, no ens trobem que cap títol —potser amb l'excepció del *Tríptic* puccinià, exigeixi un «tour de force», un esforç sobrehumà de l'orquestra: cap jornada de la *Tetralogia*, cap Strauss, cap estrena moderna..., com si el treball simfònic de la temporada estigués programat per extreure uns fruits tangibles a partir d'un estàndard de dificultat normal.

El conjunt del repertori no ofereix, com hem insinuat, cap novetat antològica, de les que en aquest terreny poden fer època en la història del teatre. I els diversos gèneres operístics hi son alternats, sovint, en una successió contrastant. Explicablement, des d'un cert punt de vista, assistirem a un predomini força marcat del repertori italià, en



Antoni Ros-Marbà dirigirà *Othello*.

la dimensió verista (*Cavalleria*, *Pagliacci*, *Fedora*) i belcantista (*La Gioconda*), sense comptar-hi la grandiloqüent espectacularitat romàntica del *Mefistofele*, una trilogia verdiana de diverses etapes estilístiques, sempre estimulants musicalment (*Il Trovatore*, *Un ballo in maschera* i *Othello*) o la inusitada frescor del Puccini més preciosista (*Il Tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*). Per completar el quadre, una de les mostres més representatives, amb les seves virtuts i defectes, del teatre musical decimonònic francès (el *Faust*, de Gounod).

Quatre representacions de *La clemenza di Tito*, de Mozart, poden constituir el punt d'interès més alt de la temporada, al marge de la seva repercussió multitudinària. Es tracta d'una òpera tardana de Mozart, que torna ocasionalment a la relativa convencionalitat i rigidesa del model teatral metatàstasi, però que és, al mateix temps, un producte autèntic del segle, en curiosa fusió del barroquisme tradicional amb les idees progressistes de la Il·lustració, per a la qual el compositor no ha escatimat el bagatge de la seva maduresa, patent en una munió de detalls tècnics i expressius de la

més alta intencionalitat. El públic de Barcelona en recordarà, segurament, una excel·lent versió de concert en les temporades del Patronat Pro Música.

La resta del repertori, alemany, se centra en la que hom anomena, intencionalment, «època romàntica», amb dos wagners primerencs (*Tannhäuser* i *El vaixell fantasma*) i la inefable faula, plena de constants romàntiques, del *Freischütz* weberian. Esmentem, finalment, l'única obra del repertori autòcton que enguany ha merescut honors de programació: una *Doña Francisquita*, d'Amadeu Vives, que serà dirigida per Maximiano Valdés, amb Alfredo Kraus i Enedina Lloris com a protagonistes.

Quant a l'element vocal, cal remarcar una participació catalana realment baixa quantitativament, reduïda a la sempre esperada Montserrat Caballé, i a Joan Pons, Dalmau González i Enric Serra, a part de les valencianes M^a Àngels Peters i Enedina Lloris. Altrament, en el repartiment vocal de la temporada figura una nombre realment important de cotitzadíssimes figures estel·lars. Que els liceistes erudits en desgrainin la història de les seves anteriors actuacions en el nostre Gran Teatre i relacionin les seves característiques vocals i teatrals amb els papers que enguany els han estat encomanats. Nosaltres ens limitarem, com a testimoni de la seva rellevància internacional, a facilitar una relació de noms importants, forçosament incompleta, que enguany es veuran a l'escenari liceista: Plácido Domingo, Alfredo Kraus, Ángeles Gullín, Elena Obraztova, Ileana Cotrubas, Trudeliene Schmidt, Helen Donath, Margaret Price, Fiorenza Cossotto, Eva Marton, Grace Bumbry, Werner Hollweg, Yevgeny Nesterenko, etc.

El procés ascendent de la història recent del nostre Gran Teatre del Liceu comença amb la revolució del cor estable de la institució. Ara sembla iniciar-s'hi una important carrera de renovació de l'orquestra. Pel que fa al repertori, aquesta temporada sembla deixar-hi aparcada la tendència iniciada amb les transcendents estrenes de *Moses und Aron*, *Lulu* i *Èdip i Jocasta*, fets que sumaren una autèntica importància cultural als intents de reunió social i de temple al culte de la veu humana, també pròpies de qualsevol teatre d'òpera. Ens consta, però, que, en aquest sentit, els projectes per a un futur immediat són altament esperançadors.

Agustí Montellà

Prefigurada la programació de les dues temporades vinents

La complexitat creixent de la que podríem anomenar «indústria de l'òpera», i l'envergadura dels paràmetres en els quals es mou, obliga a un treball a llarg termini, a un muntatge que té en el mot previsió un dels seus elements més definitoris.

És així que, en aquests moments, el Gran Teatre del Liceu ja té perfilada, amb un grau d'aproximació molt fiable, la programació de les dues temporades vinents. Programació en la qual, d'antuvi, cal remarcar l'interès acusat que ofereix, contemplada d'una forma global.

Títols, en alguns casos poc o gens desconeguts, s'hi intercalen de forma força espessa. En alguns casos, signifiquen incursions en referents operístics fins a cert punt insòlits i, per això mateix, especialment atractius. Tot això, sense oblidar, òbviamment, aquelles obres consolidades que formen part irrenunciable del gran repertori, i sense les quals una campanya operística tindria una acusada coïxesa.

Quinze títols conformen la programació de la temporada 1988-1989, dels quals en resta un pendent de confirmació. El *Don Carlo* verdia obrirà aquell nou curs, el qual finirà ben entrat l'estiu, el 28 de juny, amb l'última representació de la recentment estrenada *Goya*, de l'italo-nord-americà Menotti. La temporada inclourà novetats tan importants com una òpera del nostre gran compositor Robert Gerhard, concretament, *La dueña*, que s'oferirà del 21 al 27 d'abril. Dins del mateix context de la música dels nostres dies, s'hi representarà —del 20 al 28 de maig— *Diavoli di Loudun*, del compositor polonès Krzysztof Penderecki.

Altres títols d'interès, encara que en tessitures formals distants, són: la *Khovantxina*, de Mussorgski —del 19 al 26 de

gener—; *Arabella*, de Strauss —del 2 al 11 de febrer—; *Ernani*, de Verdi —de l'11 al 19 de març—; *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, penúltim títol de la temporada —del 3 al 14 de juny—; *Tancredi*, de Rossini —del 4 al 13 de maig. Wagner hi serà representat per tres títols: *Parsifal* —del 5 al 13 de desembre—; *Tristany i Isolda* —del 22 de febrer al 6 de març—; i *Els mestres cantaires* —del 6 al 15 d'abril—. Hom oferirà també *Fedora*, de Giordano —del 19 al 26 de desembre—, mentre queda un quinze títol per concretar, les dates previstes per al qual van del 5 al 12 de gener.

Pel que fa a la temporada 1989-1990, ja hi ha confirmats deu dels catorze títols programats. Començarà el dia 6 de novembre, amb la representació d'*Eugène Oneguï*, de Txaiovski, i es clourà el dia 1 de juliol amb l'última de *Les contes d'Hoffman*, d'Offenbach. Serà, doncs, un títol menys, i un total de 56 representacions. A part del títol inicial, cal remarcar la programació de *Jenufa*, de Janáček —del 12 al 20 de maig— i de *Boris Godunov*, de Mussorgski —del 22 al 31 de març. Altres títols remarcables són la *Salomé* i *Ariadna auf Naxos*, de Strauss, i *I Puritani*, de Bellini, mentre que la resta del pre-programa l'integren el mozartí *Così fan tutte*, *Lohengrin*, de Wagner, i *Mefistofele*, de Boito.

Són programacions que confirmen una voluntat de servir un repertori no tan sols variat, sinó apte per a públics madurs i que, per tant, ens acosten a les tipologies de propostes pròpies dels més importants teatres d'òpera del món.

L'apartat «veus» continua tal com és habitual al nostre teatre. Una oferta densa, en figures i noms del màxim relleu internacional. Així, Margaret Price, Ruggero Raimondi, Renato Bruson i Luis Lima centren el repartiment de *Don Carlo*; Alfredo Kraus, Joan Sutherland i Vicenç Sardinero el de *Lucia di Lammermoor*; Peter Hoffman, Simon Estes, Anthony Raffell, Kurt Moll i Eva Randova garanteixen un *Parsifal* vocalment extraordinari; els grans baixos finesos, Martti Talvela i Matti Salminen, atorguen el nivell màxim a la versió de *La Khovantxina*, de Mussorgski; i la presència de l'extraordinària soprano hongaresa Lucia Popp ha de constituir un autèntic esdeveniment en les representacions d'*Arabella*.

Brigitte Fassbaender, novament Matti Salminen, Rene Kollo i Hildegard Behrens serviran —i no cal fer cap comentari sobre la seva categoria— la versió de *Tristany i Isolda*; el gran baríton nord-americà Paul Plishka i Lando Bartolini interpretaran *Ernani*; i Hermann Prey centra l'interès com

a intèrpret d'*Els mestres cantaires*, en el paper de Sixtus Beckmesser; Katia Ricciarelli com a Amenaïda, i Marilyn Horne com a Tancredi, són tres noms sense necessitat de ponderació com a caps visibles del repartiment de *Tancredi*, mentre que Kraus, June Anderson i Simone Alaïme donaran brillantor a *Lucrezia Borgia*. Tot això, en el marc de la temporada 1988-1989.

Pel que fa a la temporada següent, i seguint l'ordre cronològic de representacions, d'entrada hi trobem Mirella Freni, qui encapçala el repartiment d'*Eugène Oneguï*. El gran baix —i espòs de l'abans esmentada— Nicolai Ghiaurev encapçalarà el repartiment de *Mefistofele*, junt amb Alfredo Kraus i la pròpia Freni, en un repartiment en el qual també s'integra la il·lustre veterana Fiorenza Cossetto. Eva Marton, una de les més importants sopranos dramàtiques del moment, serà la Salomé, junt amb Bernd Weikl en el paper de Jochanaan. Un esdeveniment important serà la presència al Liceu de la gran soprano aragonesa Pilar Lorengar en el paper de Flor de Lis del *Così fan tutte*, de Mozart. En el repartiment, cal remarcar el retorn al Liceu del tenor mataroní Eduard Giménez. Enedina Lloris i el nord-americà Rockwell Blake tornaran a trobar-se, en *I puritani*, també en aquesta ocasió, com ha esdevingut enguany amb *La sonnambula*, sota la direcció d'Armando Gatto.

El baix Nicolai Ghiaurov és el nom important que assegura una versió vocal del més elevat relleu per a *Boris Godunov*, mentre que Edita Gruberova pot ser una excepcional Zerbinetta a *Ariadne auf Naxos*. Finalment, però no en últim terme, cal esmentar el debut liceístic com a tenor wagnerià de Plácido Domingo, en *Lohengrin*. Un altre esdeveniment extraordinari!

Pel que fa a directors, cal assenyalar les presències de: Richard Bonnyngne —inevitable en les representacions en les quals intervé la seva esposa, Joan Sutherland— el qual dirigirà també *Lucrezia Borgia*; i de Gustav Kühn (*Parsifal*); Cristof Prick (*Arabella*); Peter Schneider —enguany present a Bayreuth— (*Tristany i Isolda*); Gandolfi, que dirigirà *Ernani*; Janos Kulka (*Diavoli di Loudun*).

Quant a la temporada 1989-1990, cal citar els noms d'Emil Tchakarev (*Eugène Oneguï* i *Boris Godunov*), Gandolfi (*Mefistofele*), Uwe Mund (*Salomé* i *Lohengrin*), el suís Peter Maag (*Così fan tutte*), Friedrich Haider (*Ariadne auf Naxos*), Vaclav Newmann (*Jenufa*) i Eugene Kühn (*Les contes d'Hoffman*).

R.R.M.C.

GLISSANDO
ESCOLA DE MÚSICA



PROFESSORS:
 Antoni BESSES (Conseller i coordinador musical)
 Gérard BEHNCKE - Marta G. FIGUERAS
 Montse VALL-LLOVERA

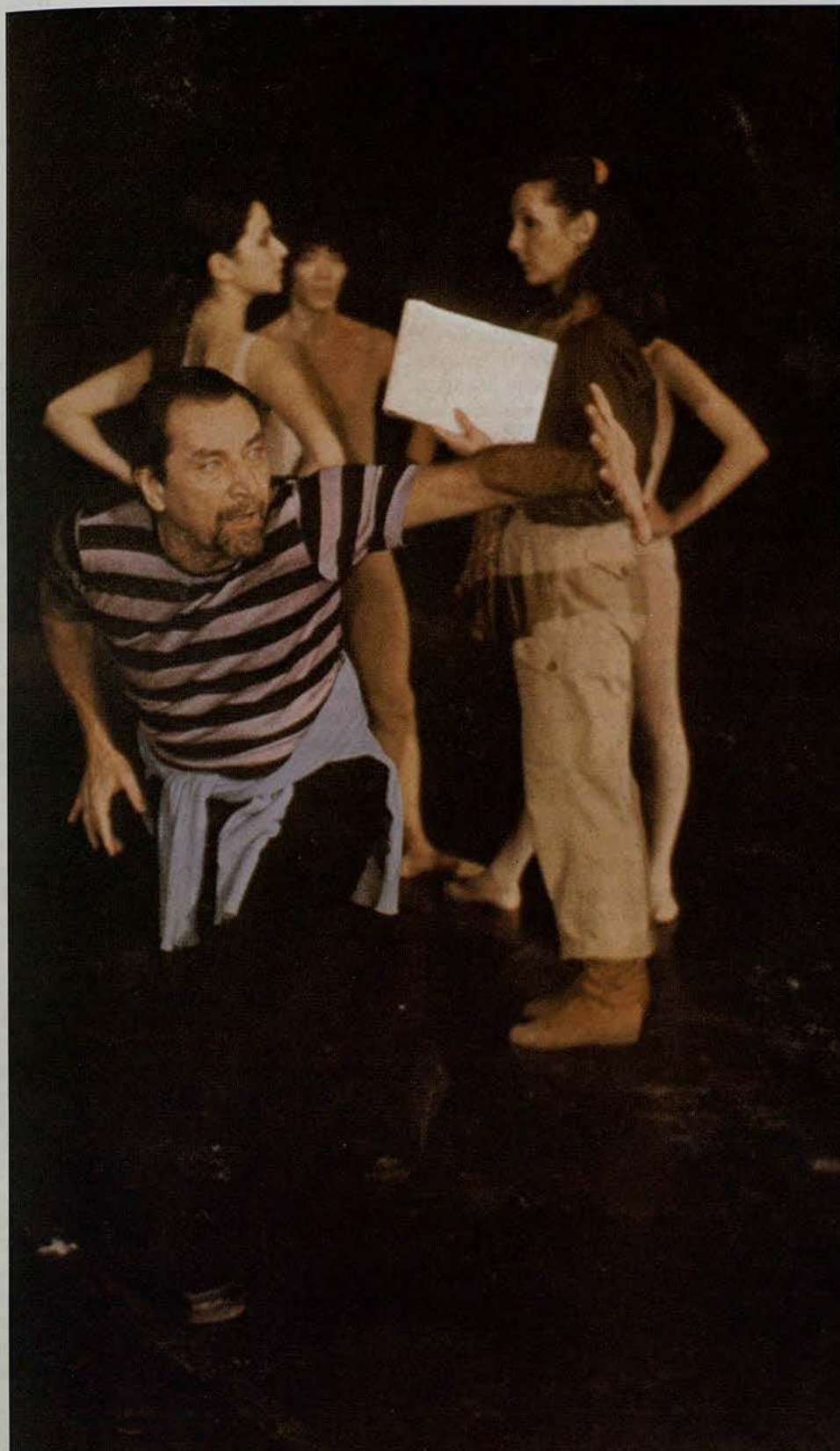
Piano: Solfeig i Teoria; Harmonia i Contrapunt;
 Música de Cambra; Pedagogia musical.

MASTER CLASS:
 Frederic GEVERS (Piano)
 Gonçal COMELLAS (Violí)
 Radu ALDULESCU (Violoncel)

Obertura del Curs 1987-88: 5 d'Octubre

Matrícules: Informació a partir del 7 de Setembre
 a GLISSANDO - c/. Tallers, 13 - Telef. 317 11 46
 08001 BARCELONA

Maurice Béjart, un *best-seller* coreogràfic



Béjart, en un assaig.

En parlar de la dansa a la segona meitat del nostre segle no es pot evitar de fer referència a Maurice Béjart. El nom de Béjart, i allò que fins fa pocs dies ha representat la seva companyia «Ballet del Segle XX»* han estat per a molta gent la gran revelació de l'art coreogràfic. Ara bé, des dels seus mateixos començaments com a ballarí i coreògraf, el concepte molt particular de la dansa que té Béjart ha creat polèmica i ha provocat nombroses discussions entre els entesos en la matèria. Hom és «béjartia» o no ho és. I només el temps decidirà sobre l'autèntic valor de la contribució de Béjart a la història de la dansa. El fet innegable és que, amb la seva figura, la dansa ha assolit una popularitat que li era desconeguda. I és que Béjart ha sabut connectar amb una gran massa de públic que anteriorment ignorava l'existència de l'art coreogràfic. Aquesta popularització de la dansa s'ha fet possible gràcies al llenguatge ple de simbolismes i de concepcions filosòfiques de Béjart, que inviten a la reflexió. De la mateixa manera, la seva especial forma de treballar ha seduït els més grans intèrprets d'aquesta època. Són dues realitats que, per si soles, ja semblen prou per catalogar Béjart entre les figures més importants de la dansa al segle XX.

La formació

Maurice Béjart neix a Marsella, el primer de gener de 1927, com a Maurice Berger-Béjart, fill de l'escriptor, filòsof i psicòleg Gaston Berger. Tenir un pare il·lustre i un primer entorn tan netament mediterrani són dos fets que marcaran definitivament la personalitat del futur creador. Ja llicenciat en Lletres, aviat s'adona que, a França, el valor cultural que sol atorgar-se a la dansa i a la música queda molt per sota del que hi mereix l'univers literari de l'època. Per altra banda, va prenent consciència del fet mediterrani —un tram de cultures en el qual s'afirma una gran varietat de formes expressives—, i això el porta a una curiositat cada vegada més vasta i a un interès cada vegada més viu per les formes culturals extra-literàries. El 1984, amb motiu de presentar la seva composició *Thalassa Mare Nostrum*, escriu: «*Errance en Méditerranée: Qui suis-je? Je suis Grec, Africain, Syrien et Venetien, j'ai grandi en Espagne et étudié à Tunis; j'ai dansé en Sardaigne et chanté en Corse... Puisse-je*

* Aquest estiu de 1987 la companyia s'ha traslladat a Lausana i, a partir d'ara, actuarà sota el nom de «Béjart Ballet Lausanne».



GRAN TEATRE DEL LICEU

AVANTPROGRAMA 1987/88

ESTRENA MUNDIAL
AJORNADA

19-22-24-27 setembre

CRISTOBAL COLON

L. Balada

Director d'Orquestra: Theo Alcántara
Montserrat Caballé, Josep Carreras, Alicia Nafé,
Carlos Chausson.

1 al 14 octubre

BALLET MAURICE BÉJART

Erostanatos

Light-Dionisos

Malraux

2-5-8-10 novembre

IL TRITTICO

G. Puccini

Director d'Orquestra: Roberto Abbado

II Tabarro

Vladimir Atlantov, Olivia Stapp,
Matteo Manuguerra.

Suor Angelica

Maria Chiara, Margherita Lilowa.

Gianni Schicchi

Rolando Panerai, Dalmáu González,
M^a Angeles Peters.

19-22-24-27 novembre

TANNHÄUSER

R. Wagner

Director d'Orquestra: Heinz Fricke
Klaus König, Johanna Meier, Jorma Hynninen,
Stefania Toczyska.

4-7-10-13 desembre

MEFISTOFELE

A. Boito

Director d'Orquestra: José Collado
Montserrat Caballé, Angeles Gulín,
Yevgeny Nesterenko.

21-23-27-29 desembre

CAVALLERIA RUSTICANA

P. Mascagni

Director d'Orquestra: Giuseppe Patané
Elena Obraztsova, Corneliu Murgu, Enric Serra.

I PAGLIACCI

R. Leoncavallo

Ileana Cotrubas, Josep Carreras, John Rawnsley.

7-10-12-14 gener de 1988

LA CLEMENZA DI TITO

W. A. Mozart

Director d'Orquestra: Uwe Mund
Carol Vaness, Werner Hollweg, Trudeliene Schmidt,
Helen Donath.

21-24-27-29 gener

UN BALLO IN MASCHERA

G. Verdi

Director d'Orquestra: Uwe Mund
Margaret Price, Fiorenza Cossotto, Dennis O'Neill,
Joan Pons, Ivo Vinco.

8-11-14-16 febrer

DER FREISCHÜTZ

C. M. Weber

Director d'Orquestra: Peter Schneider
Edith Mathis, Sona Gazharian, Siegfried Jerusalem,
Peter Weber, Kurt Rydl.

6-9-12 març

FEDORA

U. Giordano

Director d'Orquestra: Julius Rudel
Plácido Domingo, Eva Marton, Alberto Rinaldo.

18-21-24-27 març

IL TROVATORE

G. Verdi

Director d'Orquestra: Julius Rudel
Maria Chiara, Ermanno Mauro, Fiorenza Cossotto,
Lorenzo Saccomani, Ivo Vinco.

13-17-21-25 abril

OTELLO

G. Verdi

Director d'Orquestra: Antoni Ros-Marbà
Vladimir Atlantov, Julia Varady, Renato Bruson.

5-8-11-13 maig

LA GIOCONDA

A. Ponchielli

Director d'Orquestra: (A determinar)
Grace Bumbry, Fiorenza Cossotto, Viorica Cortez,
Ermanno Mauro, Matteo Manuguerra, Ivo Vinco.

19-22-25-28 maig

FAUST

Ch. Gounod

Director d'Orquestra: Armando Gatto
Francisco Araiza, Yevgeny Nesterenko,
Gabriela Benackova.

4-8-12-15 juny

DOÑA FRANCISQUITA

A. Vives

Director d'Orquestra: Maximiano Valdés
Alfredo Kraus, Enedina Lloris, Sofia Salazar,
Tomás Alvarez, María Rus.

23-26-29 juny / 1 juliol

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (El vaixell fantasma)

R. Wagner

Director d'Orquestra: Hans Wallat
Johanna Meier, Alfred Muff, Robert Schunk,
Harald Stamm.

ORQUESTRA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
Director musical de l'Orquestra: UWE MUND
Directors del Cor: ROMANO GANDOLFI - VITTORIO SICURI

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Venda el dia de la funció:

A les taquilles de la Rambla dels Caputxins, d'11 a 14 h. i des de
les 16,30 h. fins a l'inici de la funció.

Venda anticipada:

A les taquilles (c/. Sant Pau núm 1), de dilluns a divendres,
de 8 a 15 h. Dissabtes, de 9 a 13 h.

Informació: Tel. 318 91 22



Ballet Baudelaire, un dels més importants del seu repertori.



Maurice Béjart.

mourir sur un rocher en Lybie, juste entre la mer et le désert».

La feblesa de la seva salut durant la infància ja li havia originat els primers contactes amb la dansa. Els metges li recomanaven l'esforç físic i, atès que els interessos del petit Maurice eren lluny de l'esport, la família optà a favor d'unes classes de dansa clàssica. Aquestes classes presentaven, per altra banda, l'atractiu complementari de ser impartides al Teatre Municipal de Marsella, i Maurice ja sentí una especial devoció pel món del teatre. Més tard, amb el descobriment de la tècnica i la disciplina que exigeix la dansa, es produirà l'adhesió definitiva de Béjart a l'art coreogràfic. En efecte, un dels valors essencials de la seva obra és sempre el domini profund de la tècnica. «Un art que perd la seva tècnica —diu Béjart— està destinat a morir; l'art sense tècnica cau en l'amateurisme».

Entre els professors que contribuïren a la formació del futur ballarí trobem Mme. Gianassi, Leo Staats, Lubov Egorova, Mme. Rousanne (a les classes de la qual coincidí amb Roland Petit i amb Jean Babilée), Nora Kiss. I, més tard, a Londres, fou deixeble de Vera Volkova.

El 1945, Béjart debuta al cos de ballet de Marsella. I, un any després, decideix d'anar-se'n a París. Un cop introduït als cercles de la dansa, a la capital francesa, compartirà sovint actuacions a províncies amb parelles que esdevindran, amb el temps, tan famoses com Jeanine Charrat o Yvette Chauviré. El 1949 forma part, durant una temporada, de la companyia de Roland Petit. Després d'una curta estada a l'International Ballet, i d'una profitosa col·laboració a Estocolm amb la famosa Birgitta Culberg, Béjart munta el seu primer pas a dos important, *L'Inconnu*, el qual interpretarà amb la ballarina Ellen Rasch per al film de Tito Gobbi *L'oiseau de feu*.

Llenguatge propi

Finalment, el 1953, un cop acabat el seu servei militar, Béjart forma el seu primer grup propi. És el «Ballet de l'Étoile», una

formació que actua sota la direcció del crític Jean Laurent, el repertori de la qual està bàsicament integrat pels passos a dos clàssics. És ara quan Béjart comença a compondre els seus primers ballets. El 1955 li arriba el primer èxit sonat —la *Symphonie pour un homme seul*— que marca per a Béjart el descobriment de la música concreta i, a la vegada, el del camí per a la formació d'un llenguatge propi. És l'univers musical de Boulez, Pierre Henry i Schaeffer, amb el qual se li obre un món nou ple de possibilitats creatives de cara a l'expressió coreogràfica.

El 1957, es constitueix el «Ballet Théâtre de Paris Maurice Béjart», una companyia integrada pels mateixos elements de l'agrupació anterior, però dotada d'una nova orientació. És l'època de *Haut Voltage*, *Prométhée*, *Le Tech* (amb l'escultura de Marta Pan i música de Gerry Mulligan), *Orphée*... És una etapa rabiosament avantguardista i molt discutida, que s'estén més o menys fins l'any 1962, quan, format ja el «Ballet del Segle XX», de Brussel·les, nous corrents i nous conceptes comencen a influir en Béjart.

Cap a l'èxit

El 1960, el director del Théâtre Royal de la Monnaie, de Brussel·les, proposa a Béjart, qui ja ha obtingut èxits ressonants a Bèlgica, que incorpori el seu grup dins de l'agrupació de ballarins belgues que treballa dirigida per Paul Goubé. És quan, amb *La consagració de la primavera*, queda també definitivament consagrada la figura de Maurice Béjart. A Brussel·les es forma el «Ballet del Segle XX», i ben aviat, el 1961, la nova companyia obté, amb la primera versió béjartiana del *Bolero*, de Ravel, un èxit sorollós. Músiques amb clara influència popular (com és freqüentment el cas amb Stravinsky, i també amb els ressons orientals que inspiren Ravel) comencen a dirigir les recerques de Béjart cap a la música folklòrica. Assimila, així, influències procedents del Japó, l'Índia, Iran o Grècia, totes les quals contribueixen a donar a l'obra de Béjart una dimensió nova i origi-

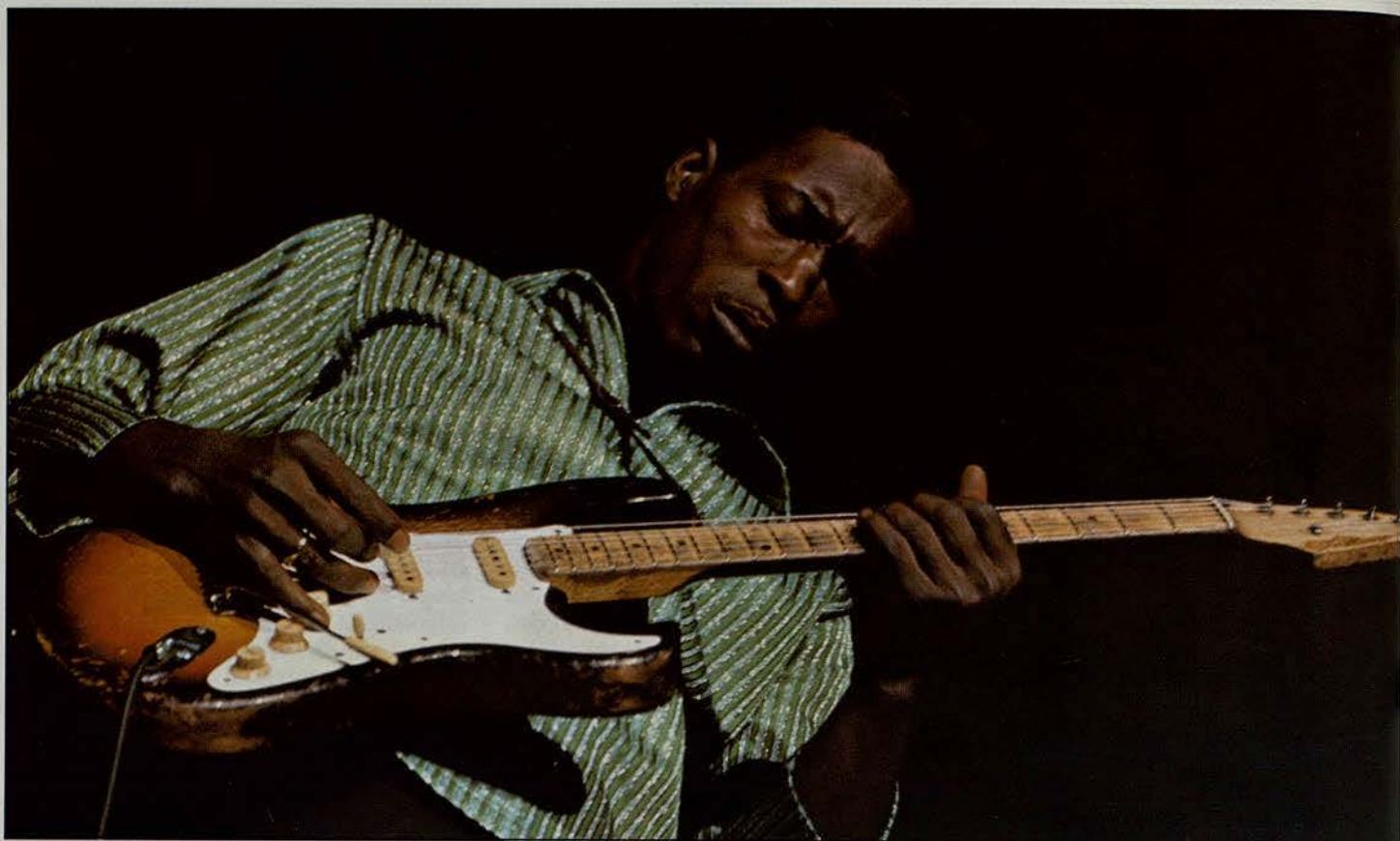
nal. El públic dels anys seixanta, que viu en plena època hippy i està molt sensibilitzat per les filosofies orientals, no trigarà a respondre-hi en massa. Arreu del món, Béjart i el seu «Ballet del Segle XX» són garantia d'un espectacle excitant. I sobre Béjart comencen a ploure medalles i premis, com a reconeixement de la seva valuosa aportació a l'univers teatral. Les nombroses invitacions a fer muntatges de teatre i òpera li donen l'ocasió de demostrar les seves capacitats més enllà de la feina exclusiva amb ballarins. Tant la seva intervenció en un *Tannhäuser*, a Bayreuth, com el seu primer espectacle total en el teatre Hébertot, de París, o *La Reine Verte*, amb Maria Casares i Jean Babilée, en són els millors exemples. I, entremig de nombroses *tournées*, Béjart encara troba temps per escriure la seva primera novel·la, *Mathilde*. El creador s'ha convertit en una mena de rei Mides, i la seva capacitat creativa sembla no tenir fi.

El fenomen Béjart

Pel que fa a les seves fonts d'inspiració, el mateix Béjart en destaca tres d'essencials: la música, la literatura i els propis ballarins. L'absència d'influències provinents d'altres coreògrafs fa que la seva obra es reconegui immediatament com a tal. Amb un llenguatge difícilment catalogable, l'obra de Béjart és abstracta, narrativa, musical, tècnica, expressiva i dotada d'una gran dosi de seducció. Seria massa fàcil titllar-la d'efectista; perquè, en realitat, ho és i escandalosament. És una faceta de la qual té plena consciència el propi coreògraf: «*Porto alguna cosa de marginal —diu Béjart—; no em sento lligat per cap arrel en especial i sóc una mica de tot. Amb la dansa, passa el mateix: per als clàssics, sóc modern, i, per als moderns, sóc clàssic; sóc admirat o sóc exclòs, tant pel públic com per la premsa*».

Maurice Béjart és únic, i els seus espectacles són sempre una experiència inoblidable.

Marjolijn Van der Meer



Una interessant iniciativa discogràfica

En el mercat del disc de jazz, com en tants altres camps, el domini de les editorials multinacionals ha anat creixent, amb els anys, de manera progressiva. És un fet que no pot fer gaire feliç a l'afecionat a aquest tipus de música.

Els criteris que imperen en aquestes empreses, i que obeeixen generalment al principi de la màxima rendibilitat, no afavoreixen gens ni mica el nivell d'oferta en el mercat del disc de jazz. Aquest és un mercat que, al llarg dels anys, a part d'alguns grans segells (RCA, Columbia, Decca, etc.), s'ha nodrit, en un elevat percentatge, de les petites editores americanes i europees.

Amb el pas del temps, moltes d'aquestes empreses de petita envergadura han fet fallida, o bé han estat engolides per les grans marques. Aquest procés ens ha portat a la situació actual en què el mercat del disc de jazz està regit per poca gent, amb uns criteris que tenen molt poc a veure amb les veritables necessitats de l'afecionat. La tendència a l'estandardització que imposen les grans empreses és totalment oposada al gust divers, amb tendència al detall i a l'especialització que caracteritzen els consumidors de discs de jazz.

La desaparició del mercat de certs discs

importantíssims, pel sol fet que la respectiva editoria ha desaparegut o bé s'ha integrat en una gran empresa multinacional, és un fet freqüent i desesperant. Per norma general, aquestes grans editores utilitzen de manera molt desigual els fons editorials de les petites marques que absorbeixen, quan no els ignoren per complet.

Una iniciativa a contracorrent

Atesa aquesta situació, l'aparició d'una iniciativa que representa el sentit invers a la tendència que acabem d'exposar és una notícia reconfortant i esperançadora, i encara ho és més si aquesta iniciativa, com és el cas, sorgeix a casa nostra.

Ens estem referint a l'editoria de discs Fresh Sound Records, la qual, fundada ja fa més de tres anys, ofereix una línia de continuïtat i de creixement que ben bé mereix aquestes ratlles que li dediquem.

La idea d'aquest segell sorgeix la primavera del 1983. La societat, amb tres membres fundadors, es constitueix immediatament i, pel mes d'agost d'aquell any, ja surt al mercat el primer disc. Des d'aleshores Fresh Sound ha publicat més de dos-cents *elapés*, i sembla que la cosa va

cada vegada a més. Per regla general, el procediment seguit ha estat el de rastrejar els catàlegs de les grans marques actuals (RCA, CBS, EMI, WEA, etc.) i de les petites (americanes i europees) i, previ el pagament dels corresponents drets, publicar allò que, segons el criteri i els gustos personals dels socis de Fresh Sound, han considerat més interessant.

No es tracta, doncs, d'una editoria pirata, com n'hi ha tantes, sobretot a Itàlia. Aquestes editores pirates ofereixen productes d'ínfima qualitat, sigui quina sigui la de l'original. La reproducció, el premsatge, el material emprat, són de la pitjor qualitat que es pot trobar. La informació de les portades és inexistent o plena d'errades.

El cas de Fresh Sound és tot el contrari. Hom té cura d'obtenir la màxima qualitat tècnica. Les cintes *masters* s'escolten amb tota atenció i, si és el cas i és possible, es milloren, corregint-ne l'equalització, utilitzant un altre original —si el *master* està en mal estat— en determinades peces, etc.

D'altra banda es controla, tant com és possible, la qualitat de fabricació dels discs que aniran a la venda.

Finalment, es reproduceix amb fidelitat la portada original del disc, encara que, de vegades, se'n modifica, rectificant-la, la in-



Illinois Jacquet with Wild Bill Davis vol. 2



formació discogràfica (dates, personal, etc.).

En determinades ocasions, s'introdueix algun canvi a la portada, com pot ser l'enregistrament, per tal de reflectir millor el caràcter i la realitat del disc.

Gràcies a aquesta acurada labor, avui tenim a l'abast alguns discs que ja donàvem per introbables, en edició igual o millor que l'original.

Altres iniciatives

A part de la reedició de discs, també s'han pres altres iniciatives, com és l'edició de gravacions que mai no foren publicades, o bé l'organització i la producció de sessions de gravació per a la posterior publicació.

En aquest darrer sentit, de moment, Fresh Sound ha tingut una sola, però molt positiva, experiència. Fou l'organització i la producció de les sessions que donaren lloc al disc del Dave Pell Octet, *Plays Again* (Fresh Sound FSR 101). Aquest afer comportà el viatge a Los Angeles d'un dels socis, i el complicat i apassionat muntatge d'aquestes sessions en un món absolutament desconegut per al novell productor barceloní. A part de les pròpies sessions de gravació, aquest viatge donà altres fruits, tant o més interessants, en forma de contactes amb editors de discs de tota mena, contactes personals que els obren moltes portes, etc.

Tota aquesta tasca ha portat a fer que, avui, Fresh Sound Records sigui una editora que no sols té una clientela a nivell de l'Estat, sinó que exporta arreu del món (Europa, Amèrica, Japó, etc.) amb un volum de demanda molt important.

El catàleg

El catàleg de Fresh Sound Records que, com ja hem dit, obeeix a les preferències personals dels seus directius, es decanta en un elevat percentatge cap a l'estil *West Coast* i afins. Personalment, no compartim aquestes preferències; però també és cert que els afeccionats a aquest estil trobaran al catàleg molts dels seus més importants representants, com Buddy Collette, Chet Baker, Shorty Rogers, Al Cohn, Pete i Conte Candoli, Charlie Ventura, Phil Woods, Maynard Ferguson, Jimmy Giuffrè, Art Pepper, Tony Scott, Eddie Bert, etc.

Però, al costat d'aquests noms i d'altres de menor arrelament jazzístic, constatem la inclusió en el catàleg, de forma progressiva, de discs d'alguns importants representants de la genuïna música negro-americana; és a dir, de músics que practiquen el més pur llenguatge del jazz. En aquest sentit apareixen els noms de Harry «Sweets» Edison, Billy Taylor, Cootie Williams, Don Byas, Ray Bryant, Sonny Criss, Ruby Braff, Zoot Sims, Ernie Wilkins, Nat Pierce, Juanita Hall, Jimmy Rowles, etc.

Alguns dels discs editats sota el nom d'aquests *jazzmen* tenen un gran interès, no tan sols per la qualitat intrínseca de la música que contenen, sinó també perquè són discs que, fins a la seva reedició per Fresh Sound, eren introbables en el mercat.

Un petit comentari a part mereix l'edició del disc del saxofonista Don Byas *Those Barcelona Days* (Fresh Sound FSR-301), que inclou les gravacions realitzades per aquest gran músic durant les seves estades a Barcelona, en els darrers anys quaranta. Malgrat que les orquestres que l'acompa-

nyen tenen una categoria molt desigual i que les intervencions de Don Byas en algunes de les peces són molt breus, el valor documental (i sentimental) d'aquests enregistraments en justifiquen la reedició.

La nostra selecció

D'aquest important catàleg de més de dos-cents discs, ens hem permès fer, per a orientació del lector, una petita selecció dels títols que més sobresurten per les qualitats específicament jazzístiques, és a dir, negro-americanes, de la música que contenen.

Billy Taylor. *Taylor made Jazz*. ARGO LP-650 (amb Clark Terry, Paul Gonsalves, Johnny Hodges, etc.).

Nat Pierce Big Band. *At the Savoy Ballroom*. RCA LSP-2545 (amb Buck Clayton).

Juanita Hall. *Sings the Blues*. COUNTERPOINT ST-556 (FRS-507) (amb Coleman Hawkins, Buster Bailey, Doc Cheatham, etc.).

Cootie Williams. *In Stereo*. RCA LSP-1718. Cootie Williams. *At the Savoy Ballroom*. RCA NL-46032.

Ray Bryant Trio. *Ray Bryant Plays*. SIGNATURE SM 6008 (FRS-507) (amb Tommy Bryant, Oliver Jackson).

Ernie Wilkins. *The Big New Band of the 60's*. EVEREST SDBR-1104 (amb Clark Terry, Charlie Shavers, Earl Warren, Zoot Sims, Henderson Chambers, Kenny Burrell, Charlie Persip, etc.).

Sonny Criss. *At the Crossroads*. PEACOCK PLP-91.

Sonny Criss. *In Paris. Mr Blues pour Flirter*. FSR-547/8 (àlbum de dos discs).

Gerald Wiggins Trio. *The King and I*. CHALLENGE, CHL-604.

Ricard Gili

A pocs metres de l'església de Trinità dei Monti, el temple que tanca la famosa perspectiva al capdamunt de l'escalinata de la plaça d'Espanya de Roma, s'erigeix la mola austera i alhora monumental de la Vil·la Medici, seu de l'Acadèmia de França de Belles Arts. La Vil·la va ser construïda, a meitat del segle XVI, per al cardenal Ricci de Montepulciano, i adquirida poc més tard per la família Medici, que en féu la pròpia residència romana. Passada després a ser propietat dels grans ducs de Toscana fou readquirida definitivament pel Govern francès; i, el 1803, Napoleó hi va fer traslladar l'Acadèmia de França: d'aleshores ençà, és la seu dels beneficiats de les beques per a estudis d'art i del prestigiós *Prix de Rome*, la gran beca de composició que l'Institut de França atorga anualment a un músic seleccionat per a una estada de treball de quatre anys a Roma. Grans noms hi han estat presents, tals com Berlioz, Gounod, Bizet, Massenet, Debussy, Charpentier, i també grans noms n'han estat exclosos: entre aquests és remarcable el cas de Maurice Ravel, qui hi va concórrer fins a tres vegades, i tres vegades li va ser denegat el premi.

Ara, els responsables d'actes de l'Acadèmia de França han escollit un plec de pàgines dels compositors premiats i dels no premiats per fer-ne el principal material sonor d'una gran festa d'art. L'han intitulada, molt apropiadament, «Festival de Vil·la Medici», i l'han estructurada en un cartell de divuit espectacles esplèndids que han estat presentats als jardins de la vil·la, des de mitjan juny fins a la fi de juliol. De manera que, sense gairebé esmentar-lo, el *Prix de Rome* ha estat l'eix d'aquesta iniciativa que, a la fi, ha estat una de les realitzacions més interessants d'aquest estiu musical romà.

En primer lloc, el mot Festival ha estat utilitzat de la manera més escaient. Sovint hem vist sota aquesta denominació tota mena de ressenyes dominicals i d'espectacles sense gaire sentit, petits passatemps estivals disfressats de cultura. En aquest cas, no. Encoratjada pel resultat del primer tímid assaig fet l'any passat, aquesta vegada, l'Acadèmia de França s'ha llençat a l'organització d'un veritable festival de música, rigorosament orientat a l'efectiva qualitat de les propostes, eclèctic i fins sorprenent, tot i ser muntat en la limitació d'una temàtica precisa de cultura franco-italiana.

Segonament, ha estat contractat un ventall de grans intèrprets i de bones orquestres, com a garantia de la qualitat de les execucions. I aquest és un mèrit indiscutible, atès que fins i tot els festivals de més bona voluntat s'encallen amb massa freqüència en el problema de la interpretació.

I, en fi, l'audàcia d'oferir una programa-

El Festival de Vil·la Medici, de Roma



Maria Callas, recordada.

ció insòlita, de vegades provocatòria, que ha percaçat pertot, de Rameau fins als contemporanis. Quasi una síntesi històrica de la millor música francesa, distribuïda en quatre grans camps d'acció: concert, filmografia, vetllades de gala, ballet.

Com per fer els honors de casa i en deure d'hospitalitat, l'Orquestra de Santa Cecilia de Roma s'ha fet càrrec del concert inaugural, amb un programa enterament dedicat a Berlioz. L'ha dirigida Andrew Davis i hi han intervingut Bruno Giuranna i Felicity Palmer com a solistes. I, de seguida, el primer dels set ballets en cartell. Unes vetllades de dansa del Groupe de Recherche Chorégraphique, de l'Òpera de París, han ofert una fórmula de ballet experimental de gran nivell, amb unes solucions coreogràfiques essencials que donen un gran relleu als moviments del cos dels ballarins i a la bellesa i l'elegància del gest. A aquest estil refinat de dansa s'ha contraposat, pocs dies després —talment el pol negatiu que serveix per reforçar i complementar el pol positiu—, l'exhibició de Jean-Claude Gallotta i la seva Compagnie Émile Dubois, una desimbolta banda de personatges heterogenis que fan habitualment, del ballet, una mixtura molt original de pantomima clown, de Jacques Tati i de carnaval de pobres. I, al mig dels dos pols, amb matisos diversos, hom ha admirat el *nonsense* presentat pels coreògrafs Mathilde Monnier i Jean-François Duroure sota el títol *Mort de rire*. Un món surreal de dansa-teatre dibuixat amb colors de vídeo-clip i de discoteca, en un *collage* d'imatges sense relació aparent. I encara un altre tipus de calidoscopi, vist en la increïble representació de *Das Glas im Kopf wird vom Glas*, una òpera-ballet del belga Jan Fabre, música del polonès Henryk Mikolaj Gorecki, que intenta explicar en quatre llengües (francès, anglès, alemany i italià) la història angixosa dels dubtes de l'ésser humà en relació amb la seva pròpia existència. Ballet sí, però sobretot pintura, teatre, dibuix, escultura, una frenètica successió de formes visuals que apareixen i desapareixen, se sobreposen, es persegueixen i fugen les unes de les altres.

L'últim ballet ha estat per deixar un somriure als llavis. Roland Petit ha volgut dedicar una vesprada a Zizi Jeanmaire, la seva muller, i ha muntat un espectacle, amb la col·laboració del Ballet National de Marseille, que ha intitulat, és clar, *À Zizi avec amour*. Un espectacle *charmant* (el francès hi és obligat) que ha arribat a la festiva lleugeresa del Folies-Bergère a través d'un itinerari «clàssic» del millor Petit: el tríptic *La Mer*, de Debussy, *Le jeune homme et la Mort*, sobre una «passacaglia» de Bach, una selecció de *Carmen*, de Bizet, el *Can Can*, de Cole Porter. La mítica Zizi ha omplert tota la segona part del programa, exhibint-se en una celebrada evocació del seu «musical» de plomes i llustres. Els varis *Fascination*, *I get a kick*, *À tous mes chéris*, *Cheek to cheek* i el celeberrim *Mon truc en plumes* portaven intactes les sono-

ritats amigues d'una època plaent i omplien l'aire d'aquella nit romana d'una olor fresca de violetes i lilàs.

La música cinematogràfica (i el cinema musical) han fet la primera aparició al Festival amb l'estrena a Itàlia del llarg metratge mut *Intolerance*, de D. H. Griffith, del 1916. Per a aquesta ocasió ha estat preparada una edició «acolorida» i restaurada per Raymond Rohauer, en la qual el fet musicalment rellevant ha estat que el comentari sonor ja no era assignat al piano tradicional (com havia estat fins a la inauguració del Festival de Cannes del 1982), sinó que comptava amb la presència de l'Orchestre National d'Ile-de-France, asseguda a l'hemicicle per interpretar-lo en directe durant la projecció. Un experiment encara inèdit, a mig camí entre el concert i la projecció. La partitura, molt agradable i ben emmotllada en l'acció cronològica del film, és la *Suite Symphonique pour «Intolerance»*, composta per Pierre Jansen i Antoine Duhamel, ja presentada amb èxit a Avinyó, en ocasió del Festival del 1986. Una estrena mundial amb el film biogràfic *Maria Callas*, obra de Tony Palmer, i un homenatge a Roberto Rossellini han completat la presència cinematogràfica en aquesta edició. A l'acte dedicat a Rosellini, el lligam ideal amb la cultura francesa ha estat la pel·lícula *Jeanne d'Arc au bûcher*, l'original de la qual s'havia perdut de feia molt de temps. Retrobat fa poc en pessimes condicions, ha estat restaurat i reestrenat en aquesta ocasió. Es tracta de l'oratori de Paul Claudel, musicat per Arthur Honegger, del qual Rossellini va filmar l'estrena al teatre San Carlo de Nàpols, el 1954. Protagonista: Ingrid Bergman.

La música pròpiament dita ha tingut l'espai de set concerts en aquest Festival. Com en les altres formes d'espectacle, també ací hi ha hagut una mica de tot: clàssic, romàntic, contemporani. Després de l'acte inaugural, ja esmentat, de l'Orquestra de l'Acadèmia de Santa Cecilia, la mateixa agrupació simfònica ha intervingut novament en un programa que comprenia les sis líriques *Nuits d'été* —encara Berlioz— interpretades per l'expressiva i vellutada veu de la soprano Jard van Nes, un emotiu *Memento pour Marc*, de Philippe Hurel (un dels actuals becaris de Vil·la Medici), i la *Grande aulodia*, de Maderna, de la qual el flautista Angelo Persichilli i l'oboïsta Augusto Loppi han estat els solistes excepcionals. Una excursió al barroc francès, amb els instruments originals de Les Musiciens du Louvre, intèrprets d'una edició revisada de *Les surprises de l'amour*, de Rameau. I una agradable aturada al virtuosisme del darrer vuit-cents i primer nou-cents amb tres obres per a solista i orquestra: el *Poema per a violí*, de Chausson, el *Concert en sol per a piano*, de Ravel, i la *Tercera Simfonia, amb orgue*, de Saint-Saëns. Els solistes han estat els joveíssims Andrea Cappelletti, Benedetto Lupo i Michail Matthes, molt ben assistits per la també joveíssima Orchestre des Jeunes de la

PUBLICITAT

A

GRAN

ORQUESTRA



publi|tempo s/a

L'empresa de publicitat general
especialitzada en música

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

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

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



Méditerranée, sota la direcció general d'Arturo Tamayo.

La música contemporània francesa ha tingut el seu moment d'atenció amb una selecció d'obres de Jolas, Singier, Hurel, Grisey i Manouri, presentades per l'Ex Novo Ensemble, de Venècia, que dirigeix Claudio Ambrosini, singularment el primer músic no francès que ha obtingut una beca de composició a Vil·la Medici. En el concert que ha donat l'Orquestra Simfònica de Roma, de la RAI, ha estat escoltada una composició per a cordes i orquestra (*Cendrées*) del també contemporani Xenakis, com a conclusió d'un programa que havia ofert la singular i quasi desconeguda *Sinfonia en do major*, de Bizet (escrita als disset anys i descoberta tan sols el 1933), i les esplèndides *Images pour orchestre*, de Debussy.

Però el plat fort de les vetllades musicals havia estat preparat per al concert de l'Orchestre de Paris, dirigida per Pierre Boulez. En programa, una tria d'autors sorprenent —Béla Bartók, Maurice Ravel i el mateix Boulez—; sorprenent i fins contradictòria, car és sabut que Boulez no estimava Bartók i Ravel, en anys passats. Els acusava de ser poc coherents i d'acontentar-se amb la sola apariència del nou, sense treure'n les necessàries conseqüències estructurals. I criticava (cito Dino Villatico) «l'ambigüitat substancial de llur música, suspesa, sense saber-se decidir entre romanticisme més o menys decadent i racionalisme noucentista». Els anys havent passat, l'evolució crítica del mateix Boulez li ha fet canviar molts dels seus punts de vista. I, fins i tot en contradicció aparent amb ell mateix, els repensaments l'esperonen i arriba a fer-se'n un dels majors plaers intel·lectuals, per tal com el contradir-se d'un pensament desenvolupa nous aspectes d'una idea. Així, arriba a escriure, en la revista «Contrepoint», parlant de Ravel, Stravinsky i Schönberg: «Es pot arribar a comprendre l'aspecte material d'una partitura, però hom resta impotent davant de la idea poètica que n'és la clau». És a dir (encara amb paraules de Villatico), «que l'obra pot revelar com és feta; però no per què ha estat feta d'aquella precisa manera».

I el mateix Boulez ha estat asprament criticat, a son torn, com a compositor i com a director. Són prou conegudes les xiulades i els insults rebuts a Bayreuth després d'haver dirigit la *Tetralogia*, de Wagner, o l'escàndol de Nova York quan va presentar-s'hi, el 1971, a dirigir-hi Debussy i Stravinsky. Les passions acabades, més tard ha estat reconegut que aquelles interpretacions tan fredes i avorrides havien estat, en canvi, el fruit de la raó i la intel·ligència. Un altre Wagner, ben cert, menys vuitcentista i romàntic, molt més analític i contemporani, però que no havia perdut res del Wagner original. I tampoc les noves lectures de Debussy i Stravinsky no havien traït aquella idea poètica de llurs autors, tan difícil d'escatir. Ben al revés,



Jean Paul Sartre: l'existencialisme com a espectacle, segons descripció de Simone de Beauvoir.

a les obres dirigides per Boulez apareixen cada vegada impressions noves, efectes i sonoritats impensades, mai no sentides abans.

De la mateixa manera, en presentar-se ara a Vil·la Medici amb el «seu» Bartók (*Musique pour cordes, percussions et célesta*) i el «seu» Ravel (versió completa de *Daphnis et Chloé*), Boulez ha fet sentir coses que tampoc abans ningú no havia llegit en aquestes pàgines. En Bartók, la precisió absoluta de cada atac semblava haver d'enrigit el frasejar independent de cada una de les veus, les quals (viceversa) procedien lliurement en forma viva i cantada, ben teixides damunt la magnífica naturalitat d'un ritme flexible. Un joc d'equilibri que ha demostrat fins a quin punt Boulez és capaç d'obtenir l'exactitud i la controlada participació de cada intèrpret en l'execució. Del ballet de Ravel, ha fet brollar un cant obert i serè, sobri, no afectat, esplèndidament contraposat a una estructura rítmica frenètica i irruent que no ha envaït en cap moment la lleugeresa d'unes combinacions tímbriques delicadíssimes, de gran intensitat expressiva. Cal dir que l'Orchestre de París segueix el gest de Boulez d'una manera impressionant, com poques vegades és donat de veure, i que té el do raríssim d'adaptar la pròpia sonoritat al voler del director que té al davant. Un concert excepcional, completat pel joc virtuosístic de *Messagesquisse*, del mateix Boulez, del 1976. Un divertiment per a set violoncel·ls, basat en el llenguatge espectacular de la bravura solística, però mantin-

gut també sempre humil, discret i amable, lleuger. Una gran lliçó de música.

I, per acabar, dos mots per a *Une nuit à Saint-Germain-des-Prés, en souvenir de Sartre*, un títol que, en efecte, ja ho diu tot. L'existencialisme com a espectacle, descrit per les cròniques que en féu Simone de Beauvoir a l'època. El jazz, la trompeta de Boris Vian, els bistrotos fumosos, els cabarets on Juliette Greco cantava Prévert, l'ambient literari d'aquell París inquiet que enamorà Jean-Paul Sartre fins a esdevenir-ne el representant més insigne.

Aquesta característica multiforme del Festival de Vil·la Medici ha estimulat la presència d'un públic fidel, no diferenciat, atret per aquests acostaments de contrast. L'experiment reeixit ja ha fet parlar els seus organitzadors de nous i més ambiciosos projectes, amb la idea de crear un punt de partida per a un gran circuit de festivals mediterranis, en un futur més o menys proper. I no tant per l'espectacle en si, com pel desig de diàleg cultural que el propi director de l'Acadèmia de França, Jean-Marie Drot, ha repetit amb vehemència en presentar aquest Festival: «Ha arribat el temps de sortir de les nostres torres i obrir les nostres fronteres. És urgent de renunciar als propis fantasmes i d'establir el diàleg amb tothom. Diàleg de generacions. Diàleg dels temps passats amb el temps present. Diàleg de cultures europees. Diàleg de pobles i de sensibilitats. Diàleg! Diàleg, sempre!».

Francesc Miracle



David Wehr, guanyador del gran premi, a la Plaza Porticada.

La IX edició del concurs internacional de piano Paloma O'Shea, a Santander

Només repetiríem llocs comuns, en tornar a inventariar les connotacions artístiques, positives o negatives, dels grans concursos internacionals que s'han consolidat a l'entorn de la competitivitat del mercat musical i de la seva quantiosa oferta, saturada de joves talents, com a mínim, en possessió d'unes facultats tècniques aclaparadores.

La generalització institucionalitzada d'aquestes manifestacions —entre artístiques i competitivament esportives— és, a la fi, un fet irreversible, tant com el lloc prominent que ocupa el Concurs de Santander en la jerarquia de les manifestacions similars d'arreu del món, per molt diverses raons: la previsió organitzativa; la superior difusió dels seus actes pels mitjans de comunicació i per la crítica musical nacional i internacional (això, fruit d'uns envejables mitjans materials, provinents substancialment d'un important mecenatge); el temporador complement dels principals guardons, en un excepcional bloc de contractes per a recitals i actuacions amb orquestra a tota la geografia musical peninsular i internacional; i la pròpia categoria del jurat, que enguany comptava, entre altres, amb personalitats del carisme de Paul Badura-

Skoda, Eugene Istomin, Nikita Magalof i Eliso Viridzalatzé, a part de Joaquim Achúcarro i de Josep Maria Colom (qui, precisament, obtingué el Gran Premi en l'edició del 1978).

El Concurs de Santander es creà, el 1972, a partir de l'interès personal de Paloma O'Shea per a la promoció dels joves pianistes i per estimular-ne la formació. Des d'aleshores, ella en porta personalment la direcció. Fins al 1974, el certamen es limità a l'àmbit estatal i, el 1976, fou admès a la «Fédération des Concours Internationaux», que té la seu a Ginebra. Des del 1984, se celebra amb periodicitat triennal, i als anys exempts de convocatòria és complementat amb cursos d'interpretació, inserits a la Universitat Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, amb beques ofertes pel Ministeri de Cultura, la Fundació Marcelino Botín i la pròpia Universitat.

A la rellevància d'aquestes dades objectives correspon, al nivell dels més diversos estaments de la bella població, una positiva i participativa actitud envers les diverses etapes del concurs, extensiva a les manifestacions musicals del Festival Internacional de Música, fortament arrelat a la vida cultural i social de la ciutat, a partir

d'una llarga tradició que arrenca dels temps del sempre recordat director Ataúlfo Argenta. Precisament, en el marc del Festival, a la Plaza Porticada, han estat incloses les dues proves finals del certamen (els dies 4 i 5 del passat mes d'agost) amb la significativa col·laboració de l'Orquestra Nacional de l'Estat, dirigida pel seu titular Jesús López Cobos.

En aquesta avinentesa, els sis concursants finalistes, seleccionats d'entre una cinquantena de candidats, s'enfrontaren a la dura prova d'una audició pública amb orquestra, repartida en dues llargues sessions, que reiteraren, en dies successius, els dos *Concerts per a piano*, de Brahms, a part del *Concert núm. 1*, de Liszt, i del *Concert en sol*, de Ravel.

El veredict del jurat, fet públic la matinada posterior a la darrera prova, atorgà el primer Gran Premi al pianista nord-americà, de trenta anys, David Wehr: és un guardó, dotat pel Ministeri de Cultura, que inclou una assignació d'un milió sis-cents mil pessetes, una gira de més de cent concerts per tot el món i l'enregistrament d'un disc per la firma DECCA. El Jurat tingué en compte, evidentment, la superior maduresa del candidat, corresponent igualment

a la seva edat, així com una avaluació forjada al llarg de les successives proves del concurs, les quals no foren seguides íntegrament per la majoria del públic, una part del qual (no pas sense una lògica punta d'apassionament i d'explicable predilecció psicològica), havia apostat a favor del jove i més representant de la República Popular Xinesa, Xiang-Dong Kong, qui també interpretà, a la prova final, el *Concert núm. 1*, de Brahms, i que només obtingué el Quart Premi (a part d'un guardó d'incentiu a un jove amb talent) ex-aequo amb el soviètic Pavel Nersesjan.

El segon Gran Premi fou concedit al soviètic Sergei Yerekhin, qui havia donat una versió del *Concert*, de Liszt, d'una claredat tècnica absolutament remarcable; i el tercer Gran Premi, fou per a l'alemany federal Bern F. Glemser, qui concorregué a la darrera sessió amb el *Concert núm. 2*, de Brahms. Resta a esmentar, potser, el menys interessant dels sis finalistes, l'austriac Mathias Fletzberger, a qui fou atorgat el Cinquè Premi.

El moment actual de l'Orquestra Nacional d'Espanya

Paral·lelament a les darreres sessions del concurs, hem pogut escoltar aquest conjunt simfònic, màximament representatiu, però, també és cert, en unes circumstàncies relativament atípiques: en dues sessions d'acompanyament, en un repertori dens (amb la participació dels dos *Concerts*, de Brahms, respectivament, amb dos intèrprets diferents per a cada un d'ells) i enquadrat en una òptica essencialment distinta a la d'una audició normal, per l'absoluta i escrupolosa subjecció del conjunt i el seu director a la concreta proposta musical de cada candidat.

Certament, ens mancava un seguiment regular dels darrers anys de l'orquestra per emetre'n un judici fonamentat. En general, i amb algunes discrepàncies, l'opinió dels teòrics experts i la dels seguidors vocacionals del conjunt coincideix a assenyalar alguns trets d'evolució positiva, que encara no han assolit, òbviament, els objectius ideals. A una renovació força substancial dels instrumentistes s'ha d'afegir, en el compte positiu, una notable millora de les condicions materials i estructurals de treball, contrarestada, paradoxalment, en la pròpia conjuntura musical del país, pel dèficit d'instrumentistes de corda amb prou qualitat i nombre per cobrir una alta oferta de llocs de treball.

En aquest sentit, els aspirants a les places convocades en règim d'oposicions són significativament escassos en nombre, fins al punt que el propi López Cobos reconegué, en un col·loqui públic, que no creu realista pensar que es podran proveir la totalitat de les vacants en un període inferior a quinze anys. D'altra banda, aquest fet és unànimament relacionat amb les mancances bàsiques i estructurals de l'ensenyament



Una històrica fotografia amb Rubinstein, Mompou i Frank Marshall.

musical especialitzat del país. Un punt, aquest, sobre el qual existeix un insòlit consens!

En record d'Arthur Rubinstein

El concurs d'enguany comptà amb la presència de Nela Rubinstein, la vídua del mític pianista, qui, a la memòria del seu marit, apadrinà un premi al millor intèrpret de Chopin, dotat amb 3.000 dòlars EUA, que fou declarat desert, i que, consegüentment, serà convocat de nou en el proper certamen. Paral·lelament, la recentment creada Fundació Isaac Albéniz presentà una exposició extremament suggeridora, sota el lema «Arthur Rubinstein 1887-1982. Records d'Espanya».

De tothom és coneguda l'íntima predilecció que, des de molt jove, havia sentit el gran pianista envers el país que fou, a més,

el marc irresistible i acollidor dels primers èxits multitudinaris de la seva carrera, així com la relació entranyable (i en ocasions, pintoresca) que establí amb els més diversos estaments de la societat peninsular de l'època: uns fets que el propi pianista ratificà generosament en els seus estimulants escrits de memòries.

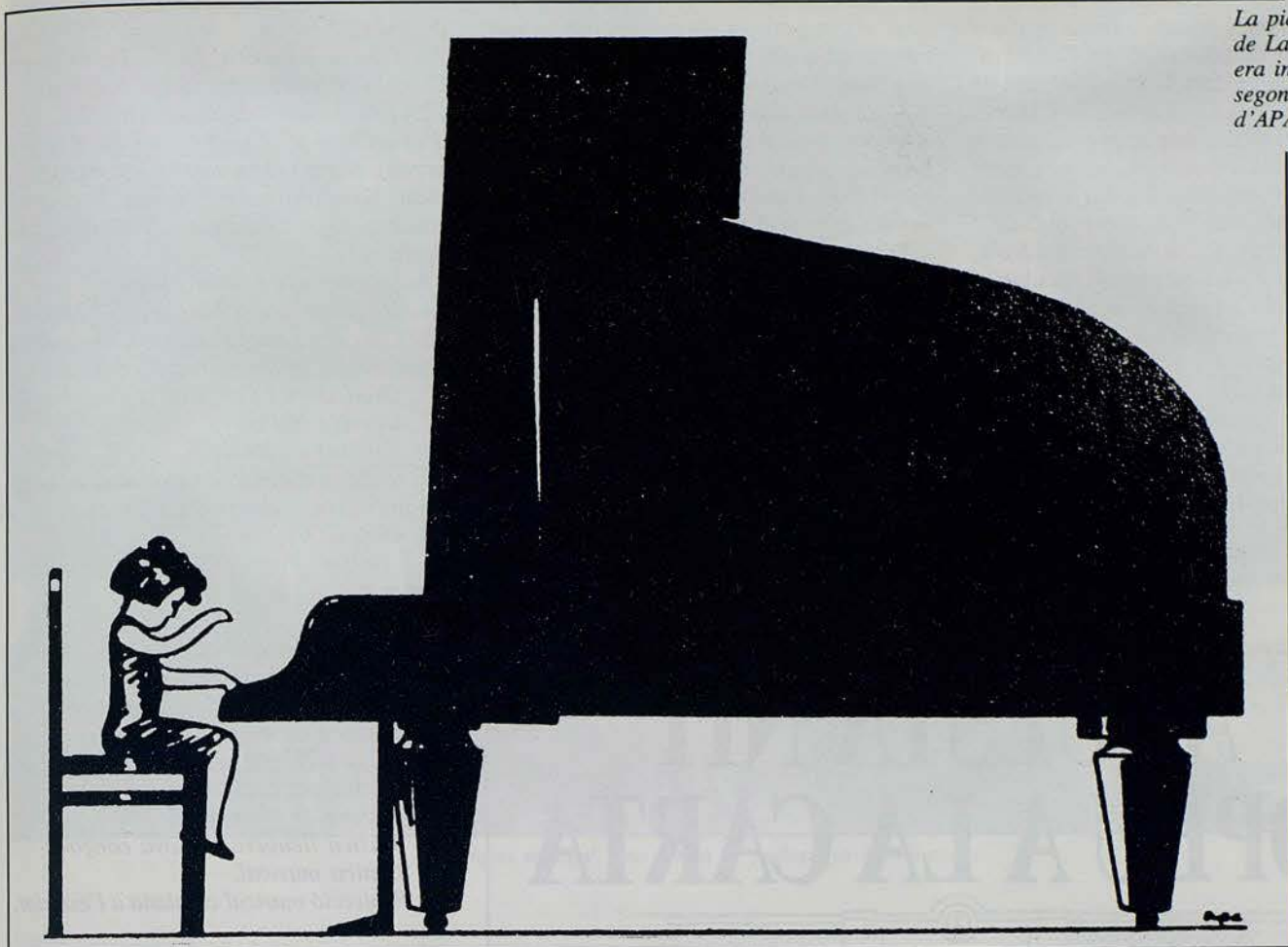
En contrapartida, la labor divulgativa de la música pianística espanyola que Rubinstein portà sempre a terme, fins als darrers anys, trobà el seu contrapunt en una molt cordial relació personal amb figures com Falla, Granados, Albéniz i, finalment, amb el recentment desaparegut Frederic Mompou. D'aquest i de molts altres aspectes de la relació de Rubinstein amb el país, aquesta exposició, curiosa, amena i il·lustrativa, n'ha estat un exemple oportú i altament entranyable.

In crescendo



Banco Hispano Americano

La pianista Alicia de Larrocha quan era infant prodigi segons un dibuix d'APA.



La problemàtica general de la música a Catalunya

És dolorós de constatar que, d'ençà del reconeixement de la nostra personalitat nacional i del recobriment de les nostres Institucions, la vida musical catalana continua enllotada en els seus aspectes bàsics i essencials.

Cal reconèixer, tanmateix, dos aspectes positius: la reestructuració del Gran Teatre del Liceu i la potenciació donada a nombroses manifestacions, en resposta a l'augment de l'afecció musical en general.

Aquesta afecció ha suscitat, d'una part, la creació de noves escoles de música tant a Barcelona com a tot Catalunya i, alhora, l'increment de les vocacions professionals, tant per respondre a les creixents necessitats docents com per nodrir la demanda de manifestacions musicals.

Aquestes vocacions s'han anat trobant (i s'hi troben cada dia més) mancades del suport i dels mitjans indispensables per adquirir l'elevada formació professional a la qual aspiren els qui volen exercir dignament llurs activitats.

D'una banda, el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, absorbit per la prioritària rehabilitació d'una llengua llargament marginada i perseguida, ha

desatès fins ara el plantejament d'unes iniciatives indispensables per a l'estructuració de l'ensenyament musical en el país.

D'altra banda, l'Ajuntament de Barcelona, cap i casal de Catalunya, ha continuat suportant el pes de la responsabilitat oficial d'aquest ensenyament (compartit en part pel Conservatori del Liceu) sense saber adaptar-se a l'evolució de les necessitats de la nostra vida musical, i acumulant, en conseqüència, les errades.

Al bell mig, un professorat vocacional, humiliat i aculat a la impotència, i una joventut estudiosa i il·lusionada, desatesa i condemnada a la mediocritat o a l'emigració. En fi, un poble que estima la música, privat dels fruits a què té el dret d'esperar per nodrir les seves creixents necessitats musicals.

Hereus dels avis que bastiren i rebastiren un Gran Teatre del Liceu, que aixecaren un Palau de la Música Catalana omplint-lo de cants que ressonaren per damunt de tota la nostra terra, ¿podem resignar-nos i acceptar el perllongament d'una crisi esdevinguda ja crònica al llarg dels darrers anys, amb el perill que l'esclerosi actual desemboqui en un col·lapse?

¿Podem admetre, com a catalans, que al cap de deu anys de tornar a ser *a casa* i disposar de les regnes —baldament sien curtes— de la Ciutat i del País, manifestem així, en aquest terreny, la nostra incapacitat per governar i fructificar el nostre patrimoni musical?

Potser em direu: «Per què alçar la veu, de fora estant, quan la feina de batre és a l'era?». Certament, vaig deixar els conreus pairals ja fa més de vint-i-cinc anys, i els qui em coneixen saben què hi vaig sembrar. Els camps eren eixuts i, quan plovia, l'aigua era enverinada. Calia enginyar noves i dures eines amb metalls que no posseïem. I vaig marxar, amb la remota esperança d'enriquir el meu ofici per disposar-ne, quan calgués, al servei del meu país. I, de fora estant, jo, que no sóc més que un músic, vaig continuar servint el país amb l'actuació d'Òmnium Cultural a l'exterior, amb les Emissions Catalanes de la Ràdio Francesa... I, quan el País empenia la recta final que el conduiria a l'alliberament, vaig creure que la meua acció militant havia de deixar pas a la meua vocació musical que m'ha dut als càrrecs de responsabilitat que ocupo.

FIGURES I TEMPS

Tanmateix, de fora estant he viscut atent als batecs del país; i quan, a finals de l'any 1976, un grup de professors del Conservatori Municipal de Barcelona em demanà de presentar la meua candidatura a la Direcció del Conservatori, vaig respondre-hi amb la meua presència i amb el mateix esperit de servei, malgrat tenir l'íntim convenciment de la inutilitat d'aquells propòsits.

D'aleshores ençà, enlloc de resoldre's, la situació no ha fet més que degradar-se fins al desgavell actual, que demana un replantejament urgent, seriós i global de la política que cal emprendre en el camp de l'ensenyament musical.

Cal que els òrgans rectors de la nostra vida col·lectiva, nacional i ciutadana, assumeixin les responsabilitats que els corresponen, amb una necessària entesa entre els

qui volen, els qui saben i els qui poden, per fixar els objectius i els camins que hi menen per tal que el país assoleixi el nivell musical que li pertoca.

A través d'aquestes pàgines de la nostra «Revista Musical Catalana», voldria, doncs, proposar alguns punts de discussió a la reflexió d'uns i altres per intentar de desbrossar els camins d'una possible solució.

D'una part, crec necessària la constitució d'un organisme coordinador de la nostra vida musical (Consell Nacional de la Música) que comporti una vintena de Comissions constituïdes pels elements representatius de cada sector, i que es reuneixin almenys dues vegades l'any en Comissió, i una vegada l'any en Assemblea Plenària per tal de fixar una política general i determinar-ne les prioritats.

L'esborrany d'aquestes Comissions podria ser:

1. *Educació musical bàsica* (la música a l'escola en els sectors oficial i privat).
2. *Ensenyament musical especialitzat i d'orientació professional* (sectors oficial i privat): Nivells elemental i mitjà. EGB Musical. Nivell superior. Curssets. Perfeccionament a l'estranger. Formació de professors.
3. *Investigació i Musicologia*.
4. *Documentació i Museu de la Música*.
5. *Concursos nacionals i internacionals*: composició, instrumentistes, conjunts...
6. *Orquestres i Conjunts*.
7. *Òpera i Ballet*.
8. *Sindicat de músics*.
9. *Societat d'autors* (Associació de compositors, comandes, creacions...).
10. *Cors i Orfeons*.
11. *Ballet Popular* (esbarts, colles, cobles...).
12. *Festivals*.
13. *Extensió musical* (sectors escolar, universitari, laboral, tercera edat).
14. *Associacions musicals*.
15. *Empresaris de concerts*.
16. *Ràdio i TV* (retransmissions i programes de formació musical).
17. *Editors de música i de discs*.
18. *Música lleugera i «nova cançó»*.
19. *Crítica musical*.
20. *Projecció musical catalana a l'exterior*.

D'altra part, voldria desenvolupar més àmpliament el temari de l'ensenyament musical, que considero la cosa més important i urgent. En primer lloc, crec que caldria redefinir les competències relatives a aquest ensenyament, i proposaria:

1r. **L'educació musical bàsica** (sensibilització dels infants, mètodes actius i cultura general) hauria de continuar depenent del Departament d'Ensenyament, establint els criteris bàsics d'aquest ensenyament i portant-lo a la pràctica.

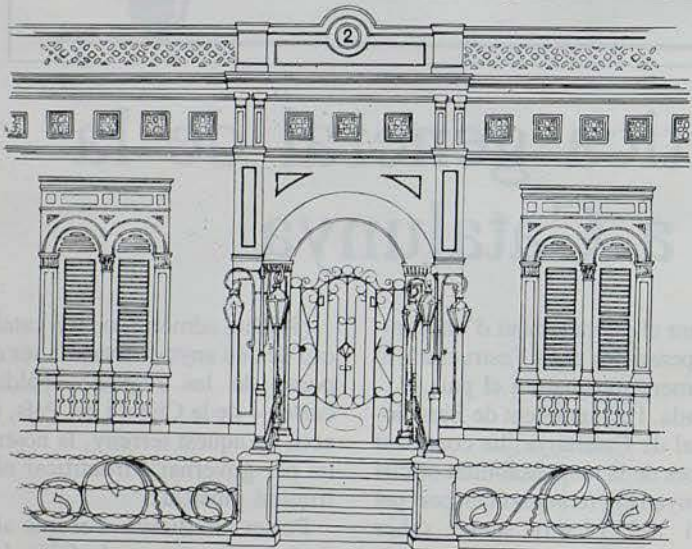
2n. **L'ensenyament musical especialitzat i d'orientació professional** (nivells Elemental, Mitjà i Superior) hauria de dependre preferiblement del Departament de Cultura (Direcció General de la Música), establint els criteris generals d'aquest ensenyament de forma agilitzada:

— Cada Escola o Conservatori, inspirant-se en aquests criteris, hauria de poder realitzar aquest ensenyament sense recórrer a la titularització que depèn actualment —curs per curs— dels Conservatoris Superiors. Els alumnes obtindrien, doncs, els Diplomes corresponents a cada Escola o Conservatori.

— Les proves d'examen corresponents a cada curs serien establertes oficialment pel Departament, i aplicades per les pròpies Escoles o Conservatoris oficials.

— L'accés a les Escoles o Conservatoris Superiors oficials hauria de realitzar-se mitjançant unes proves o exàmens d'admissió establerts pel Departament i aplicades pels propis Conservatoris o Escoles, els quals lliurarien llurs propis Diplomes fins al final dels estudis.

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



Campus musical, una forma de pedagogia substitutòria.

3r. **E.G.B. Musical.** Possibilitat de realitzar els estudis d'E.G.B. en escoles adequades, per desenvolupar paral·lelament els estudis musicals d'orientació professional.

4rt. L'obtenció dels **títols oficials**, màxima preocupació d'alumnes i professors, hauria de dependre —independentment dels centres d'ensenyament— de la presentació del *curriculum vitae* i d'unes proves de capacitat adequades als diferents nivells d'aquests títols, i convocades i aplicades pel Departament. Aquestes proves de capacitat correspondrien als següents nivells:

- Professor de música de l'E.G.B.
- Professor de ... (piano, solfeig, flauta, etc.) d'Elemental i Mitjà.
- Mestre de ... (piano, harmonia, flauta, etc.) de Superior.

Finalment, a títol informatiu, crec interessant de resumir el funcionament general de la música a França, país que, en aquests darrers vint-i-cinc anys, ha desenvolupat una gran acció musical a tots els nivells:

Ministeri de Cultura-Direcció de la Música i de la Dansa

— *Ensenyament especialitzat controlat per l'Estat. Conservatoris Nacionals de Regió* (a França n'hi ha 37, 8 dels quals són a la regió de París), *Escoles Nacionals de Música* (n'hi ha 73, 18 de les quals a la regió de París), *Escoles o Conservatoris reconeguts* (n'hi ha 46). Bosses d'estudi.

— *Ensenyament superior. Conservatoris Nacionals Superiors* (el de París i el de



L'Escolania de Montserrat, un focus de docència musical excepcional.

FIGURES I TEMPS

Lió). Relació amb les Universitats. Estats del professorat.

— *Formació professional i continua*. Diplomemes i Concursos. Formació musical escolar.

— *Creació, Recerca, Indústria musical i Audiovisual*. Edició gràfica i fonogràfica; factura instrumental; creacions, encàrrecs, teatre musical; programes, centres i beques d'investigació; centres electroacústics.

— *Acció musical*. Federacions, associacions, cursets, tallers; cançó, jazz, varietats, música improvisada, festivals especialitzats; música popular i tradicional: etnomusicologia, ensenyament i difusió de les músiques tradicionals; cant coral: tallers, trobades, manifestacions.

— *Orquestres, conjunts subvencionats i Festivals*. Orquestres permanents, missions musicals, festivals i associacions.

— *Ensenyament de la dansa*. Legislació i reglamentació. Ensenyament en les grans escoles nacionals, cursets, relacions amb les federacions i associacions. Difusió i creació coreogràfica. Companyies subvencionades.

— *Art líric*. Òpera de París. Teatres municipals, companyies regionals, accions independents.

— *Afers generals*. Personal, Documentació, Descentralització, Convencions, Relacions amb els delegats i inspectors, les associacions regionals i provincials.

— *Afers jurídics i relacions internacionals*.

Ministeri d'Educació. Inspecció general de l'Educació Musical.

Ajuntament de París. Inspecció general de la Música (control dels 17 Conservatoris Municipals de la ciutat de París).

A França hi ha més de 800 Escoles o Conservatoris de Música, dels quals prop de 200 són controlats per l'Estat. La resta, en gran part, estan subvencionats pels propis municipis.

Aquesta florida d'Escoles així com d'orquestres i de teatres lírics arreu de França es deu inicialment a l'impuls donat per Marcel Landowski com a Director de la Música del Ministeri de Cultura, a l'època d'André Malraux, fa vint anys. Aquest impuls fou possible, tanmateix, gràcies a l'acció sensibilitzadora portada a terme per les Joventuts Musicals.

Crec que l'exemple de França pot ser útil per a Catalunya, en aquest terreny. També, a casa nostra, les Joventuts Musicals han realitzat una tasca sensibilitzadora que ha portat els seus fruits. Cal, ara, que els poders públics trobin el Malraux català capaç de donar l'empenta decisiva que necessita la nostra música.

Narcís Bonet

ORQUESTRA DE CAMBRA «AMICS DELS CLÀSSICS»

Havent complert el seu 50è Aniversari, l'Orquestra de Cambra «Amics dels Clàssics» s'adreça als estudiants d'instruments de corda i a tothom qui els practiqui, per invitar-los a gaudir conreant la música orquestral.

Des de fa 50 anys, els «Amics dels Clàssics» ofereixen aquesta possibilitat de gaudir i d'exercitar-se dins un conjunt orquestral de cambra; en aquest període —i fins al desembre passat— han realitzat un total de 736 concerts, amb 809 obres, de 309 autors.

D'aquesta manera, els «Amics dels Clàssics» proporcionen el mitjà de conèixer una gran diversitat d'obres i autors, habitar-se a llegir-les i executar-les, adquirir l'experiència de tocar sota la direcció d'una batuta i acostumar-se a actuar davant d'un auditori nombrós. Sovint, es dona l'oportunitat, als qui tenen la preparació necessària, de presentar-se davant el públic com a solistes, acompanyats per l'orquestra.

Els interessats a participar en aquestes activitats poden presentar-se al local social de l'Entitat, carrer d'Ausiàs Marc, 26, 8è D. 80, qualsevol dilluns o dimecres, de dos quarts de vuit a les vuit del vespre. Tel. 203 66 34.

MIKROKOSMOS

Recuperació dels instruments tradicionals

O, més ben dit, perllongació sostinguda de la revifalla experimentada d'uns temps ençà.

Ja fa uns quants anys que una nova sensibilitat envoltà d'una aura de cosa nova i fresca la consideració d'alguns instruments mig en desús.

Per exemple, la gralla. Durant molts i molts anys —fins i tot en terres d'arrelat conreu, com ara el Penedès (on no és infreqüent que hagi generat renom i patronímics)—, aquest rústec instrument no era tocat sinó en molt comptades ocasions i, sempre (o, almenys, aquest és el meu record infantil), per mans vetustes.

Ah, aquell característic *toc de matinales* de la gralla, que fiblava l'aire matinal de la festa major rural, deixondidor de son i cansament i prenunci de la brega lúdica del dia...! Quin aspre atractiu! Quin punyent encís! Els qui ens aventuràvem a fer-ne el seguici, però, érem testimonis de l'habilitat de gent molt gran, de rostre solcat per tots els vents i de mans gastades i endurides per totes les inclemències.

Quin contrast, ara! El *toc de matinales* continua essent estrident i l'obstinat del timbal no deixa de prestar-li una ressonància atàvica, i també és anticipació de la festa (bé que sovint és, ja, evocació melangiosa incoercible). Però, gairebé arreu, el *toc de matinales* és esgarip de llavis i mans joves, que lluiten estrènuament, i amb coneixements tècnics, contra les limitacions d'un instrument de gairebé impossible afinació òptima.

O bé, i encara colpeix més, el contrast ofert per les nombroses colles de grallers que —al cor de l'estiu i en l'esclatant exaltació festiva— animen les cercaviles, enardeixen les jornades castelleres, convoquen en audicions un nombrós públic o, fins i tot, protagonitzen sessions de ball. En totes elles, la mitjana d'edat és sorprenentment baixa! L'entusiasme, il·limitat!

He citat la gralla com a exemple personal més familiar i proper. Però el fet, en grau divers, és general a diferents instruments, objecte d'estudi i de glosa en «Trobades de música tradicional» i en seminaris monogràfics.

És agradable de constatar-ho: en la nostra època, tan marcada d'un segell tecnològic, ha reviscut esplendorosament el conreu d'uns instruments arcaics i genuïns.

Pere Artís



Cançó contra havanera? el nostre surrealisme de cada dia

Fa uns quants dies, en un moment del programa especial que TVE va dedicar als hipotètics vint-i-cinc anys de cançó, vam poder veure l'Ovidi Montllor, el qual —amb la lucidesa que el caracteritza i una amargor no gens dissimulada— parlava del moment en què els cantants catalans van començar a ésser desterrats de les Festes Majors i de les activitats populars en general: «Va començar a posar-se de moda la *salsa*» —deia, si fa no fa— «i tothom arrencà a llogar grups de ball. El que calia era alegria i, segons alguns, nosaltres érem molt tristos».

Realment, cap a l'any setanta-set es produeix aquest fenomen, que afecta no solament els cantants, sinó allò que hom va anomenar *Ona laietana* i que es va articular al voltant del primer *Zeles*: grups com *Secta Sònica* o *Música Urbana* entren en un procés que els duu a la desaparició. D'altres, com l'Orquestra Mirasol —que esdevé Mirasol Colores—, es reconverteixen i canvien substancialment els seus primitius compromisos estètics. El públic demana *salsa* i ball, i cal acostumar-lo! No estic pas en contra d'això; el que sí em cou és que en aquell moment la *salsa* i el ball passin a ofegar tota la resta d'una oferta artística àmplia i diversa. Per cert, quin fou el resultat de tota l'operació? Ja se sap que, després de la borratxera, arriba la ressaca: la *salsa*, com a moda, va passar —obligació de totes les modes— i algun segell discogràfic que havia editat tota la producció de la *Fania* va perdre bous i esquelles; la superabundància de grups de ball va fer que les actuacions cada cop fossin menys, etc. En aquests moments, només l'Orquestra

Plateria i Gato Pérez apareixen com a supervivents d'aquella *gran onada calenta* (i el cas de Gato és diferent: malgrat la seva estètica rumbera, no deixa de ser un cronista, un explicador d'històries, un —i perdoneu l'odiada parauleta— *cantautor*).

Breu; les Festes Majors van continuar funcionant com sempre, contractant els típics *lots* als mateixos empresaris que durant el franquisme, prescindint olímpicament dels cantants catalans, llevat d'algun cas aïllat, i sense perspectives de renovació.

Però heus aquí que, sobtadament, comencen a escoltar-se més havaneres que de costum... Una colla de pescadors de l'Escala, cantaires per afició, que havien enregistrat l'any setanta-sis un primer disc de difusió discreta, comencen a actuar d'una manera semiprofessional; *El meu avi*, d'Ortega Monasterio, es popularitza fins a límits insospitats... I una nova consigna esclata! Cal programar havaneres —amb cremat inclòs— a les festes! A poc a poc, l'havanera entra terra endins i, a hores d'ara, sembla impossible llegir la programació de qualsevol Festa Major d'arreu de Catalunya i no trobar-hi la ritual *cantada*. Com en el cas de la *salsa*, la demanda provoca la gestació de nous grups: al costat dels genuïns *Pescadors de l'Escala*, o de *Cavall Bernat*, sembla que tothom es vegi amb cor d'agafar dues guitarres, un acordió, un contrabaix, quatre gorres i uns altres tants jerséis a ratlles i fer gronxar la gent al compàs d'*El llop de mar* o *La gavina*. I el curiós és que la major part d'aquests grups són *mariners de terra endins*! Hauria semblat absurd, uns anys enrera, que a Lleida —posem per cas— es formés un grup d'ha-

vaneres i cançons marineres; però la lògica que importa ara és la lògica de mercat, i aquesta és una lògica que no sempre fa bona parella amb el sentit comú. Què acabarà passant? No em sembla difícil de preveure que el destí de l'havanera concebuda com a *moda* serà similar al de la *salsa*... Restaran els millors grups —els arrelats a una geografia i a una realitat sociocultural concretes— i les cantades sobreviuran en el seu entorn lògic, allà on el vent pugui portar regustos de sal. I les Festes Majors del Principat continuaran amb els seus *lots* d'artistes, les seves orquestres d'identificació —i castellanitzat— repertori i la gran figura que *es porti* cada temporada, és a dir, la que hagi sortit més per televisió; i la difusió televisiva —deixant de banda Sabines, Serrats i altres excepcions honroses— no sempre és garantia de qualitat.

Potser algun dia algú s'adonarà que la cançó cantada en català encara existeix, i és ben diversa. I que pot ser *divertida* (contrari a *seriós*, sinó a *avorrit*). El geni interpretatiu d'Ovidi Montllor, els estàndards ben portats per Núria Feliu, la investigació constant de Pi de la Serra, el lirisme de Marina Rosell, sense oblidar els camins oberts pels més joves, haurien de trobar el seu lloc amb naturalitat a les nostres festes, i no ser, la seva presència, com ara, una excepció. I, com que la cançó —concebuda com a gènere— no està estandarditzada, ans és un conglomerat d'estètiques sovint oposades, no pot esdevenir una moda. I només les modes poden deixar de ser-ho.

Miquel Pujadó

La civilització del violí

El dia 18 de desembre de 1737 morí, a Cremona, Antonio Stradivari. La celebració del 250è aniversari de la mort d'aquest extraordinari artífex dels millors instruments de corda mai creats afavoreix la contemplació i reflexió sobre quelcom tan fonamental i bàsic com és l'instrument.

A Cremona, mentrestant, l'efemèride és viscuda de forma intensa, amb nombroses celebracions que inclouen una extraordinària mostra retrospectiva dels instruments Stradivari, amb material arribat d'arreu del món, una mostra de documents diversos sobre el *luthier* italià, convencions sobre els temes «Restauració» i «Stradivari i el seu temps», un concert a cura de l'Orquestra Filharmònica de Stoccarda amb la intervenció solista del gran violinista italià Uto Ughi, la realització d'un film biogràfic, una mostra d'instruments de diversos *luthiers* de Cremona, enregistraments discogràfics, i una mostra filatèlica.

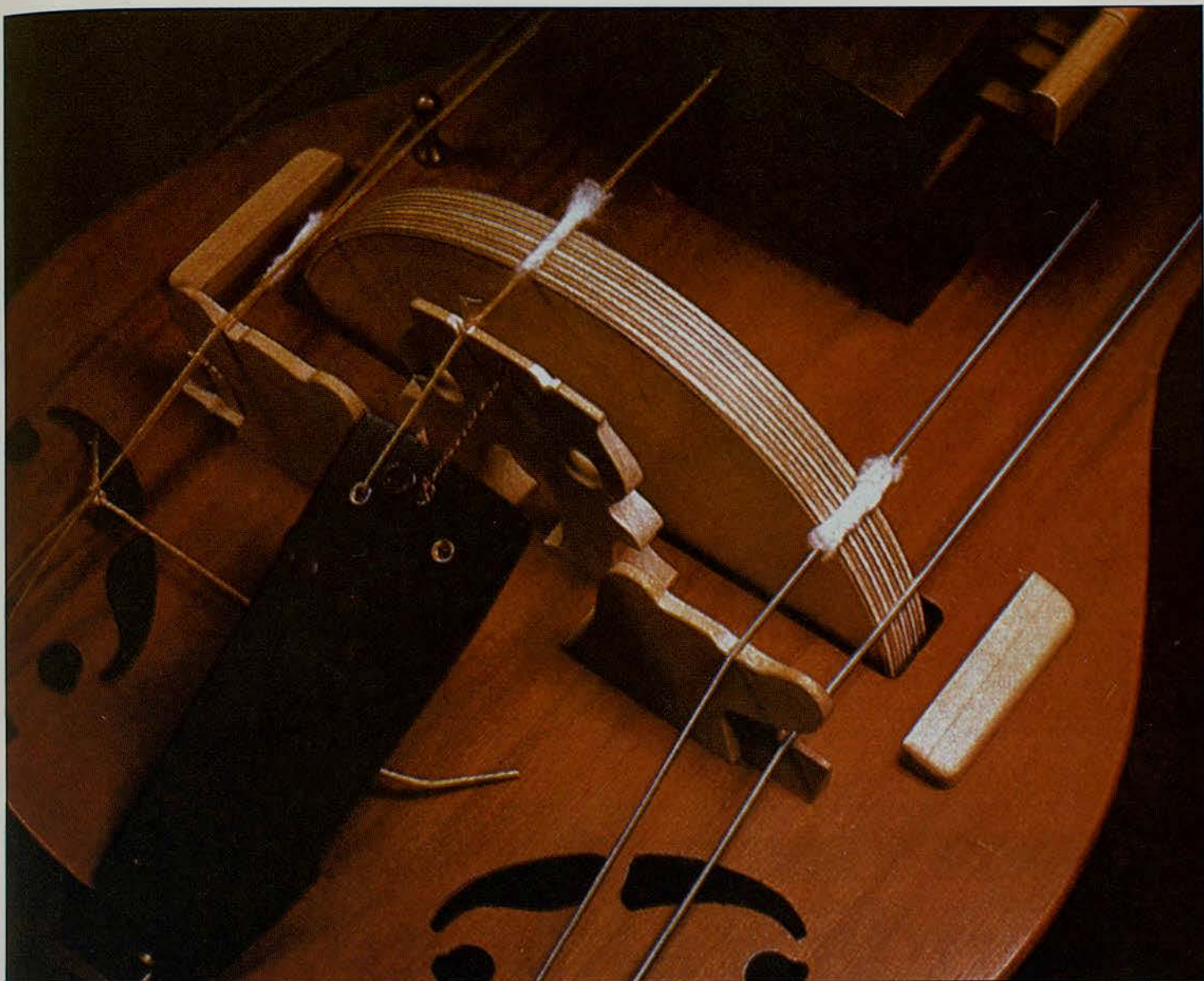


Després de la pràctica melòdica i essencialment vocal del Renaixement, i exhausta la reacció contrapuntística del Barroc, els compositors a cavall del 1700 comencen la recerca d'un llenguatge instrumental plenament autònom, a la conquesta de formes i expressions pròpies, no subordinades a les exigències de la veu. Són els fermentos que conduiran al classicisme viennès (Haydn, Mozart, Beethoven) i a l'escola violinística italiana (Corelli, Vivaldi), en una evolució que va estretament lligada a una sèrie de fenòmens culturals i artístics paral·lels: en el camp literari, la creació del moviment de l'Arcàdia a Itàlia i el brollar

de l'estètica del sentiment a Anglaterra; en les arts figuratives, el contagi de la fantàstica llibertat del rococó francès; en el camp musical, el desenvolupament dels instruments de corda, el naixement del virtuosisme, la invenció del «pianoforte» amb la contemporània adopció del sistema temperat, la transformació dels gèneres instrumentals (de la sonata a tres al *concerto grosso* i al concert solístic), i, sobretot, l'aparició del violí.

L'evolució de la música instrumental exigeix, en efecte, una major precisió tímbrica i executiva, un fraseig sempre més ampli i profund, que troba justament l'interpret





més dotat, i més idoni, en el més recent dels instruments de corda. Les seves grans possibilitats expressives, la seva veu càlida i penetrant, la seva ductibilitat, la intensitat emotiva que produeix el seu cant quasi humà, en fan ben aviat el solista per excel·lència, el príncep dels instruments. I al seu torn, el violí amplia i enriqueix amb les seves qualitats els recursos instrumentals de l'època, obre noves perspectives sonores, modifica fins i tot el gust i l'escriptura de la música i, per dir-ho amb les paraules de G. Trintori: «...estableix l'estructura definitiva i perfecta per al soprano de la família de les cordes, que vénen a constituir el conjunt instrumental vivificador del modern concepte d'orquestra».

És en aquest context històric tan favorable que arriba, oportuna, puntual, la mítica figura d'Antonio Stradivari, el més gran dels mestres obradors que l'art de la *liuteria* hagi conegut, l'artesà que sabrà construir els millors i més bells violins que mai cap mà d'home hagi estat capaç de crear.

En el moment de trobar-nos al davant d'Antonio Stradivari, ens envaïx la curiosa sensació que el món musical l'estava espe-

rant. Ens sembla com si el llarg camí de formació i de tempteigs que el violí ha hagut de recórrer abans d'entrar al seu taller no hagi estat només una fase històricament anterior a la seva, sinó tota una acció conjunta i preparatòria dels artesans que l'han precedit, finalitzada a predisposar la seva obra. Així sembla que ja treballin per a ell aquells anònims constructors italians de primeries del segle XVI que, sentint la necessitat d'un instrument de cordes de sonoritat més aguda que la de les violes *da braccio*, comencen a experimentar aquell model de viola reduïda, dita «piccola» o «violina», d'afinació incerta i de so migrat. La mateixa sensació fa, mig segle més tard, Gasparo da Salò quan, a Brescia, abandona els vells esquemes de construcció i fixa l'estructura del primer veritable violí, amb armadura de quatre cordes afinades per quintes. Fins arribar a l'evolució decisiva de la gran dinastia dels Amati, els extraordinaris iniciadors de l'escola cremonesa que, a partir del 1570, reprenen el model de Gasparo da Salò i pacientment n'afinen la línia, n'aplanen la curvatura del fons, accentuen la punxa dels angles i arrodonei-

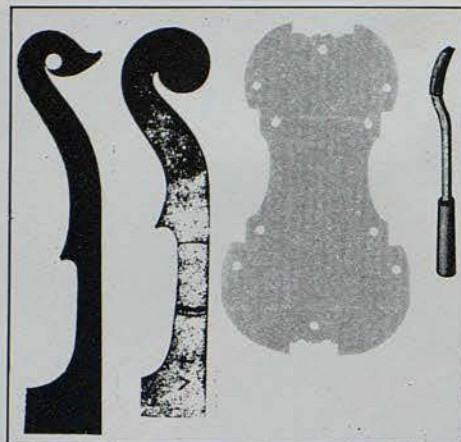
xen les *f*, donen el contorn definitiu a la caixa per augmentar la plenitud de les arcades, perfeccionen sobremanera la tècnica del vernissat i deixen a les mans de Stradivari l'obra pràcticament acabada: uns instruments magnífics, de gran qualitat, uns violins esplèndids de factura i de so meravel·lós, ja perfectes, els millors en absolut. Només hi manca el toc del geni.

També ací tot sembla predisposat. Stradivari neix el 1644, prop de Cremona, i de jovenet entra a treballar justament a la botiga-taller de Nicola Amati, el major i més hàbil exponent de la seva família. Stradivari n'aprèn l'ofici, n'hereta l'art i el gust, n'esdevé el col·laborador inseparable fins a la seva mort. (En el primer violí enterament seu, fet el 1665, s'hi qualifica, deferentment, *alumnus Nicolaij Amati*; aquesta indicació desapareix dels instruments successius al 1667, potser perquè en aquell any aconsegueix el grau de mestre.)

En analitzar-ne la producció, tots els historiadors concorden a classificar els instruments de Stradivari en tres grans períodes. El primer va del primer exemplar del 1665 fins al 1686, i és l'anomenat període «ama-

titzat»; els models segueixen fidelment el patró del mestre, amb només lleugeres variants a les f o a les voltes o amb algun retoc a la forma de la voluta. El segon període va del 1686 al 1700, i correspon als anys de recerca, d'experimentació; durant aquest temps s'aconsella amb els millors violinistes italians del moment i elabora sens parar diverses solucions acústiques, prova tota una sèrie de variants fonamentals, canvia constantment els models (el més insòlit és l'anomenat «Strad Long», de caixa estreta i allargada) a la recerca de l'equilibri perfecte, de les exactes proporcions entre les parts essencials de l'instrument per obtenir-ne el so més bell i més ple. Fins que no troba la solució ideal, cap el 1700, i adopta definitivament el seu model, d'ànima robusta, amb caixa lleument aplanada i cos eixamplat, de llargada oscil·lant entre 35,5 i 36 cm. (Stradivari no construirà mai, en tota la seva vida, dos instruments idèntics.) Al mateix temps, modifica també el violoncel, i el redueix de 79,7 a 75 cm, la mesura que quedarà definitiva després d'ell. El tercer període va, doncs, del 1700 endavant. Assenyala l'edat d'or, la dels grans violins de forma exquisidament harmoniosa, amb una veu de bellesa incomparable.

Ja des dels primers exemplars, la fama dels seus instruments meravellosos es pro-



paga ràpidament. El seu laboratori s'omple de comandes de grans violinistes, de personatges il·lustres, de prínceps i de reis, i s'omple també de deixebles. A més dels seus fills, Francesco i Omobono, hi aprenen l'ofici artesans de valor com Bergonzi, Gagliano, Gobetti, Guadagnini. Potser també hi passa Giuseppe Guarneri del Gesù, el més famós de l'altra gran dinastia cremonesa. L'un darrera l'altre, els violins de Stradivari s'escampen per tot Europa. Segueixen una perfecta unitat de concepció, però la seva mà hi fa aquelles variants quasi imperceptibles en les dimensions, en els

elements ornamentals o en la tonalitat del vernís que individualitzen cada model i en permeten la identificació. Més tard, tots ells seran coneguts amb el nom dels il·lustres propietaris que els han posseït (Vieuxtemps, Viotti, Suk, Paganini), o amb al·lusions a figures mítiques o històriques, a símbols de majestat o per la bellesa del propi cant.

Stradivari treballa incessantment durant més de setanta-cinc anys, pràcticament fins a la mort. (En un dels darrers violins construïts afegeix al peu de la ja recercada i cotitzada etiqueta *Antonius Stradivarius Cremonensis* la complaguda indicació autògrafa *D'Anni 93*). De les seves mans sortiran més de 1.100 instruments diversos, i encara una cinquantena de violins deixats en blanc que seran acabats pels seus fills i els seus deixebles i que, per tant, no li són atribuïts. Mor, famós i riquíssim, el 18 de desembre de 1737, ara farà 250 anys.

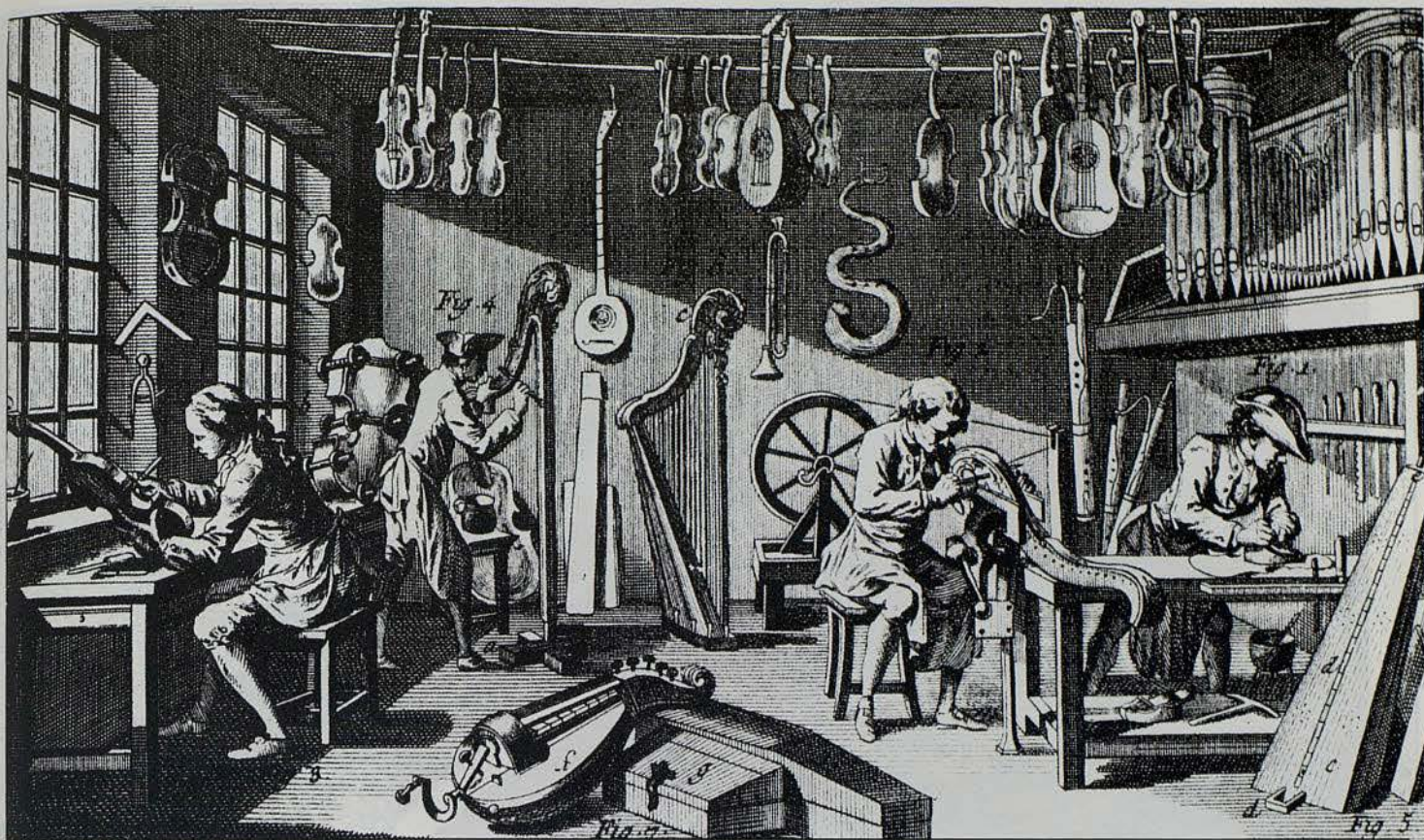
Amb ell (i amb els Amati i els Guarneri, ben entès) floriran les altres escoles europees dels instruments de corda, estimulades per la gràcia i la finor dels models italians. El violí en serà el sobirà incontrastat que, posat com hem vist al centre dels grans corrents de cultura ja en marxa, esdevindrà el símbol de la nostra civilització musical.

La tradició romàntica ha volgut cercar el

Venda d'abonaments iber:Camera

IV Temporada
novembre 87 - juny 88
Palau de la Música
Catalana

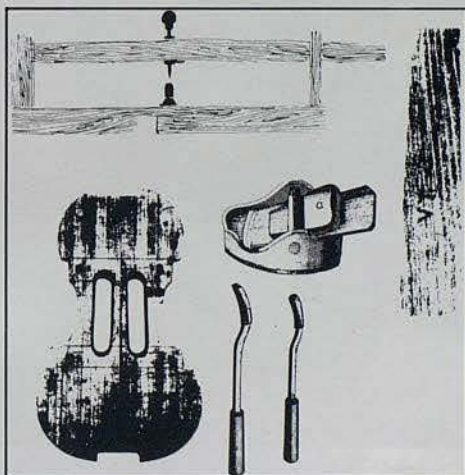
A les taquilles
del Palau, a partir
14 de setembre



secret dels instruments de Stradivari. En la nostra perspectiva històrica hem pogut reconèixer que no hi ha, en realitat, cap secret per descobrir.

Stradivari ha estat l'artífex que ha sabut recollir la ja excel·lent tradició bresciana i cremonesa dels *liutai* i l'ha portada a un grau de perfecció tècnica i estètica mai no igualada. La superior qualitat dels seus instruments és el fruit d'una sèrie de coeficients rigorosament estudiats. No sols la forma i les dimensions, com ho hem vist, sinó tot el procés de construcció de cada violí o de cada violoncel hi és atentament calibrat i controlat amb afany perfeccionista. La tria mateixa dels aurons i dels avets en forestes determinades, el període i el mètode d'assaonament de la fusta, el tallat, seguint certes venes i no altres i, després, el llimat sapient, la meticulosa execució i el muntatge de cada peça, la cola emprada per unir-les, la composició del vernís per acolorir-les. També en aquest punt coincideixen els seus biògrafs: el secret de Stradivari és, potser, que s'ho feia tot ell. No permetia que ningú intervingués en la seva feina; es fiava exclusivament de la seva intuïció i de la seva competència, de les seves pròpies mans. I és probablement d'ací que han nascut totes les llegendes, àdhuc la més fantàsica, la d'una fórmula màgica per preparar el vernís, que la iconografia ha volgut legitimar.

Aquest és un aspecte important que demana un moment d'atenció. És cert que el vernís és un component essencial en la sonoritat d'un instrument de cordes; és sabut



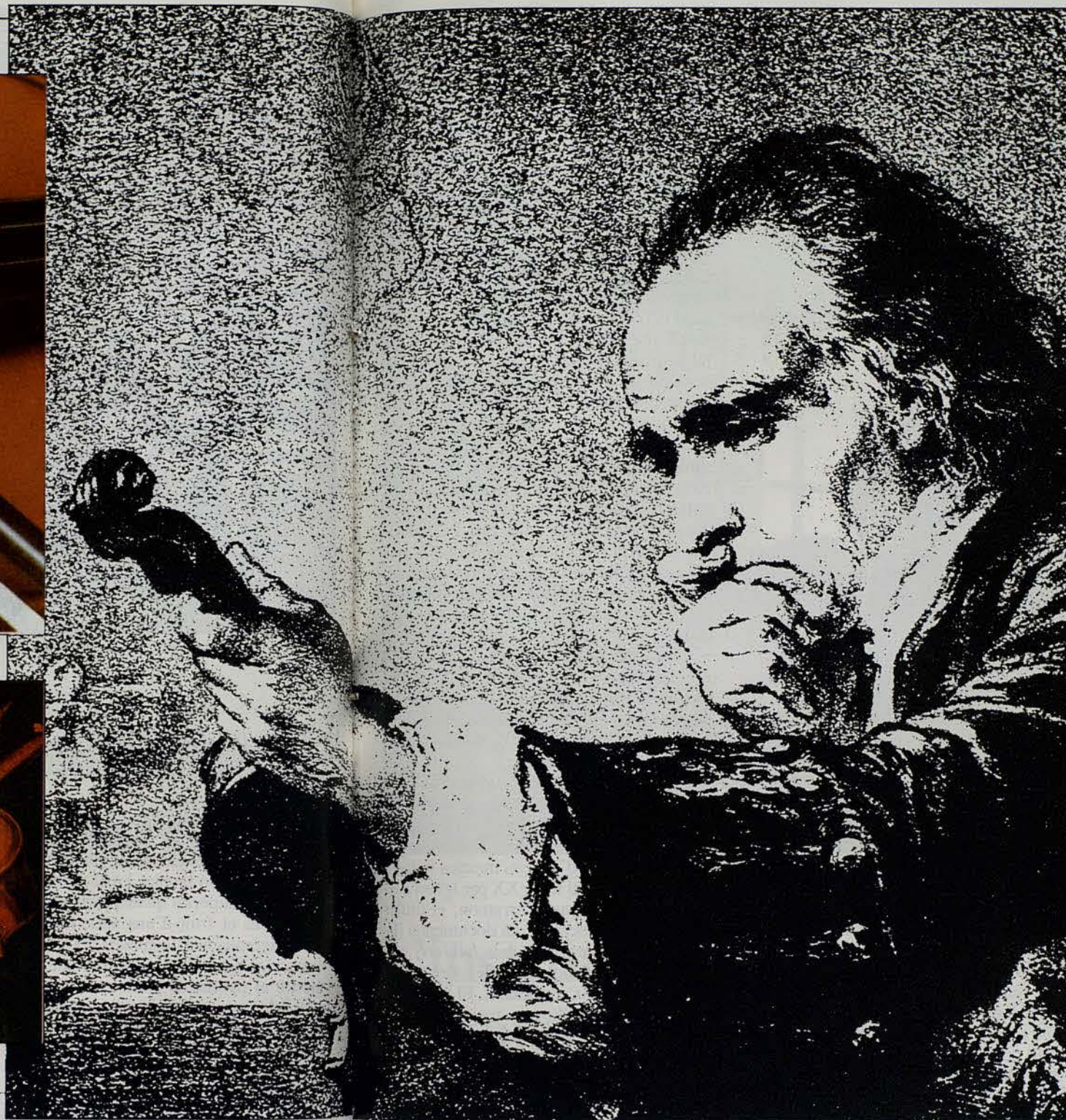
que un vernís massa dur origina un so sec i cridaner, així com un vernís massa flonjós produeix un so tímid i opac: cal una substància resistent i elàstica que protegeixi la fusta sense obturar-ne la delicada porositat, que es distribueixi sobre la superfície i les concavitats de manera tan uniforme i subtil que ajudi el so a vibrar en la més justa acumulació de ressonàncies. I sabem, doncs, que Stradivari es fabricava ell mateix el seu vernís, que l'acoloria i el preparava instrument per instrument, segons les característiques de cada model, i que l'aplicava d'una manera molt personal. Fórmula i tècnica de treball que no eren cap secret al seu temps, però és veritat que avui semblen irremeiablement perdudes, o almenys encara no explicades. Per altra banda, i sense haver d'arribar a la màgia, és

innegable que, al davant dels seus violins superbs, no ens admirem només de la bellesa del so, sinó que ens en fascina la misteriosa magnificència del vernissat, de transparències i lluentors amables, amb tonalitats esplèndides entre l'ataronjat i el bru rogenc, amb reflexos d'ambre.

L'itinerari dels instruments de Stradivari podria constituir, per ell sol, una rica historiografia musical. Deixant de banda el capítol (ja monumental) de les imitacions i les falsificacions (el qual va començar pràcticament el dia després de la seva mort), fóra de gran interès conèixer els diversos destins de les seves criatures abans que una bona part s'hagin perdut o hagin arribat als museus i a les institucions de cultura. Els documents disponibles i una anecdotica sense fi reflecteixen un món increïble de passions i d'intrigues, que avui voldríem escatir. Amb quina avidesa escoltaríem qui ens pogués revelar, per exemple, què ha estat del formidable «Hèrcules» (dit així per la potència del seu so) que, el 1907, va desaparèixer del camerino d'Eugène Ysaye, a Sant Peterburg, quan, tot just acabat el concert, ell tornava a l'escenari per correspondre als aplaudiments del públic. O qui ens digués on són tots els altres que han estat robats, malvenuts per pagar deutes, oblidats a golfes i mai no retrobats. Segons l'inventari precís de W.H. Hill (a *Antonio Stradivari. His Life and Works*), ara hi ha en circulació 540 violins, 12 violes i 50 violoncel·ls, clarament identificats. D'una manera o d'una altra, cada un d'aquests instruments també és al centre d'una nar-



Antonio Stradivari, segons un gravat de l'època.



ració fantàstica, amb noms excel·lents, aventures, fets singulars. I seria bonic de saber tota la història del llegendari «Messies», o la més misteriosa del «Medici», o com va arribar fins a Yehudi Menuhin l'extraordinari «Prince Khevenhüller» del 1733... Seria esplèndid de reviuir la passió amb la qual els virtuoses del passat van arribar a la soferta possessió d'un Stradivari: Spohr, Sarasate, Joachim, Paganini (en morir en deixà ben bé 11, amb 4 Guarneri, 2 Amati, una viola Gasparo da Salò i una guitarra Guadagnini). En temps més recents, podem seguir-ne els passos amb Jasha Heifetz, Fritz Kreisler o Ferenc de Vecsey (qui, el 1909, va comprar per 40.000 francs el «Maréchal Bérthier», un

violí meravellós del 1716, passat després a les mans de David Oistrack, qui l'ha definit com «un instrument diví, de bellesa encisadora». La faula no s'acaba; es manté viva i, fins i tot, s'enriqueix amb noves pàgines en arribar als nostres dies. No és possible d'anomenar-los tots. Bastin els noms d'Isaac Stern, Uto Ughi o Salvatore Accardo. Aquest darrer ha pogut afegir a la seva col·lecció d'Amati i de Guarneri dos Stradivari que perseguia de fa temps: el «Firebird», del 1718, i el «Reynier», del 1727.

Sense voler entrar en els afers privats de ningú, no es pot deixar de considerar, en darrer lloc, que l'apassionada recerca d'aquests models comporta un càrrec d'esforços i de sacrificis cada dia més imponent.

Valgui la sola informació de la casa especialitzada Sotheby, que ha fet saber que, en una de les seves darreres subhastes a Londres, ha estat venut el cèlebre «Cathédrale» per prop de 95 milions de pessetes, i que d'un altre exemplar n'han estat demanades més de 260 milions. Una realitat fora de tota imaginació, que actualitza i completa les dimensions d'aquest romanç.

L'època moderna, amb una nova mentalitat i uns altres sistemes de consum musical, ha portat a una proliferació d'escoles professionals per a joves constructors d'instruments de corda, una cosa completament desconeguda en els temps antics. Aquell que, abans, era un ofici estrictament personal, traspassat d'artesà a aprenent o de

pare a fill, ara és matèria d'estudi programada per inspectorats i ministeris, amb mètodes, cursos, exàmens i atestats. N'hi ha d'escampades per tot el món, però la que ha obtingut un major reconeixement universal és, encara, la «Scuola Internazionale di Liuteria di Cremona», creada el 1937, en ocasió del bicentenari de la mort de Stradivari. Del treball d'aquestes escoles, i del d'associacions professionals específiques que s'han anat constituint, ha sorgit un moviment vastíssim entorn de l'art de fer violins i violons, amb diverses tendències i diferents criteris contraposats.

Al costat dels agrupaments organitzats de constructors professionals que s'orienten sempre més per una activitat a nivell se-

miindustrial, de moderna comercialització i amb costos reduïts, a la ciutat-símbol de Cremona treballa el mestre artesà Francesco Bissolotti, sostenidor i executor de la línia rigorosament tradicionalista, que només admet com a únic i insuperable mètode de producció el que van seguir els gloriosos exponents de l'escola clàssica cremonesa. Amb una intransigent selecció de materials de primeríssima qualitat, una elaboració costosa, lenta i meticulosa, un procés de construcció exclusivament artesà que exigeix un esforç de més de dues centes hores de treball per a cada un dels seus violins, Francesco Bissolotti ha estat indicat com l'hereu i perfeccionador modern de l'obra de Stradivari. Ho ratifica el propi Salvato-

re Accardo qui, en els seus concerts, n'utilitza molt sovint els instruments. Accardo assegura que quan, d'ací a uns quants anys, els violins de Bissolotti hauran estat tocats i l'acció del temps hi haurà acabat el procés d'estabilització, es tractarà d'uns instruments de valor excepcional, al nivell dels Amati i dels Guarneri, comparables als de Stradivari.

No és difícil de creure que l'acompliment d'aquesta profecia hauria plagut el mateix Stradivari. Si s'hi arriba, serà el millor dels actes commemoratius que honoren el 250è aniversari de la seva mort.

Francesc Miracle

La situació de la *lutherie* a casa nostra



Actualment a l'Estat espanyol no hi ha cap escola per formar els artesans *luthiers*. Els qui volen estudiar aquest ofici i tenir un títol reconegut internacionalment han de viatjar a Cremona (Itàlia), on el 1937 es va crear l'Escola Internacional de Lutheria amb motiu de la commemoració del 200 aniversari de la mort d'Antonio Stradivari; a Mirecourt, a la serralada francesa dels Vosges; o bé a Mittenwald, a la Baviera. «La creació d'una escola a Barcelona permetria potenciar notablement el sector», comenta Pinto i Comas. No hi ha cap dubte que aquesta escola i l'actual fundació de l'Associació Espanyola de Mestres Luthiers, que serà integrada a la seva germana gran, l'Associació Internacional de Mestres Luthiers, ajudaran perquè la construcció espanyola de violins i d'altres instruments de corda sigui coneguda arreu.

Per a Pinto i Comas, el mercat del violí no es divideix en violí nou i de segona mà, sinó mercat del violí fins a un determinat preu o a partir d'aquest determinat preu. «Un violí a Espanya quan passa de les 500.000 pessetes és bastant difícil de vendre», diu el *luthier*. «Els compradors d'aquests instruments acostumen a ser intèrprets de categoria, ja consagrats, que compren l'instrument perquè els doni més prestigi i categoria. En general, els instrumentistes d'orquestra gasten molt poc comprant-se un violí. Si poden passar amb 100.000 pessetes no se'n gasten 200.000. La idea de tenir un instrument una mica bo només preocupa els solistes, els primers violins i els concertinos d'orquestres». Preguntats diferents violinistes integrants d'orquestres catalanes han manifestat a aquesta revista que la compra d'instruments està molt subjecta als sou que guanyen i que aquest en la majoria dels casos no els permet accedir a molt bons instruments pel seu elevat preu i que, per altra banda, la seva feina a les orquestres espanyoles no té la mateixa consideració que a moltes de les formacions instrumentals estrangeres.

Hi ha reglaments interns d'orquestres, com per exemple a la Filharmònica de Berlín o la de Munic, que exigeixen als seus instrumentistes violins, violes, violoncels o contrabaixos de qualitat. Per Ramon Pinto i Comas l'absència d'una reglamentació similar a les orquestres espanyoles permet que molts violinistes toquin amb el que ell qualifica com a «instruments realment dolents».

Els *luthiers* espanyols poden oferir als

seus clients qualsevol marca de violí que aquests els demanin, perquè acostumen a assistir a les subhastes internacionals. «A part d'això, és normal que un *luthier* tingui una petita quantitat d'instruments de gran qualitat», diu el propietari de la casa Perramon. «En el meu cas, jo podria oferir ara mateix un important violí al preu de 5 milions de pessetes, amb un certificat de garantia sobre l'autenticitat del seu origen. El lliurament d'una garantia d'autenticitat és un fet habitual, ja que el client no es conforma que li diguin que és d'aquesta o d'aquella altra marca, sinó que necessita una certificació que allò que compra sigui autèntic.»

A la casa Perramon treballen dues persones construint i reparant violins, violes, violoncels i contrabaixos. «Aquesta feina de reparació resta molt temps a la construcció», explica el propietari de la *lutherie*. «Al llarg d'aquest any hem fet únicament 4 violins i 2 violoncels. Són molt pocs instruments, però amb aquesta ínfima quantitat es cobreixen de sobra totes les comandes. Actualment, no hi ha cap *luthier* espanyol que tingui cua de clients esperant la construcció de nous instruments per comprarlos.»

Malgrat que no hi ha cap dubte que Itàlia, i molt especialment la ciutat de Cremona, ha estat el bressol dels instruments de corda i concretament més del violí, d'altres països com són França, la Gran Bretanya, Alemanya i Espanya es troben entre els llocs on més ha destacat l'art de la *lutherie*. Tot i això, des de fa molts anys són els vio-

lins italians els més apreciats de tots i no únicament perquè hi han viscut els artesans millors i més prestigiosos de tots els temps, sinó també per la particular sonoritat dels instruments italians. «El seu so és molt més dolç que el d'instruments construïts a d'altres països», explica Ramon Pinto i Comas, propietari de la casa Perramon, dedicada des de fa molts anys a la *lutherie*. «Els violins italians», continua dient, «tenen un so dolç, ample i bonic, semblant al dels italians parlant. Els instruments de corda francesos sonen més nasals, com els seus constructors; els alemanys tenen un so gutural i així successivament. Els instruments tenen una mica d'aquella persona que els ha construït, i adquireixen, si així ho podem dir, la seva mateixa nacionalitat».

Els instruments espanyols, segons que explica Ramon Pinto, tenen una sonoritat a mig camí entre la dolçor italiana i la nasalitat francesa. El seu prestigi, però, està molt per sota dels grans instruments. «La culpa d'això és la manca de propaganda», diu el mestre *luthier* de la casa Perramon, «motivada per una producció petita, la qual cosa no resta qualitat als instruments». Catalunya no ha tingut una escola de construcció d'instruments de corda diferenciada de la de la resta de la Península, però sí que ha tingut destacats constructors com la família Guillaumí, la més important de tots els temps, el pare de la qual, Joan Guillaumí, continua essent el *luthier* espanyol més important de tots els temps. D'altres que destacaren al llarg del segle XVIII foren Nicolàs Duclós, Salvador Bofill, José Contreras, José Massaguer y Francisco Matabosch. Al segle XIX va haver-hi dos grans *luthiers*, Agustín Altimira i la família Espanya. La tradició d'aquests mestres *luthiers* ha estat recollida al segle XX per Ignasi Fleita, Ramírez i la casa Perramon, el titular de la qual està escrivint un documentat llibre sobre les creacions dels *luthiers*, que omplirà el buit bibliogràfic que sobre aquesta matèria existeix actualment. El llibre sortirà alhora en tres idiomes, castellà, francès i anglès. «Espero que el llibre», diu el seu autor, «ajudi a revalorar la *lutherie* espanyola en general i els constructors catalans en particular».

Actualment, Espanya compta amb un bon nombre de *luthiers*, però que, internacionalment, són molt poc coneguts. A Barcelona n'hi ha 4, a Madrid 5, València en té 2, Màlaga, Granada i Oviedo 1 cada una. «Hi ha moltes ciutats que no en tenen i que, com Mallorca, n'estan buscant un», explica Ramon Pinto i Comas. «Sembla que ara per ara hi ha un renaixement de la *lutherie* a tot Espanya. Hi ha molts afeccionats i molta gent jove que vol dedicar-s'hi. Per aquest motiu al Museu de Música de Barcelona s'està intentant crear una escola per formar els constructors. El projecte és a mitjan termini i els mestres serem els propis *luthiers* catalans o d'altres portats de fora d'Espanya.»

Lourdes Morgades



L'instrument de qualitat, un món únic i en ebullició

Potser pugui semblar una sortida de to el fet de començar un article sobre instruments musicals tot recordant qui fou el famós pallasso de Cubelles, Charlie Rivel. Però em permeto aquesta llicència per referir-me a un inevitable i significatiu moment de les seves actuacions (que mai no faltava), quan, a l'hora de saludar, feia un gest molt senzill i elemental, molt destil·lat també, amb el qual demanava l'aplaudiment dels espectadors per a la seva cadira i la seva guitarra. Senzill i poètic reconeixement a uns estris inanimats que formaven part essencial de la seva creativitat.

De vegades, potser també caldria que els espectadors dels grans concerts fossin capaços de transcendir una mica el seu estat d'ànim promogut pel goig d'una interpretació genial, per destriar el mèrit d'aquell instrument (violí, viola o violoncel) de qualitat extraordinària, capaç d'oferir una poètica sonora única. D'aquell instrument, al qual el mestratge i l'amor d'un remot constructor i el sediment d'una història, han confegit unes virtuts úniques, un solatge i una categoria que l'individualitzen i li atorguen una dimensió a part.

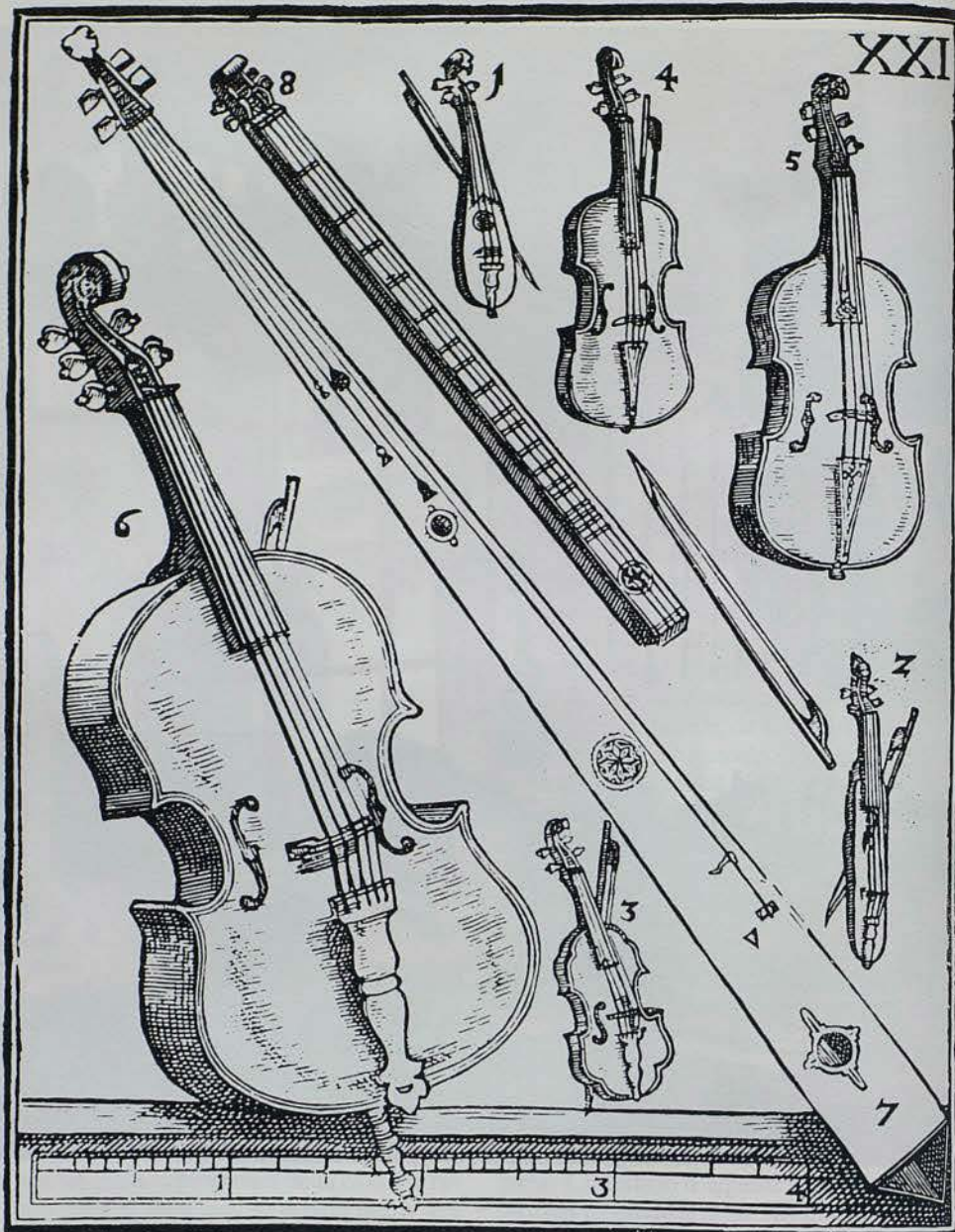
Xavier Vidal és un jove *luthier* barceloní que, com aquell qui diu, acaba de crear el seu propi taller situat a plena Barcelona vella, prop de la Rambla. Allà, en unes instal·lacions molt acuradament condicionades, desenvolupa amb una devoció insòlita en el temps que vivim, la seva tasca de recuperació d'instruments, construcció de nous, de reparació i, també, d'estudi. Ell ens situa en la problemàtica, tan fonamental, de l'instrument de corda, en allò que suposa, en última instància, el proveïment dels professionals, en tot allò que fa referència a un mercat molt especial i a allò que té per objectiu irrenunciable: aconseguir un millor i més noble so. A la conversa, sovint pasarem de la problemàtica i realitat immediates —Catalunya, Espanya— a la més llunyana —camp internacional— tot establint-se així una relació de comparances que ajuda a situar la realitat. D'entrada, parlem de la pobresa del nostre mercat d'instruments de qualitat.

— Bé; això és allò del peix que es mossega la cua —comença assenyalant—. En general, el nivell de l'instrument que s'usa aquí és baix, perquè hi ha poca demanda d'ins-

truments de qualitat. No hi ha una tradició d'adquirir instruments de qualitat. Fora d'aquí, hi ha una tradició. A fora, es mouen amb un nivell de qualitat de l'instrumental molt superior a aquí. Perquè allà, a més de ser un estri de treball, també es considera un objecte d'especulació. Per això hi ha més moviment. Aquí, quan un músic aconsegueix un instrument bo, generalment ja no es planteja de canviar-lo. A fora, sovint hi ha subhastes i hi prenen part no tan sols músics, sinó també col·leccionistes i gent que hi vol invertir. Un altre problema que hi ha, aquí, respecte de l'instrument d'art, deriva també del poder adquisitiu dels nostres músics, els quals no poden assolir determinats materials. Tot plegat ha fet que, a casa nostra, en molts anys no hagin entrat instruments bons..., més aviat n'han sortit! El nostre patrimoni d'instruments de qualitat és ara molt baix.

— En aquest mercat, no és molt fàcil l'engany? S'ha dit que, per Europa, circulen uns dos mil Stradivari quan és cert que no en va construir tants, ni de bon tros...

— D'instruments Stradivari només se'n van construir 900. Stradivari va construir arpes, violins, guitarres i violes, però no violoncel·ls. I 900 són els que estan enregistrats. Fora d'aquí, això està molt catalogat. I això ho fan els luthiers, que són els qui atorguen la certificació. Hi ha una Associació Internacional de Luthiers, de la qual formen part diverses associacions estatals. A Espanya no n'hi ha, d'associació estatal, però en Peramón en forma part a títol individual. A Itàlia, perquè s'atorgui un certificat d'autenticació cal que el signi un nombre determinat de luthiers, i si un d'ells s'hi oposa, aquell instrument no es cataloga. A qualsevol país europeu no es ven cap instrument de qualitat sense certificat; certificat que també es necessita per assegurar-lo. Mira, la història aquesta de trobar un Stradivari ignorat en unes golfes, ara ja és molt difícil que es produeixi. Si parles amb luthiers importants, et diran que els han portat molts



1. 2. Kleine Poschen / Geigen ein Octav höher. 3. Diskant-Geig ein Quare höher.
4. Rechte Diskant-Geig. 5. Tenor-Geig. 6. Bas-Geig de braccio. 7. Trumphet.
8. Scheidhüte.

CAIXA DE PENSIONS

Com voleu de gran el cotxe?

A "la Caixa" poseu les mides del crèdit.



Com voleu de gran el cotxe? De tres metres, de quatre, de cinc...? Amb aire condicionat o descapotable? Amb quatre cilindres o setze vàlvules? Aneu-vos fent una idea de com el voleu perquè, per aconseguir-lo, a "la Caixa" sereu vosaltres qui posareu les mides al crèdit.

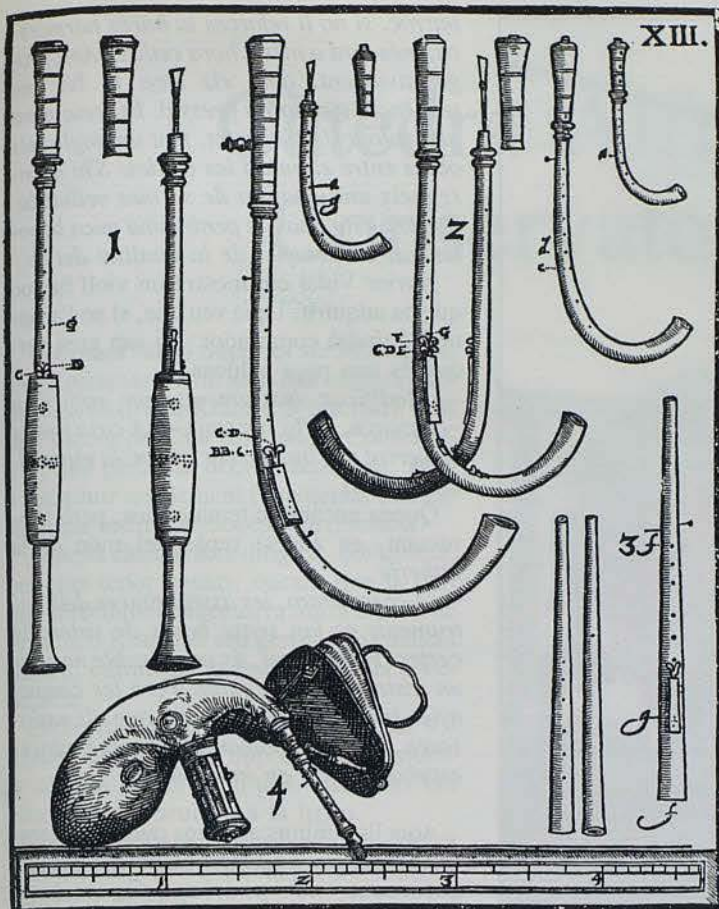
Així, qualsevol persona es pot comprar des d'un utilitari fins a un senyor cotxe. Oi que n'és, de fàcil? Només cal que li prengueu les mides al vostre cotxe preferit.

I tot això, és clar, gràcies al còmode Km. Crèdit de la Caixa de Pensions.

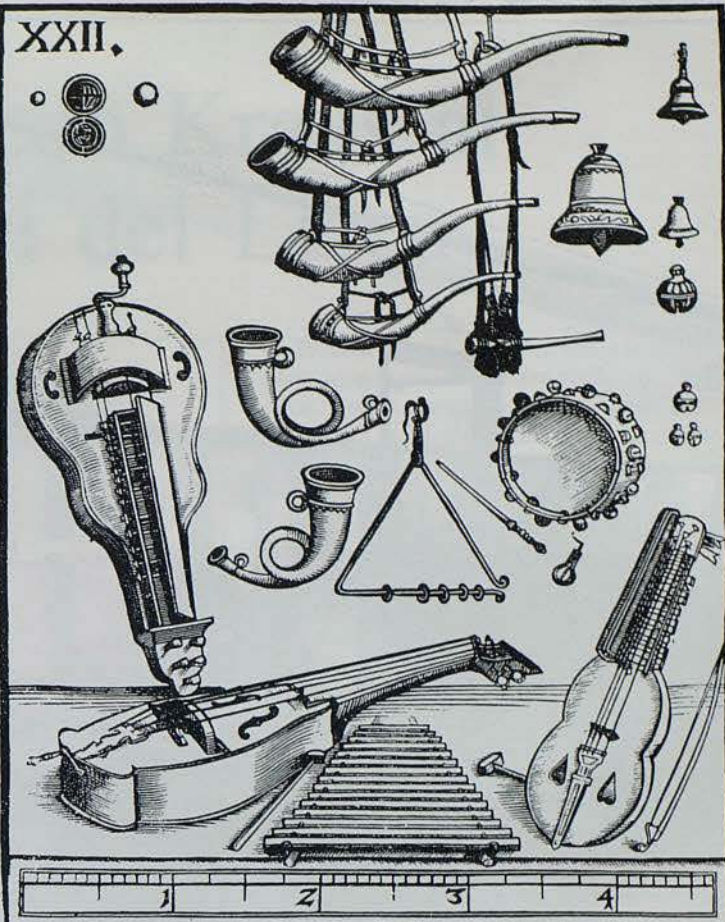
Km. Crèdit



"la Caixa"
CAIXA DE PENSIONS



1. Bassett: Nicolo. 2. Krumphorner. 3. Cornetti muti: stille Zinken.
4. Sackpfeiff mit dem Blashalg.



1. Allerley Bawren Lyren. 2. Schlüssel Fiddel. 4. Stroh Fiddel. 5. Jägerhörner. 6. Singekugel. 7. Morenpaucllin.

Imatges del Syntagma Musicum, de Michael Praetorius.

instruments dient-los que són Stradivari i no ho han pogut confirmar mai.

Uns voluminosos diccionaris universals de luthiers on consten tots els luthiers passats i actuals, volums que constantment s'actualitzen, constitueix una mena de vademècum de què tot bon luthier ha de disposar per tenir referències fiables a l'hora de valorar o considerar qualsevol instrument que arriba a les seves mans.

— Aquesta és una guia —diu Xavier Vidal mentre em mostra els voluminosos volums—. Però n'hi ha d'altres. De qualsevol constructor de l'època gloriosa —1650/1750— hi ha material gràfic il·lustratiu, fotografies fetes també amb raigs ultravioleta per comprovar qualitats dels vernissos i fer altres tipus de comprovacions. Els tipus dels vernissos són molt importants. Cal veure, també, si pertanyen a l'escola alemanya, italiana o francesa; i com acaben les puntes del filet, el treball de la volta, l'arquitectura de l'instrument. Tot això t'orienta. Per altra part, hi ha tot un procés d'investigació històrica. Constantment hi ha gent que estudia escoles i dades noves per fornir més informació.

— Pel que fa a preus, com es mou el mercat internacional de l'instrument d'art?

— En el curs dels últims deu anys, els preus s'han disparat. Sobretot arran d'entrar en joc els inversionistes. Molta part dels ins-

truments d'art van a parar a institucions, societats, bancs, fundacions, etcètera, perquè el cost cau fora de les possibilitats d'adquisició dels músics. Això passa com quan se subhasta un quadre de Van Gogh. És impossible de competir amb fundacions d'aquest tipus.

— Això planteja una contradicció. La de veure com, així, aquests instruments perden la seva utilitat, queden al marge de la seva autèntica destinació.

— Sí, això és cert. Encara que, si qui els adquireix és un col·leccionista particular, és més fàcil que el deixi a un instrumentista. Perquè, si no és emprat, l'instrument perd. I així, el dia que se'l vulgui vendre, tindrà més valor. Un particular és més fàcil que decideixi deixar-lo. En una societat hi intervé massa gent —conclou Vidal. Després afegeix:

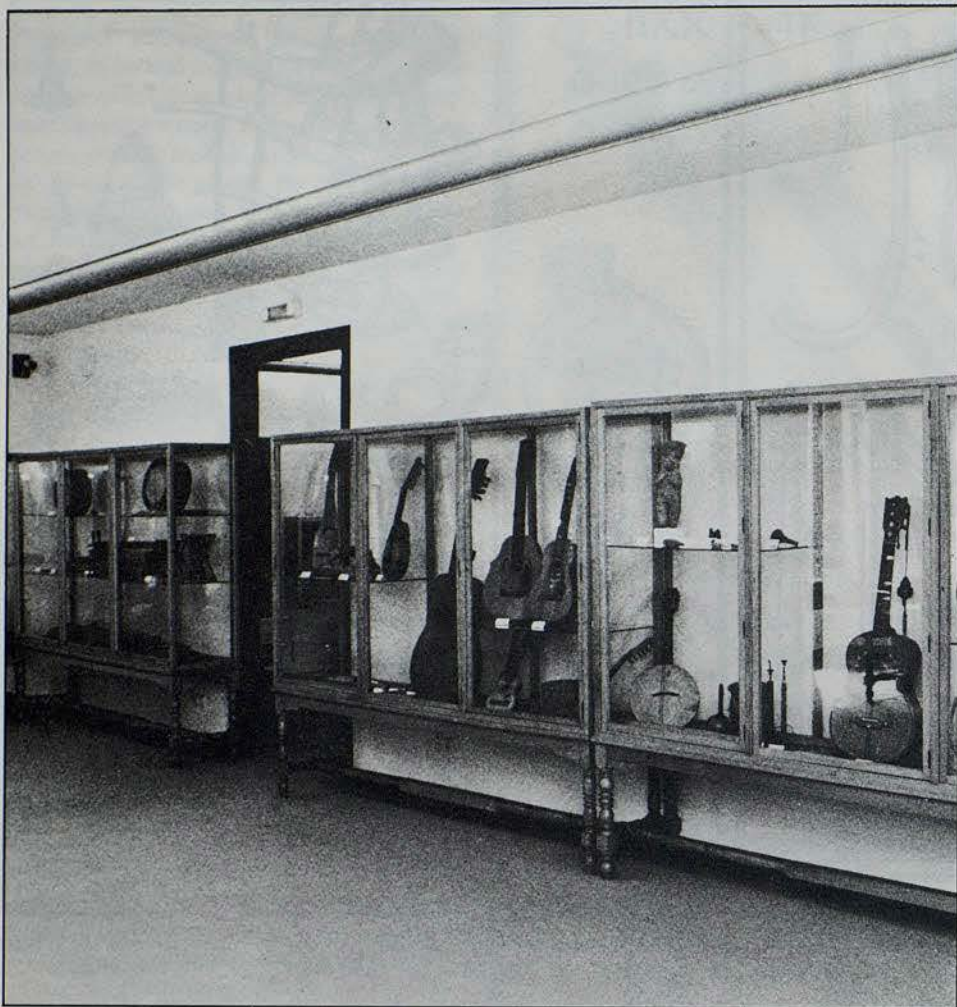
— Allò que va passar, en els anys de la postguerra, és que directors d'orquestrades de països rics, en uns temps en què hi havia el perill que bons instruments es perdessin, van adquirir-los com a patrimoni de la pròpia orquestra. Hi ha orquestrades que tenen un patrimoni instrumental força considerable. Ara, fer això resulta impensable. Encara, als Estats Units hi ha alguna formació que ho fa; tenen luthiers propis que es dediquen a tenir cura d'aquest patrimoni.

Davant d'aquest panorama, a l'instrumen-

tista que no ha pogut accedir a l'adquisició de cap d'aquestes joies, no li queda cap més recurs que el de valer-se de l'instrument actual. Instrument que cada dia té més qualitat, com ens ho reconeixia un important violista madrileny, el qual, però, gaudeix del privilegi d'un instrument antic de gran categoria.

— Ara el nivell de la lutherie, pel que fa a la construcció, és molt elevat —assenyala Xavier Vidal—. De totes maneres, hi ha diferència. Amb l'instrument antic pagues altres coses. Pagues el prestigi, l'antiguitat i, realment, la qualitat sempre és diferent. Amb el temps, els instruments viuen un procés de cristallització cel·lular que fa que guanyin en qualitat. I, això, els instruments nous no ho tenen. No poden tenir-ho. Però els instruments d'ara són molt bons, i la relació preu-qualitat és molt bona. Avui, molts concertistes importants, a més de tenir un instrument antic en tenen un de modern.

Xavier Vidal ha parlat abans del gran període 1650/1750, cosa que representa una referència a una forma d'interpretar i a unes característiques molt específiques i molt diferents de les actuals. En definitiva, es tracta de situar el pas del violí barroc al violí romàntic amb tot allò que el fet representa. Vidal, en situar aquest tema, diu aquesta frase definitiva:



Sala del Museu Municipal de Música de Barcelona.

— En estat original, d'instruments d'aquesta època no en queda cap.

Frase que colpeix força i que argumentarà en aquests termes:

— Els instruments d'aquella època van estar muntats amb el sistema barroc. Treballaven amb menys pressió. La pressió, la dona l'angle que fan les cordes amb el pont. Abans, l'angle era molt més pla, molt més obtús. Després, el La era a 415, que és el que s'empra a la música antiga. Ara és a

440. Un altre element que dona més pressió és l'ús de la corda metàl·lica. L'instrument, doncs, estava construït per treballar amb menys pressió de com ho fa ara. La barra harmònica era més petita. A partir del 1830, aquests instruments han hagut de ser adaptats a les noves condicions per atorgar-los més potència i més brillantor: que és allò que necessiten. Una de les formes és reforçar la barra harmònica. Es discuteix si això és lícit de fer-ho. A un instrument

barroc, si no li reforces la barra harmònica, més tard o més d'hora cedirà. Ara, progressivament, amb els anys hi ha una tendència a treure'ls pressió. Especialment als violoncel·ls. Sobretot, fent un angle més obtús entre el pont i les cordes. S'hi aconsegueix una qualitat de so més vellutada. Potser s'està anant a perdre una mica la potència, en benefici de la qualitat del so.

Xavier Vidal em mostra un violí barroc que ha adquirit, i que veu que, si no l'adapta, no tindrà comprador. I li sap greu perquè és una peça valuosa.

— Modificar instruments em sap greu — remarca. I s'hi resisteix—. A casa nostra el mercat de l'instrument barroc és especialment escàs.

Queda encara un tema curiós, però interessant, en aquest repàs del món de la lutherie.

— A casa nostra, les assegurances dels instruments es fan sense bases de valoració certes. Fora d'aquí, és impensable no tenir un instrument assegurat. Però les companyies tenen els seus luthiers que els assessoren. I hi ha companyies d'assegurances especialitzades en instruments.

Aquells sublims artesans que s'anomenaven Stradivari, Guarneri i tants d'altres, segurament no podrien suportar la contemplació de l'espectacle mercantilitzat en què ha derivat aquell fruit excepcional de llur dedicació professional amorosa.

J.C.C.

JORQUERA PIANOS
VICTOR JORQUERA

Aquesta marca té ubicada legalment la seu social en aquestes adreces



Aribau, 212 - Moia, 20 - 08006 Barcelona
Tels. 418 02 90 - 200 31 36 (taller)

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

Butlleta de domiciliació bancària

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

Titular _____
Banc/Caixa _____
Núm. compte _____ Núm. lílibreta _____
Agència _____
Adreça agència _____
Població _____
Signatura _____

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____
Carrer _____ Telèfon _____
Població _____ Dte _____
Província _____ Professió _____
Desitjo subscriure'm a partir del número ☐
amb la quota anual ☐ de 2.500 ptes.
semestral ☐ de 1.250 ptes.

Faré efectiu l'import mitjançant
☐ taló bancari adjunt
☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Càtedra Alfredo Kraus al Conservatori del Liceu

El Conservatori Superior de Música del Liceu comptarà aviat amb una càtedra anomenada «Alfredo Kraus». S'inscriurà dins de l'Escola de Cant del mateix Conservatori, una parcel·la docent destinada, així, a constituir un element fonamental de l'esmentada institució docent barcelonina.

Aquesta càtedra serà dirigida, òbviament, pel gran tenor canari; encara que la part més directament executiva anirà a cura de Francisco Kraus, el seu germà, així mateix cantant, i últimament amb residència a Venècia.

El director del Conservatori, Tomàs Villanueva, remarca la importància d'aquesta càtedra en el si d'una institució tan estretament vinculada a la lírica.

Per a Villanueva, l'esmentada càtedra pot constituir un pol d'atracció per a estudiants d'arreu d'Europa.

— *Abans de constituir-se aquesta càtedra ja ens demanaven per venir a estudiar aquí. Òbviament, la càtedra és destinada a estudiants de nivell superior. L'acord amb Kraus comprèn també la realització de reciclatge de professorat, seminaris, etcètera.*

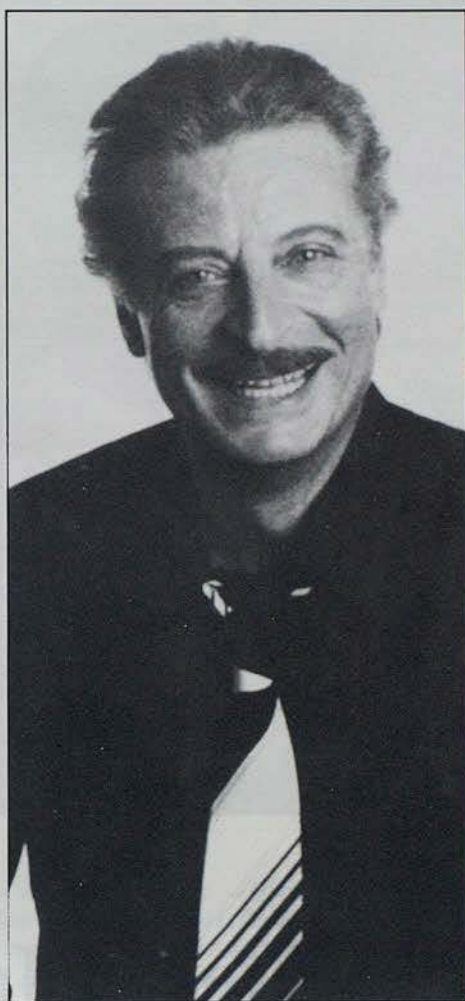
Tot seguir remarca que la iniciativa no hauria estat possible sense l'excel·lent predisposició del mateix Kraus —Villanueva empra el terme romanticisme— i, també, gràcies a la seva generositat.

Villanueva assenyala la voluntat d'atorgar una atenció especial a l'estudi de la veu, i en aquesta línia se situa l'abans esmentada Escola de Cant, un projecte a punt de prendre cos. I, junt amb el cant, es vol atorgar protagonisme acusat a tot el que es refereix a l'òpera.

— *No tindrem cap problema pel que fa a col·laboració amb el Gran Teatre del Liceu —diu—. No té sentit que el Conservatori i el Teatre vagin cadascú pel seu compte. La finalitat és que treballin de forma conjunta. El teatre té un gran prestigi internacional, i això és molt important.*

També diu Tomàs Villanueva que el Conservatori hauria d'aconseguir proveir l'orquestra d'instruments, cosa que s'insereix així mateix en aquesta línia de col·laboració.

En tot cas, aquests fets anunciats s'inscriuen, o són conseqüència, d'un procés de revifament del Conservatori de la Rambla. Procés que s'inicià fa quatre anys —els que hi porta Villanueva de director—, i que significarà un intent de posar al dia una institució que, aleshores, vivia una situació interna força crítica, que feia témer pel seu futur. Procés que ha comptat amb el suport de la Generalitat i que encara s'ha de cloure.



Tomàs Villanueva subratlla tres aspectes que han marcat allò que en podríem dir reconversió del Conservatori del Liceu. En primer terme, adequació i ampliació de les instal·lacions, amb la millora de les de la seu central de la Rambla, l'adquisició de noves aules a la cruïlla Urquinaona-Via Laietana, i la d'un auditori, a la Ronda del General Mitre, on tenen lloc recitals, classes de direcció, audicions de cant, etcètera.

Un segon apartat seria la renovació de l'equip humà i pedagògic, amb una intensiva política de jubilacions i amb noves contractacions. Finalment, s'ha emprat una política de dotació de material. Noms tan importants com els de Ros-Marbà, Francesch, Alpiste, Tíeles, Carme Bustamante, García Morante, Castelló, Vila, Pueyo, etcètera, formen part recentment de la nòmina de la casa, com a mostra significativa. Tot això suposa una dinàmica nova, un replantejament de l'òptica pedagògica, segons unes línies que Tomàs Villanueva situa en aquests termes:

— *Pretenem que, en el nivell elemental, hom aconsegueixi una sensibilització musical. Volem aconseguir també que l'estudiant que surti del grau mitjà tingui un nivell professional, mentre que el que acaba els estudis superiors ha de situar-se en el camp de l'alta especialització i del concertisme. Pretenem donar als alumnes no tan sols coneixement de música. Pensem en la història de la música i en d'altres matèries complementàries. I, pel que fa als estudiants de cant, en idiomes. En un altre ordre de coses, tenim el projecte d'informatitzar totes les assignatures tècniques.*

Una realitat ja realitzada i sorprenent és la que assenyala novament Villanueva:

— *En col·laboració amb l'ONCE, hem traslladat la teoria musical i el solfeig en el sistema Braille. Tot el que és llenguatge musical. I preparam professors en musicografia Braille, perquè puguin ensenyar música als cecs. Hi havia el problema que la gent que coneixia el sistema de lectura Braille no tenia coneixements de música. Ha estat més fàcil aconseguir que els músics aprenguin Braille. La part econòmica ha estat a cura de l'ONCE-Catalunya. Ha estat el fruit d'un conveni de col·laboració. En aquests moments, comptem amb 36 alumnes cecs. És possible que la xifra es dispari.*

Amb filials a Igualada, Mataró, Lleida, La Seu d'Urgell, Reus, Figueres, Santa Coloma de Gramenet i Valls, el Conservatori Superior de Música del Liceu assumeix una responsabilitat de gran envergadura en la seva condició de segon conservatori superior de Catalunya. Els avatars derivats de la reconversió del Conservatori i l'assoliment d'un nivell més elevat de qualitat —en tractar-se la institució d'un ens privat— han obligat a incrementar l'import de les matrícules, cosa que ha portat a una certa reducció del nombre d'alumnes. El destí del Conservatori Superior del Liceu sembla estar a mans de la Generalitat, amb una certa autonomia de funcionament. Cal remarcar que Catalunya no posseeix cap Conservatori depenent de l'Estat i que, a casa nostra, en definitiva, l'Estat és la Generalitat. Villanueva insisteix en l'aspecte citat de l'autonomia de funcionament:

— *Voldríem ser un conservatori pilot, que no vol dir experimental. Però allò que no pot ser és funcionar amb el reglament del 1966. Volem posar en marxa noves experiències, però —subratlla— ja comprovades.*

R.R.M.C.



Montserrat Figueras-Jordi Savall, exponents de la millor música antiga del moment

Els noms dels nostres músics només excepcionalment assoleixen un grau de protagonisme privilegiat en el gran món musical. Deixant a part el gruix del món líric, en el qual Catalunya posseeix un inventari de figures de relleu insòlitàment elevat, només algunes figures escadusseres emergeixen amb perfils individualitzats i ocupen un lloc important en els esdeveniments de major transcendència d'arreu. I entre aquestes figures, no hi ha dubte que cal situar el nom de Montserrat Figueras, la soprano d'escola excepcional, autèntica referència dins de l'especialitat tan con-

trovertida de l'anomenada música antiga.

Jordi Savall, per altra part, ha elevat la interpretació de la viola de gamba fins a uns límits de perfecció i d'autenticitat que també el situen com una referència contrastada i excepcional. A més, junt amb el seu grup Hesperion XX, ha engegat una tasca d'aprofundiment i recerca en un, i d'un, repertori cada dia més vast, al qual ha aportat els fruits d'un rigorós treball d'investigació, guiada per un nervi vocacional genuí i per una autoexigència que és a la base de la seva pròpia concepció del treball, de la professió.

Un saló ample —per a Jordi encara ho és poc— d'un estatge de característiques arquitectòniques notables de l'Eixample barceloní, acull una llarga conversa. Una conversa a tres, en la qual, i un cop fet el repàs esquemàtic de les respectives històries personals dels dos músics, hom intentarà pouar en allò de més essencial que es refereix a aquest concepte ampli i discutit que és la música antiga.

Montserrat Figueras nasqué al si d'una família burgesa, que en podríem dir, fins a un cert punt, típica. Ambient benestant i gruix cultural i, d'una manera acusada musical.

— La meua família era formada per amateurs de la música. Hi havia bons músics. Cada dijous es feia música a casa meua; es formaven quartets. Hi havia intervingut en Gonçal Comellas, en Jordi mateix; el meu pare, que tocava el violoncel. Sí, vaig tenir un ambient favorable.

El piano, i després el violoncel, van marcar els primers estudis musicals de la Montserrat. Eren estudis amb professor particular, concretament amb el pare de Marçal Cervera. Haver sentit de forma continuada Mozart —Liceu i discos a casa— l'animà a iniciar estudis de cant quan tenia uns disset anys.

— L'òpera mozartiana és la que he sentit més. Després van venir els contactes amb l'Enric Gispert, al Cor Atleuia; ell em va començar a introduir en el món de la música antiga.

Si Mozart fou un esquer pel que fa al cant de forma genèrica, sentir cantar —encara que només fos en disc— el gran contratenor britànic Alfred Deller pare constituí una mena d'il·luminació.

— Alfred Deller va ser quelcom definitiu pel que fa a endinsar-me en el camp de la música antiga. No va ser el Deller Consort que em va influir, sinó l'escoltar-lo a ell en solitari. Aquella forma que tenia tan lligada al text. Era com un liederista; per ell, el més important era transmetre la poesia. Tenia una qualitat de veu fabulosa; era capaç d'oferir una gran quantitat de matisos. Em va marcar moltíssim. Havia sentit molt Wagner i òpera italiana, però era un món vocal que no em motivava. Tot el que passava per aquelles veus no m'agradava. Amb l'òpera italiana no hi sentia una afinitat. L'afinitat, l'he sentida molt més tard.

Jordi Albareda fou un professor de cant important per a la Montserrat, encara que no l'únic.

— Fora d'aquí hi ha molta gent que ha estat influïda per Jordi Albareda. Són cantants als quals ell ha donat llum en un moment determinat. Jo hi vaig estudiar quatre o cinc anys i encara ara hi mantinc contactes. Després vaig sortir fora, a Basilea, i vaig estudiar amb Kurt Wiedmer, al Conservatori. Va ser un altre ajut important. Feia música antiga i Lieder.

Una professora hongaresa, Eva Kraznay completa el quadre de professors de veu; cadascun, amb la seva aportació individual, influï definitivament en la configuració de la tècnica vocal pròpia de la Montserrat: — Tots m'han ajudat. Cadascun m'ha ofert aportacions diferents.

El salt professional es va anar produint de forma progressiva, sense grans fites marcades.

— A Suïssa, tot estudiant fas molts concerts de petita envergadura. Hi ha moltes possibilitats com a estudiant avançat.

En tot cas, la creació del grup Hesperion XX per part de Jordi Savall marca d'una forma definida aquest pas vers una professionalització definitiva. Jordi Savall ho apunta així.



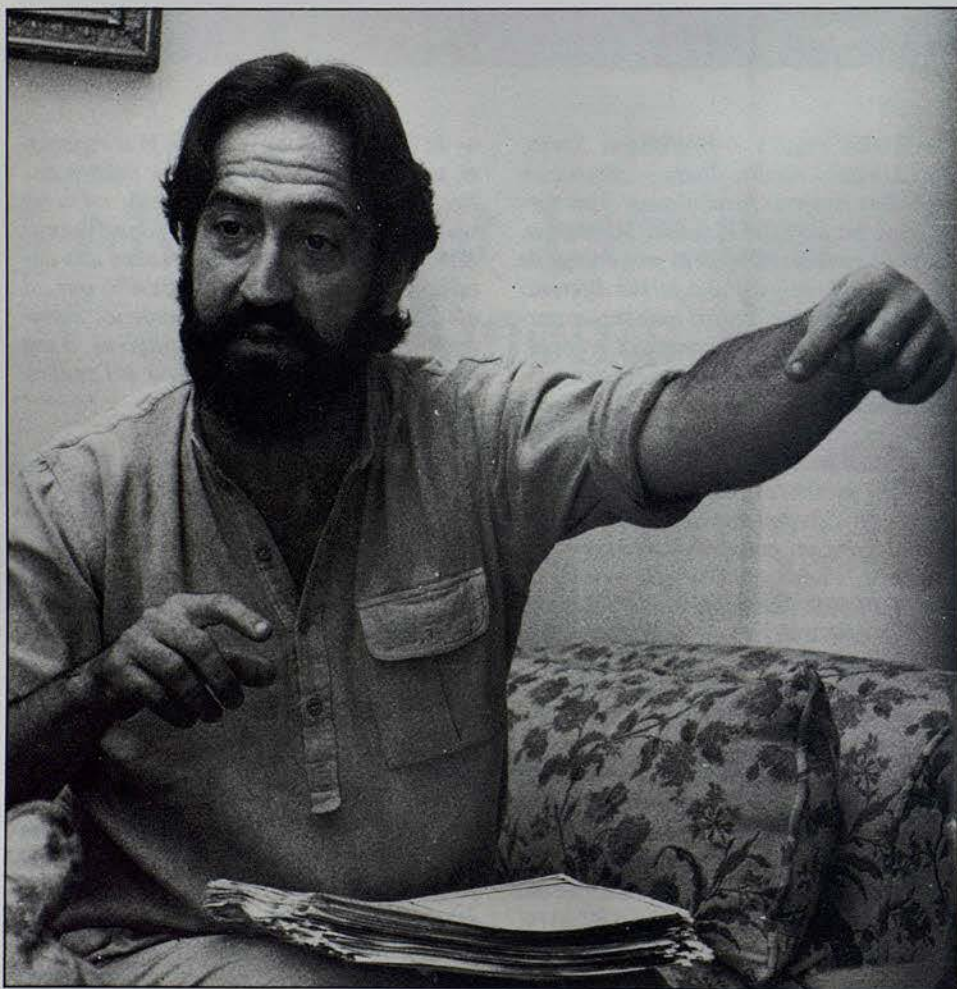
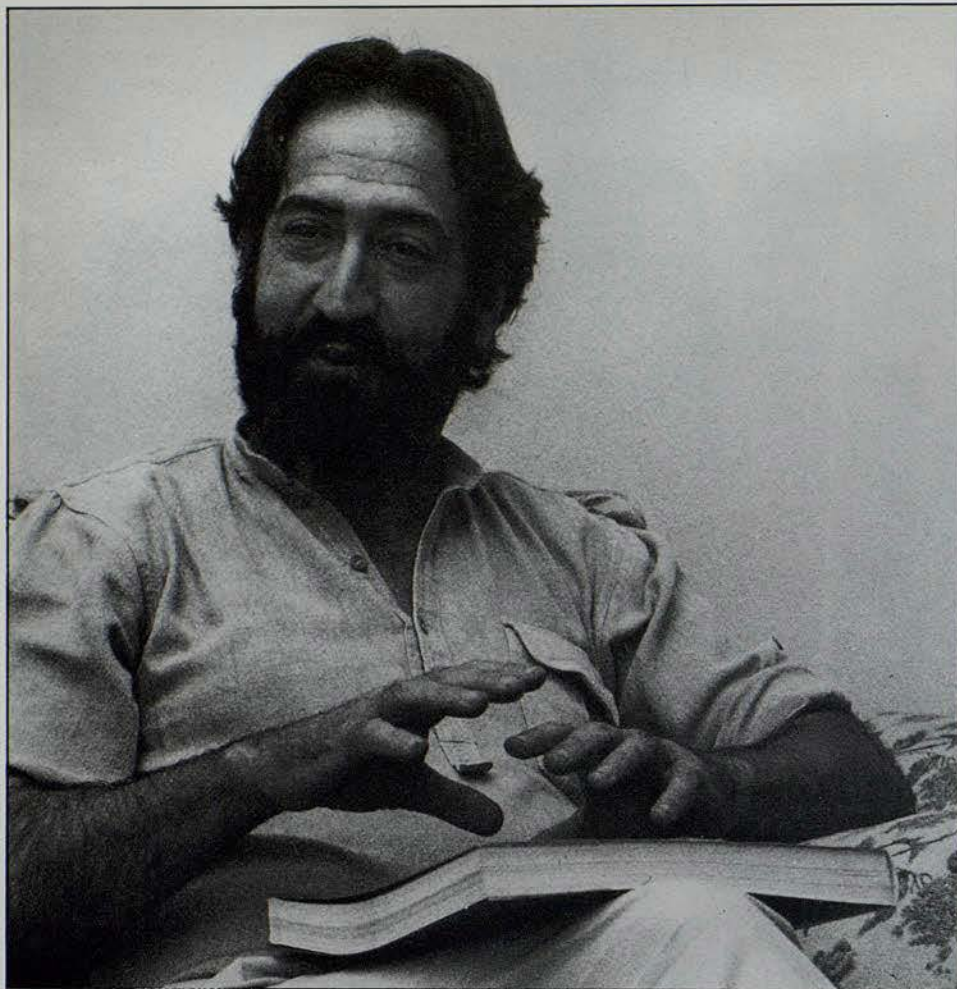
— Amb dos músics —Hopkinson Smith, llaüt i Lorenzo Alpert, flauta— comencem a treballar cançons hispàniques. Van sortir contractes a París, Holanda, Alemanya. En aquell moment oferíem la possibilitat de sentir música antiga d'una forma diferent. La veu sonava d'una altra manera, a partir d'un text que qui el cantava l'entenien. Fins aleshores aquest repertori el feien cantants alemanys o americans. I, a part d'això, ho interpretaven uns músics virtuoses com a solistes, capaços d'improvisar un solo. Fins aleshores, els conjunts estaven formats per components amb capacitat limitada. Erem un conjunt professional especialitzat, i amb una veu que sonava de manera diferent i amb una manera de cantar nova, amb una frescor que contrastava amb les veus més amanerades del moment. — Als vint anys no en volia ser, de cantant. Era una forma massa directa d'enfrontar-te al públic. M'hauria agradat més amagar-me darrere d'un piano o d'un violoncel. — Bé, la Montse, diu en Jordi Savall, és tímida davant de quatre persones, però no ho és davant de quatre-centes.

La Montserrat, que diu que començà com a professional quan tenia uns 28 o 29 anys, insisteix que de fet mai no va decidir de ser cantant.

— M'hi vaig trobar. Pel que fa a repertori, tenia molt clar que volia fer música antiga. Però, entrar a la professió, no m'ho vaig plantejar. Les coses van anar venint. Mira, si estàs ficat a l'òpera tens uns camins fets, unes referències. Es allò que, si als 25 anys no has fet cap audició, malament. El món de la música antiga és, o era aleshores, més obert. Hi havia mil camins per abordar.

Jordi Savall nasqué a Igualada. Sóc mig català i mig valencià, diu, tot recordant que el seu pare ho era, de valencià. I ell creu que, si bé el lloc on has nascut marca molt, també ho fan els orígens; i deixa clar que, quan va a València, s'hi troba molt bé. La manca d'un autèntic ambient musical a la família el compensà, Jordi Savall, pel seu feliç pas per l'escolania de les Escoles Pies de la seva ciutat.

— Ho recordo com una època molt bonica. És el record més entranyable de la meua infantesa. Hi vaig ser fins que vaig canviar la veu. És una experiència que m'ha marcat molt. El meu mestre era el senyor Just, pare de l'actual abat de Montserrat. Era un músic de molta categoria. Per les circumstàncies de la vida, amb la guerra civil pel mig, no va assolir la per-



Elogi de dos grans pedagogs catalans

sonalitat que hauria pogut ser i es va haver de limitar a ser professor d'un conservatori de segona fila. Sabia fer-te escoltar la música. L'aprenentatge amb ell va ser una cosa molt important per a mi.

Un lapse entre els 14 i els 17 anys de quasi buidor deixen pas a un moment, a un instant, que esdevé fita.

— Un dia, al Conservatori, vaig escoltar un assaig del Requiem, de Mozart. Era un conjunt no pas important. Em va impressionar. Em va impressionar sentir el so del violoncel en viu. I vaig decidir d'estudiar-lo. Vaig conèixer el mestre Sants Sagrera, i després vaig estudiar amb Joan Massià i amb Josep Trotta. Joan Massià em va marcar molt. Era un músic fora de sèrie. Si hagués viscut a França o a Anglaterra hauria estat molt valorat. El món d'aquí no li va donar totes les possibilitats que mereixia. Jo venia a Barcelona un cop cada quinze dies, donava classes de 4 a 8 de la tarda; i fins a les 10, que arribava a casa, omplia la llibreta de reflexions, que em permetien d'estudiar tot un mes.

La vocació per la puresa original de la interpretació ja el preocupava molt en aquells moments, enmig de la incomprensió del mestre Trotta, que es movia en un altre nivell.

— Agafava les sonates de Bach, hi comparava el manuscrit i conservava les articulacions tal com a l'original, i això era la desesperació de Josep Trotta, que estava en el Bach que es feia aleshores.

Una lliçó decebedora amb aquest, per altra part, important músic fou seguida a l'avantsala per una noia que, quan Jordi va sortir, li digué més o menys: *No et preocupis. Ho has fet molt bé.* Aquella frase va portar cua car, com és sabut, en Jordi i la Montserrat són parella no sols artística.

Defensa del concepte barroc de Pau Casals

Ha sortit l'expressió «... el Bach que es feia aleshores». I inevitablement parlem dels retrets que no s'amaga de fer Anner Bylsjma, sobretot en referir-se al Bach institucionalitzat per Pau Casals.

— No estic d'acord amb Bylsjma, diu Savall. El Bach de Casals, en el context, era extraordinari. Hi ha coses d'un barroc extraordinari; d'una lleugeresa i d'una simplicitat excepcionals. Cert que d'altres no

són així, i tampoc no diré que sigui una aproximació ideal.

Aquella visió seva, pròpia, tan original en aquells moments, de fet marcava la vocació del músic.

— No podia entendre els meus companys d'estudi, als quals no els interessava Bach. A mi m'interessava més Bach que Dvorák, i una de les meves il·lusions era l'Art de la Fuga. I ha estat una il·lusió que mai no he abandonat i que finalment he vist que prenia cos en una versió que he fet amb 4 violes de gamba i vent. Jo, en aquella època, ja veia el camí. Hi havia, és clar, les incerteses de com es produïrien les coses. Però tenia clar que jo mai no voldria actuar en una orquestra.

Un fracàs en una participació al Concurs Cassadó, de Compostela, on no va actuar finalment perquè no li van acceptar de tocar obra de Diego Ortiz acompanyat per clavicèmbal, donen pas a unes col·laboracions amb Rafael Puyana, el qual li suggereix que treballi la viola de gamba. Estatjat en un pis de Barcelona junt amb David Padrós, un bon dia aquest li féu saber que al grup Ars Musicae —i aquí apareix novament la figura d'Enric Gispert— necessitaven un viola de gamba. Era el 1965.

— Ells mateixos em van subministrar l'instrument. Primer tocava amb cordes metàl·liques, amb pica, sense trasts. Tot sol vaig anar llegint tractats. L'estiu següent em vaig escapar a Londres, París, Amsterdam i Brussel·les, i això va ser l'inici de l'etapa de formació de viola de gamba.

Dos anys de treball amb l'Ars Musicae, aquest nom tan fonamental de la nostra música antiga, donen pas a una petita beca, el 1968, de la Fundació March, que el porta, junt amb la Montserrat, a Basilea. «Van ser uns anys molt difícils», subratlla la Montserrat.

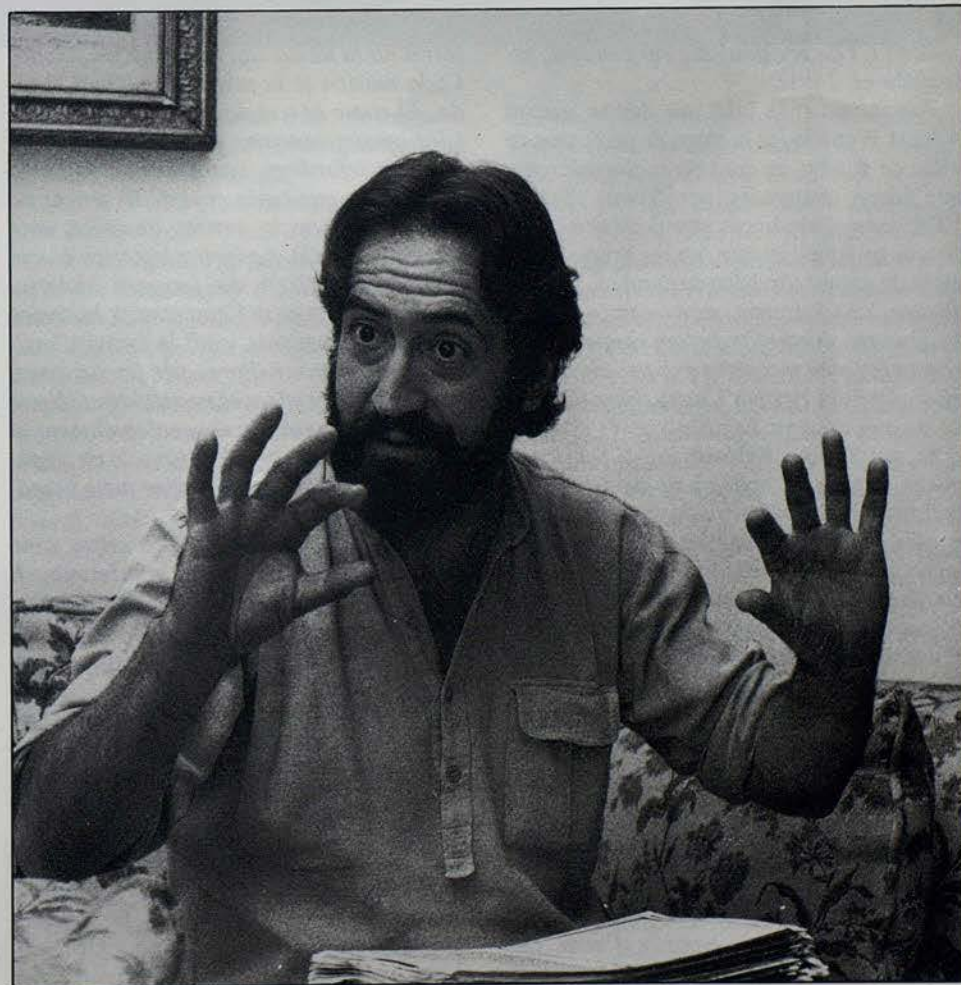
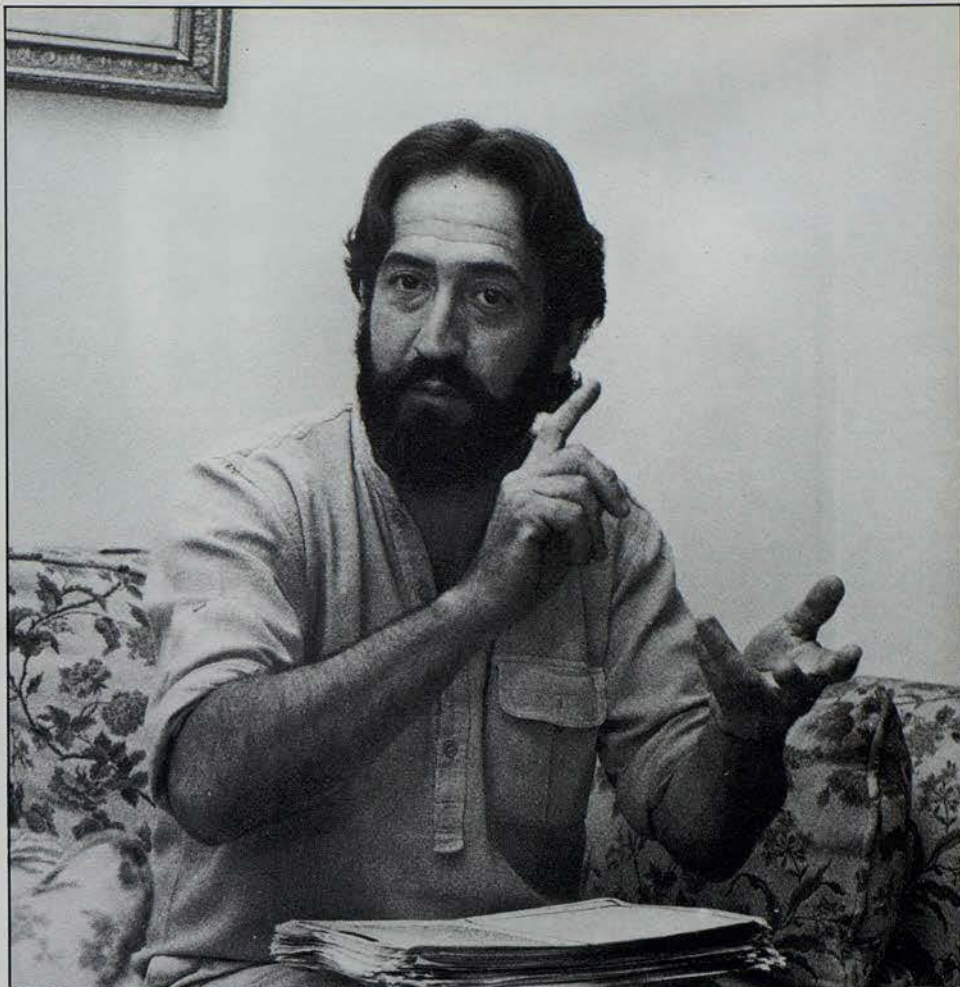
— Fèiem de tot. Donar classes; jo, cuidar nens. Treballava vuit hores diàries per guanyar-me la vida i la resta de temps el dedicava a estudiar. Allà teníem moltes facilitats per estudiar.

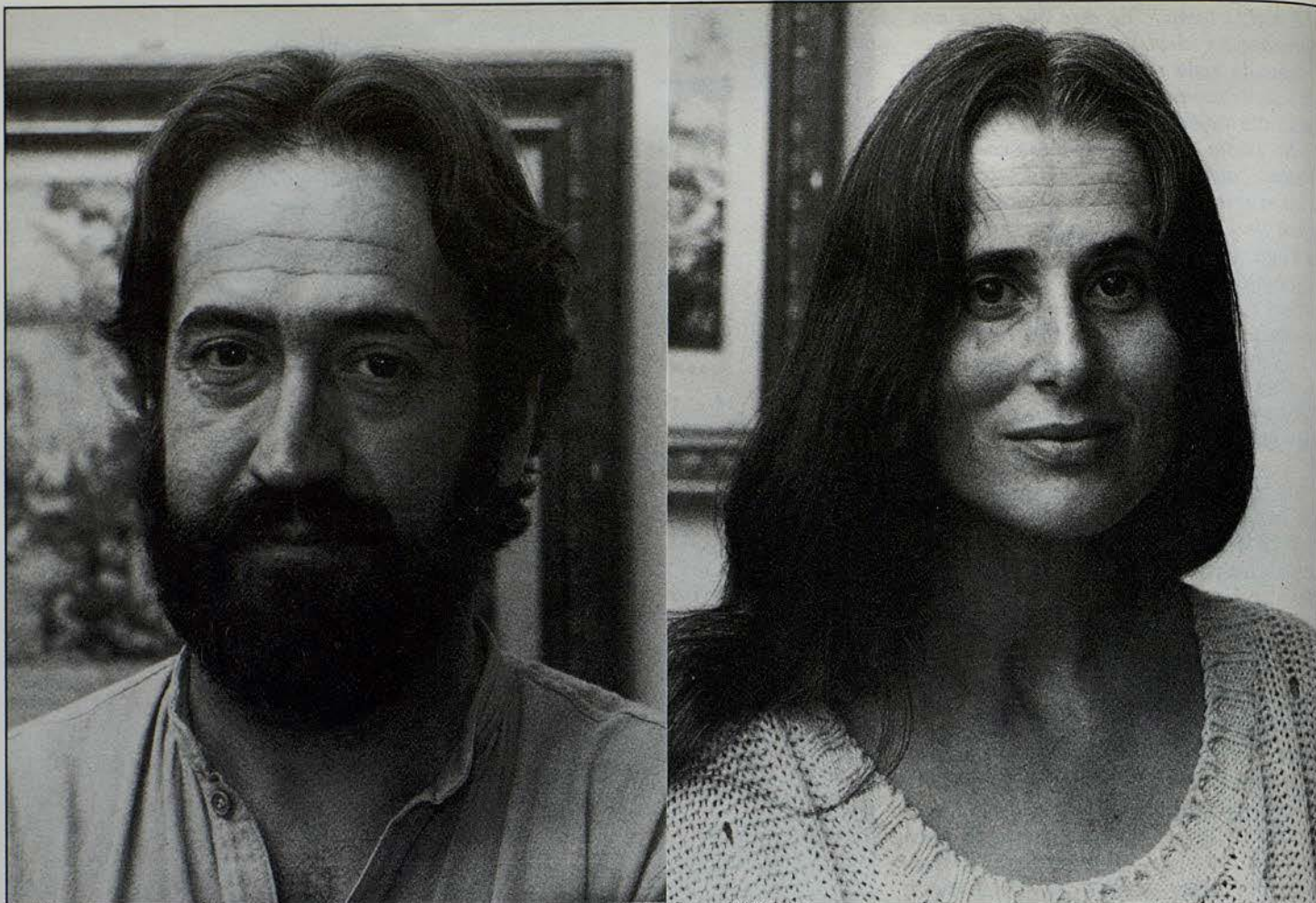
— Teníem un petit apartament, diu Jordi. I a la casa hi havia una biblioteca importantíssima on, si calia, et deixaven dos mesos els llibres. Podies fer fotocòpies: ho tenies tot molt fàcil. Et permetia d'aprofitar molt el temps. Aquí, quan has de fer fotocòpies, a la Biblioteca de Catalunya, o bé has de fer cua, o la persona encarregada no hi és, o s'ha espatllat la màquina.

— A Suïssa, corrobora la Montserrat, pots treballar. No hi ha res que et destorbi. Per treballar, és perfecte. En quatre o cinc anys pots fer el doble de feina que aquí. Allà és fàcil per treballar i difícil per viure.

La Schola Cantorum de Basilea, l'autèntica catedral universal de la docència de la Música Antiga, fou l'escola de Jordi Savall fins el 1970, any en què completà els seus estudis. Aviat sortiren compromisos professionals:

— Era una època en què hi havia pocs gambistes que ho fessin bé. N'hi havia una





gran demanda. Vaig fer recitals a Itàlia i Holanda, i de seguida vaig ser conegut, assenyala en Jordi.

Poc temps més tard, en deixar vacant August Wentzinger la plaça de professor de viola de gamba, es convocaren oposicions, que foren guanyades per Savall. Era el 1974, i des d'aleshores s'ha dedicat a la docència en aquell centre, en les branques de viola de gamba i música de cambra. Un cop al mes, una setmana, dóna cursos.

— Tots els alumnes treballen conjuntament i després tenen tres setmanes per digerir tot allò. Això ho permet l'estructura de l'escola, que és molt flexible.

El naixement d'Hesperion XX, ja explicat, marca un abans i un després molt definits en l'existència professional d'en Jordi i de la Montserrat. La conversa, just aquí, fa un tomb. Els seus dos protagonistes fins ara, deixen pas a un altre que no és sinó la música antiga. Tot girarà al seu voltant a partir del moment en què, de la mà d'Hesperion XX, Savall comença a pouar en aquest món d'una forma decidida.

— Intenem d'aprofundir en la interpretació. Agafem el repertori dels trobadors i procurem fer-lo com no s'havia fet fins aleshores. Agafem Paco Noy, que és un medievalista. Li demanem informació. Busquem l'estil més apropiat. Agafem la notació tal com era a l'època i, a partir d'això, improvisem sense fixar res, de manera moder-

na. Quan feiem el Llibre Vermell de Montserrat no hi havia cap nota que fos fixada. Cada música té la melodia original notada. El ritme és tret de la notació original, i les ornamentacions s'improvisen. A les cançons sefardites, buscàvem de donar-hi el caràcter que tenia el text. Es tracta no sols de buscar la veritat històrica sinó d'anar més enllà. La veritat històrica és una forma de conèixer un fenomen històric. Nosaltres buscàvem l'autenticitat històrica amb els instruments, amb la forma d'articular. Volíem ser lliures per fer les coses més boniques i eficaces musicalment. No es tracta de reconstruir arqueològicament ni tampoc de caure en folklorismes o en un pla paròdic, sinó buscar una cosa justa i equilibrada.

Els termes corren el risc de caure, sinó en la confusió, sí en zones interferents. A partir de l'expressió puresa arqueològica, Savall assenyala:

— La puresa arqueològica té sentit quan no ho és per si mateixa. Et permet de saber què és allò que és essencial. Si agafem una partitura de Bach editada per "X", això ja és una interpretació. Hi ha unes articulacions i una dinàmica que deformen la idea original. Si parteixes del manuscrit, les formes no apareixen alterades. A partir d'aquelles notes desenvolupes una idea que va directa de la partitura a tu. Si parteixes d'una edició, la idea ja és més deformada. Nosaltres anem a la font més original pos-

sible. Busquem les edicions més properes a l'original; també busquem en els instruments el so més proper a l'original. I també la manera d'interpretar, buscant el fraseig més estèticament idoni. L'estètica d'aquells moments històrics, la pots trobar a través de textos literaris o filosòfics del moment, que et donen una aproximació fidel. Tot això, per seguir-ho no pas fidelment sinó com a punt de partença. Mira, si agafes un monument arquitectònic romàntic, té l'estètica del seu moment. O una pintura de Goya... I a ningú no se li acudirà de fer-hi afegits o modificacions. En canvi, a la música, sí que se n'han fet, d'afegits. El que volem és partir de les coses tal com són. Però no és suficient. El compositor ha deixat la referència escrita i documental de la seva obra; però aquesta referència sempre és incompleta. Fins i tot les obres més indicades permeten interpretacions diferents. La música només existeix quan sona. I això dóna un caràcter subjectiu a la interpretació. I en el cas de la música antiga, cal suposar que un instrument antic pot sonar bonic. I s'ha de suposar que un senyor de la Florència medieval tenia bon gust, i que un trobador del segle XI també buscava uns efectes. Es tracta de retrobar aquest aspecte de la música, que no podem saber quin era. I això, fer-ho a partir de la font.

La Montserrat afegeix:

— No sols has d'estudiar el llenguatge de



l'època, sinó que has de saber què passava aleshores, com escrivien, quina filosofia tenien. Si ho vols, a l'hora d'interpretar, de tot això te n'oblides, però ho tens dins, sedimentat.

En Jordi Savall continua la seva argumentació:

— Quan interpretem música del Renaixement espanyol, ho fem d'una manera diferent que si interpretem Monteverdi. Una persona que no sigui experta potser no nota la diferència, però per a nosaltres és molt important. I arribem a això treballant molts compositors. I ve un moment en què et dius: "això només pot ser així". Són anys de conèixer obres, de paciència, d'estudiar manuscrits... És una reunió d'informació i també d'elements contradictoris. "Ja està bé de fer tantes ornamentacions", escriu Guerrero en un moment determinat. I també assenyalava que quan, amb el cantant intervén un corneto i una xerímia, un dels dos no pot improvisar. Això vol dir que es feia, que tots dos improvisaven. És un conjunt de coses que et donen una visió de què s'havia fet. Son elements que vas assimilant i que, per exemple, et permeten que, a l'hora de fer una obra de Bach, jo pugui dir als músics com s'ha de tocar cada nota.

Tot seguit parla del treball de passar del microfilm a la còpia de la partitura i, a par-

tir d'aquí, de la tasca de triar, de vegades entre 500 o 600 peces, unes quantes que semblen més interessants.

— Et trobes en una selva musical i et sents com un explorador i has de trobar les peces més boniques. Durant tot el segle XVIII no es fan cançons per a cada classe d'instrument. Es feia música per raons funcionals. Per acompanyar el Papa en un viatge, per exemple, i sense fixar la composició del conjunt. En Bach, la feina la tens en considerar no la notació, sinó l'estil. Una obra de Bach, l'has d'abordar no pas mirant endavant sinó endarrera, veient què feia Monteverdi, què s'havia fet abans.

Música Antiga, un concepte que cal revisar

Recordem que, en alguna ocasió, Savall havia dit que el concepte de música antiga potser no és exacte. Ara ell mateix rebla el clau:

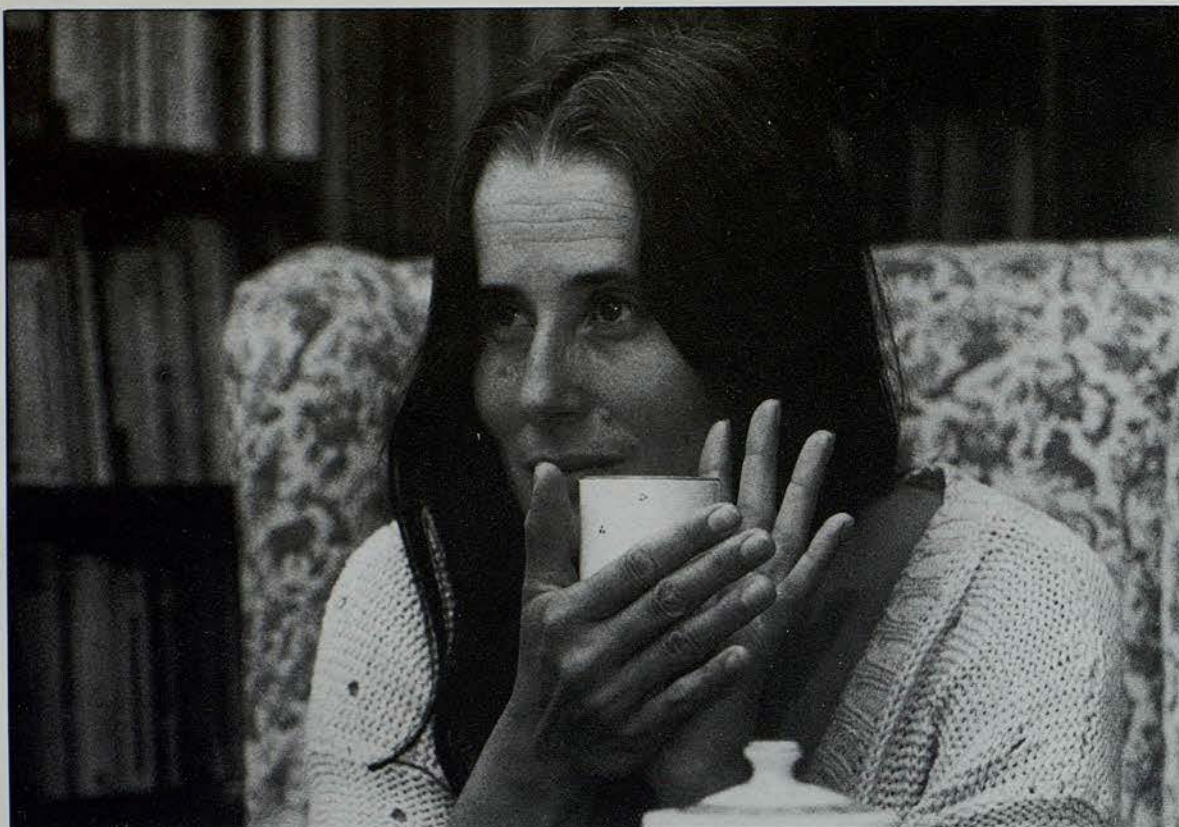
— Qualsevol obra que no és d'avui, ja pot ser considerada música antiga. La música de Debussy ja necessita, per ser interpretada, ser objecte d'un procés com el que fem nosaltres. I jo crec que, a l'avenir, no-

més tindrà futur el músic que adopti una filosofia com la nostra. Ara es viu de renda. S'ha desenvolupat un concepte de la música, que surt dels conservatoris (allò de les tres B —Bach, Beethoven, Brahms—), i s'ha anat a una interpretació estàndard. I hi ha aquestes interpretacions que vénen determinades per les grans orquestres simfòniques, amb els mateixos instruments, amb grans directors. La mateixa problemàtica de la música antiga, la té la música de repertori. Els conservatoris han creat virtuosos que es passen l'any fent un sol repertori o interpretant només un sol compositor. I, avui, hi ha molta informació. Constantment tens la possibilitat de treballar música que no has sentit mai. I, mira, també una simfonia de Beethoven: no es tracta de fer-la com s'ha fet sempre, d'una manera en què no se senten els oboès...

— Fa poc, Philippe Herrewége deia que un dels problemes amb què es troba o s'ha trobat la música antiga és que els seus intèrprets sovint no tenen un domini suficient de la tècnica.

— Bé, hi estic d'acord en part, i en part no. En el curs dels últims vint anys, l'evolució tècnica ha estat molt important.

— Fa quinze anys —intervé la Montserrat— havies d'anar a investigar a les biblioteques. Ara els que estudien tenen unes refe-



rències que nosaltres no vam tenir. Nosaltres vam partir de zero i això ens ha obligat a treballar molt.

El protagonisme creixent que està assolint la música antiga, en bona part entre la gent jove, a què pot obeir? Friedrich Gulda ho justificava dient que, en el seu moment, la que avui es considera música antiga era l'autèntica música popular, i aquesta arrel encaixa entre el jovent.

— *Aquest és un fenomen* — continua Savall — *sociològic i també, diguem-ne, estètic. Ens trobem en un moment social i cultural en què la música actual, la contemporània, molt activa, apunta unes línies que, si es vol, són molt interessants però difícils de seguir i incapaces d'aportar l'harmonia que qualsevol ser humà és capaç de necessitar. El públic normal necessita escoltar coses noves. La música contemporània porta la tensió i la brutalitat de la vida actual. Ens falten coses que portin la pau i la poesia que ens cal. La música anterior al XVIII i XIX permet d'escoltar obres no sentides amb sons nous i donen la possibilitat de descobrir aspectes nous de la música. Mira, Mozart compongué "Divertiments": componia música lleugera. Ara, la persona que vol sentir música harmònica lleugera, quina opció té? Té el recurs d'alguna música pop i de jazz, que són opcions vàlides, però la major part de la música comercial no aporta grans valors estètics. La música antiga ofereix versions d'obres interessants, aporta reflexió sobre el passat, aporta la curiositat, la descoberta de corrents estètics i aporta quelcom tan important com mostrar que, a la història de la música, també hi ha hagut aquests grans monuments que han estat*

aportats a la història d'altres arts. Perquè no es pot dir que la història de la música sigui la d'una evolució, com diuen els romàntics. Una obra de Milà ben interpretada és tan important com un Lied de Schumann. Cadascuna en el seu context.

Després de refermar el caràcter i dimensió popular de la música antiga i d'assenyalar com Cervantes i Lope de Vega treballaven amb els músics, remarca:

— *El que ha estat lamentable per a la música ha estat la separació entre música seriosa i música lleugera. Això no passava a l'època prèvia a Beethoven.*

En tot cas, Savall, en acceptar el creixent auge de la música antiga, deixa clar, però, que encara és una manifestació marginal, situada en circuits de projecció de segona fila.

Un aparell d'aire condicionat col·laborava perquè hom no s'adonés del pas del temps, mentre una sobtada ullada al rellotge advertia que la conversa anava tenint una extensió ja considerable. I encara faltava un dels objectius més determinants de la decisió de l'entrevista. Parlar del projecte de la nova formació, la Capella Reial, que Jordi Savall i Montserrat Figueras es disposen a presentar de forma solemne en el curs de l'actual Festival de Música de Barcelona.

— *És el resultat d'una experiència feta l'any passat, quan vam fer un programa de música catalana amb el Cant de la Sibila i amb la Missa de difunts, de Cererols. Ho vam escampar per algun festival i va anar molt bé. Fa anys que tenia ganes de crear a casa nostra un grup de cantants que pogués treballar repertori català i espanyol dels segles XVI al XVIII. L'experiència ha confirmat que la cosa era factible. I, això,*

comptant també amb solistes instrumentals experimentats. Es tracta, però, de fer repertori predominantment vocal. Hesperion XX és un grup sobretot instrumental, amb una o dues veus solistes. A més, la Capella Reial és la reconstrucció d'un fenomen històric que existí a Sevilla, Granada, Barcelona, Aquisgrà. Al segle XVIII, interpretaven les òperes de Mozart. Era l'agrupació instrumental fonamental del segle XVIII. Volem treballar repertori català i hispànic del Barroc amb el màxim de fidelitat. Donar a conèixer les ensalades de Fletxa, el Cant de la Sibila, obres de Brudieu, Cabanilles, Morales, Pujol, Cererols i Valls.

Però el projecte va més enllà, en una dimensió d'instituir quelcom de consistent i estable.

— *Es tracta, també, de crear una institució que permeti a la llarga establir un clima professional a casa nostra pel que fa a la música antiga. Ací no hi ha intèrprets, perquè la gent no estudia, i no estudia perquè veu que no té sortida. És el peix que es mossega la cua. Es poden fer cursos i donar oportunitats d'oferir concerts. Seria una institució que podria autofinçar-se. Hi ha una idea, també, d'un centre de formació, d'investigació, de creació i difusió.*

Les paraules de Savall, plenes de coherència al llarg de tot el seu discurs, s'acaben amb un epíleg definitiu.

— *El que seria lògic és que als Conservatoris es treballés la música del moment en què el país ha estat creativament més important. Seria lògic que s'aprengués a fer cant gregorià, del Renaixement, etcètera.*

Jaume Comellas

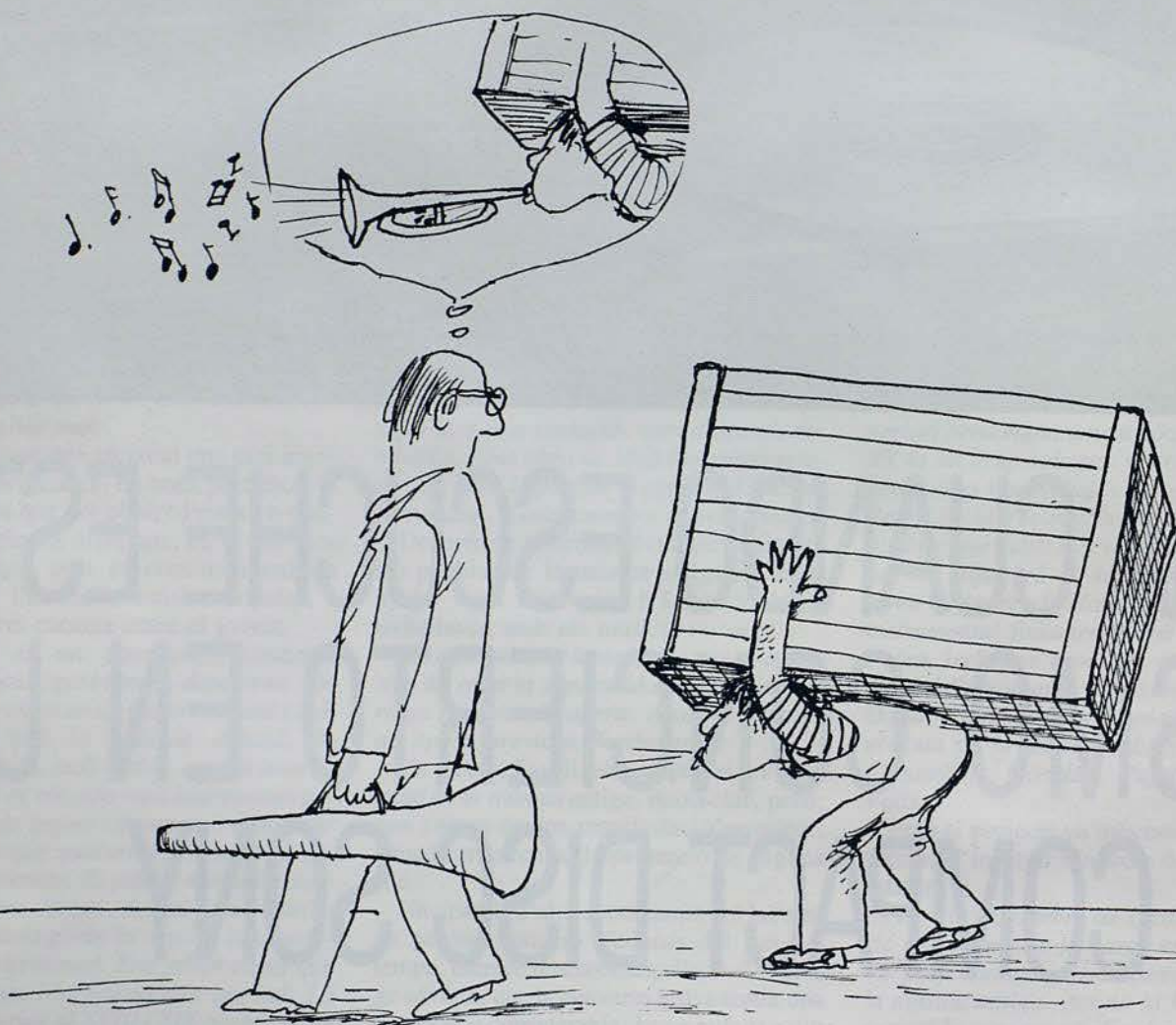
ARA • ABANS D'AHIR • DEMÀ • ARA • ABANS

RESERVE ALGUNOS APLAUSOS



PARA CUANDO ESCUCHE ESTE MISMO CONCIERTO EN UN COMPACT DISC SONY

SONY



Cesc

AQUÍ

EL CONCURS «FRANCESC VIÑAS» ARriba A LA SEVA XXV EDICIÓ

Del 5 a l'11 del mes de novembre tindrà lloc la XXV edició del «Concurs de Cant Francisc Viñas». La rodonesa de l'efemèride serà motiu d'una celebració especialment important, i a la realització habitual del certamen s'afegiran altres ingredients d'un interès i al·licients especials.

Entre ells, i d'una manera remarcable, cal assenyalar una representació extra de *Il Trittico*, que tindrà lloc al Gran Teatre del Liceu, amb un repartiment integrat per antics guanyadors del certamen.

Les proves classificatòries començaran el divendres, dia 6 de novembre, a l'Auditori Toldrà del Conservatori Superior Municipal de Música. La prova fi-

nal tindrà lloc, com ja és habitual, al Palau de la Música Catalana, el divendres dia 13. L'acte final tindrà per marc, una vegada més, el Gran Teatre del Liceu. A l'acte de lliurament de premis, els respectius guanyadors oferiran sengles actuacions acompanyades per l'orquestra titular.

El concurs «Francisc Viñas» oferirà altres manifestacions, com un recital a cura de Virginia Zianni al Saló de Cent de l'Ajuntament —dia 7 de novembre—, una intitulada *Tarda amb Virginia Zianni*, que se celebrarà el dissabte dia 14, a la tarda, al Palau Güell i, finalment, sengles classes magistrals a cura de Magda Olivera i Gino Vechi.



AUDICOR, AULA DE DIRECCIÓ CORAL

El VIII any d'AUDICOR s'iniciarà amb el Curset de Direcció Coral que, durant el curs de 1987/88, se celebrarà cada dilluns a l'Institut Llongueres, de 21 h. a 23,30 h. S'inaugurà el dilluns 28 de setembre de 1987 i es clourà amb un cap de setmana, el dissabte 11 i el diumenge 12 de juny de 1988.

El professorat d'AUDICOR està format per Manuel Cabero, Joan Company i Ramon Vilar (direcció) i Montserrat Pueyo (cant).

Qui s'hi interressi pot demanar informació a l'Institut Llongueres, carrer de Sèneca, 22, 1r., 08006 Barcelona. Telèfon 217 18 94 (de 18h. a 20h.)



Una representació de Turandot al Liceu.

CICLE DE CONFERÈNCIES PROMOgut PER ÒPERA DE CAMBRA DE CATALUNYA

Novament, l'Òpera de Cambra de Catalunya ha organitzat un cicle de conferències divulgatives d'un tema específic i monogràfic. En aquest cas, Puccini, la personalitat i l'obra del qual serà glossada pel professor Roger Aliet. Les conferències tindran lloc a la Sala Cultura de CajaMadrid amb el següent calendari:

5 d'octubre: Conferència-col·loqui dedicada al cantant Eduard Giménez, amb la seva assistència.
19 d'octubre: Importància de Puccini en la història de l'òpera italiana; la formació del jove Puccini; les primeres obres; la carrera operística comença: *La Vili, Edgar*.

26 d'octubre: Puccini i l'aparició del verisme; característiques de l'escola; l'estrena de *Manon Lescaut*.

2 de novembre: La plenitud de la creació pucciniana: *La bohème*; de l'obra de Murger a l'òpera; desenvolupament ple de la personalitat de Puccini; la rivalitat amb Leoncavallo.

9 de novembre: *Tosca*: una al-

tra faceta de la producció pucciniana; el drama i els llibretistes de Puccini; punts sobresorint de l'òpera.

16 de novembre: L'exotisme musical i Puccini: una relació amb molt de futur; la creació de *Madama Butterfly*.

23 de novembre: Una altra expressió de l'exotisme musical: el món del Far West en *La fanciulla del West*; *La rondine*.

30 de novembre: Conferència-col·loqui dedicada al cantant Joan Oncina, amb la seva assistència.

7 de desembre: Anys d'inquietud, la Guerra Mundial; *Il Trittico*: tres petites òperes i una obra mestra. Concert: obres de Puccini interpretades per M^a Carme Hernández, Josep Ruiz i Miquel Ortega.

14 de desembre: Conferència-col·loqui dedicada al cantant Jaume Aragall, amb la seva intervenció.

21 de desembre: La darrera gran obra pucciniana: *Turandot*; ¿és encara verista, Puccini?; interrupció de l'òpera i mort de Puccini.

GIRA DE CONCERTS DE LA CORAL CÀRMINA A BÈLGICA

La Coral Càrmina, prou coneguda per les nombroses actuacions que duu a terme periòdicament i per la seva condició actual de cor col·laborador de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, inicià el propassat dia 1 d'agost, sota la direcció del seu titular, Jordi Casas, una gira de concerts pel país flamenc (Bèlgica) en resposta a la invitació rebuda per participar al 24è Festival de Música Antiga de Flandes, un dels més prestigiosos d'Europa en aquesta especialitat, en el context del qual actua en 4 concerts amb dos repertoris diferents: els dies 2 i 9 a les catedrals de Brussel·les i Bruges, respectivament, interpretarà una missa per a cor «a cappella» de Tomás Luis de Victoria, mentre que els dies 3 i 6, nova-

ment a Bruges i també a Oude-raarde, interpretarà un repertori en dues parts diferents, una amb música religiosa i una altra amb música profana, sempre d'autors catalans o castellans dels segles XV al XVIII (Cererols, Pujol, Casanovas, Encina, F. Guerrero, P. Guerrero i Mateu Fletxa el Vell).

D'altra banda, la Coral Càrmina interpretarà la *Missa núm. 2*, en mi menor, per a cor a 8 veus mixtes i orquestra de vent (fusta i metall) d'Anton Bruckner, sota la batuta del prestigiós director suc Dan-Olof Stenlund.

Amb aquesta gira s'afirma el reconegut prestigi que la Coral Càrmina ha anat adquirint al llarg dels 15 anys de treball a favor de la cultura i la difusió de la música coral al nostre país.

VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE CANT CORAL «CATALUNYA CENTRE»

El passat mes de setembre se celebrà una nova edició, la vuitena, del Festival Internacional de cant coral «Catalunya Centre», organitzat per la Capella de Música Burés (Castellbell i el Vilar) i la Coral Joventut Sardania (Puig-reig). Aquesta iniciativa s'ha demostrat extremament fructífera en el transcurs dels anys i constitueix una de les principals manifestacions de música coral al nostre país. Enguany, en audicions alternades a Puig-reig i a Castellbell i el Vilar, hi han participat agrupacions d'Argentina, Israel, Alemanya, França i, d'Espanya, les corals Santa Maria (Avià), Sant Sadurní (Sant Sadurní d'Anoia), Cors Alegres i Joventut Sarda-

nista (Puig-reig) i la Capella de Música Burés (de Castellbell i el Vilar). Integren el programa comú composicions de cadascuna de les nacions dels cors participants.

CORRIGENDA

Un involuntari error documental atribuït indegudament la paternitat del bust d'Eduard Toldrà reproduït a la pàg. 31 de la «Revista Musical Catalana» del passat mes de maig. No n'és autor l'escultor Casanovas (tal com s'hi indicava), sinó Josep Manuel Benedicto i García (1895-1964).

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Després de les últimes actuacions de l'Orfeó Català durant el primer terç d'aquest estiu (a La Bisbal d'Empordà, Torroella de Montgrí i Premià de Dalt), les sessions d'assaig continuaren tot el juliol, en preparació de les parts corals del *Roméo et Juliette*, de Berlioz, que l'Orfeó Català ha interpretat, el 22 de setembre darrer, a la Sala Pleyel, de París, convidat, pel Festival de France, a prendre-hi part en una versió concertant, junt amb l'Orquestra Filharmònica de Montpel·lier, Languedoc, Roussillon, dirigida per Caryl Dinenderich, amb la participació també de coneguts solistes vocals i instrumentals.

Aquest concert tingué lloc amb un èxit esclatant, sobretot per l'ajustadíssima i espectacular interpretació feta pel nostre Orfeó dels difícils fragments corals de l'obra berlioziana. No és la primera vegada que l'Orfeó Català és convidat a l'estranger en un Festival de Música, però la invitació d'ara pot ser un indicatiu que l'intens treball de preparació a què s'ha sotmès des de fa uns anys comença a ser conegut fora de les nostres fronteres.

N'és una altra mostra la invitació rebuda —i acceptada per la nostra Entitat— per participar al Festival Musical de la Vall d'Aosta (Itàlia), el vinent 18 de desembre, amb *La Creació*, de Haydn, junt amb l'orquestra anglesa de Saint-John-Smith Square, dirigits per John Lubbock, que ja dirigí aquests mateixos

intèrprets, a Barcelona, la temporada 1985/1986. Entre ambdues actuacions a l'estranger, l'Orfeó Català cantarà, al Festival Internacional de Música de Barcelona, el proper 15 d'octubre, amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona, i sota la direcció de Laszlo Helthay, la coneguda obra *Carmina Burana*, de Carl Orff. Sabem que s'ha creat expectació per veure la qualitat interpretativa que farà l'Orfeó Català d'aquesta obra, després de les excel·lents execucions escoltades dels cors que l'han precedit en aquesta interpretació a Barcelona. Estem segurs que els seguidors del Festival barceloní no en sortiran defraudats.

També prendrà part, el nostre cor, a l'acte litúrgic en memòria de Frederic Mompou (director honorari que fou de l'OC), que tindrà lloc el vinent 27 d'octubre, a les vuit del vespre, a la Basílica de Santa Maria del Mar. En aquest acte litúrgic, que serà oficiat pel cardenal-arquebisbe de Barcelona, Narcís Jubany, també hi prendran part la Coral Sant Jordi, la Coral Càrmina, la Coral Cantiga i la Capella de Música de Santa Maria del Mar.

Altrament, la vida social a l'Entitat i les sovintejades visites al Palau han romàs interrompudes tot l'estiu, per causa de les importants obres de remodelació del Palau i de construcció del nou edifici annex, on seran ubicades les dependències de l'Orfeó i del Consorci del palau, i també, i sobretot, la sala d'assaig del cor.

A la sala de concerts, enguany s'han renovat totalment els seients i una bona part de l'estructura del segon pis, com ho podran comprovar els assistents al primer dels concerts programats pel Festival de Música d'enguany. El conjunt d'obres que s'han emprès, però, no han estat acabades del tot, en aquest període estiuenc, i els futurs espectadors són pregats, des d'ara, de voler-nos disculpar per algunes possibles petites molèsties que encara hagin de suportar en els vinents dies de concert.

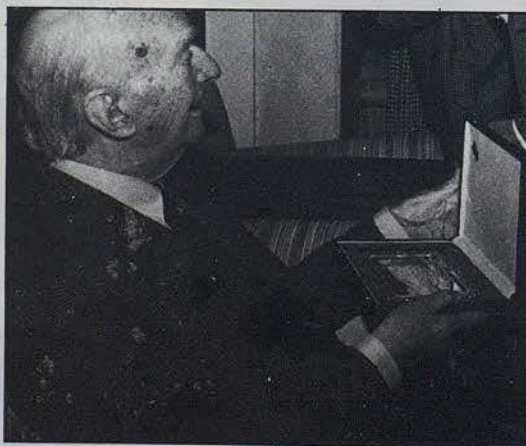
La más importante
editorial de publicaciones española
de obras musicales de estudio
y de concierto

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBERICA



EL GUITARRISTA CATALÀ CARLES TREPAT,
PREMIAT A TORONTO

Carles Trepà ha guanyat el primer premi del Festival Internacional de guitarra de Toronto. Ha rebut com a premi una beca de 3.000 dòlars canadencs i una guitarra Khono, del Japó. A més, també ha obtingut un contracte per a una actuació, l'any vinent, a París.

El segon premi va correspondre a Nicola-Jane Hall, de Gran

Bretanya. I els tercer i quart premis foren atorgats a Fabio Pedrese Zanen, del Brasil, i a Joaquim Clerch, de Cuba, respectivament.

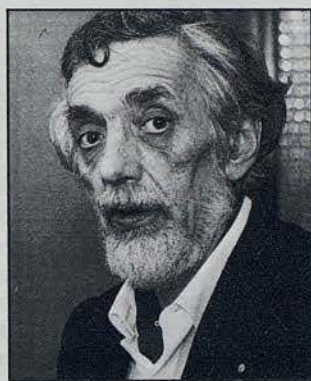
Un total de noranta-set guitaristes de tot el món s'havien inscrit en aquest concurs de gran renom. Els finalistes havien d'interpretar el *Concert per a guitarra i petita orquestra*, de Villa-Lobos.

CURSETS DE MANUEL
CABERO I MONTSERRAT
PUEYO A CANTÀBRIA

Organitzats per la Caja de Ahorros de Santander y Cantabria, se celebraren el passat curs uns cursets de direcció coral i de tècnica vocal a Santander i Torrelavega (24 d'abril - 2 de maig), i a Reinosa i Santoña (19 - 28 de juny), professats per Manuel Cabero i Montserrat Pueyo. Amb una mitjana d'assistents d'uns cinquanta alumnes per curs, aquests cursets —subvencionats per la Federación Cantabra de Coros, i dedicats als components de les entitats corals que la integren— tingueren un èxit extraordinari. N'és prova conculent la seva repetició, prevista novament (també a càrrec de Manuel Cabero i Montserrat Pueyo) a Santander (9 - 14 d'octubre), a Torrelavega (4 - 9 de desembre) i a Reinosa i Santoña (gener i febrer de 1988).

«INVITACIÓ A LA MÚSICA»

El passat mes de juliol, se celebrà la X Audició del programa «Invitació a la Música», el Consell Assessor del qual seleccionà nous joves intèrprets per ser incorporats a aquest moviment internacional. Foren els següents: Miquel Jorba, Jordi Camell i Michel Wagemans, piano; Maria Queralt i Albert Gumí (duet de clarinets); Josep Fuster i Xavier Dolç (clarinet i piano); Quintet de Vent Harmònia; Messa di Voce; Marisol Morales i Lucky Guri (veu i piano). Amb aquests noms, passen ja del centenar els joves músics que participen als concerts organitzats a Espanya pel moviment internacional «Live music now!»



INTENSA ACTIVITAT
MUSICAL D'ORIOI
MARTORELL

Durant el propassat estiu, les activitats d'Oriol Martorell com a director s'han estès per terres franceses, belgues, suïsses i alemanyes. A Valenciennes, i amb motiu d'una Trobada regional de Corals «A Coeur Joie», va dirigir-hi el *Magnificat*, d'Antoni Soler; a Namur, i en el concert d'obertura de la Setmana Internacional «Europa Cantat» (dins del marc del «Festival de Wallonie»), els motets *Sancta Maria* i *Ave verum* i la *Missa en si bemoll major*, K.275, de Mozart; a Lucerna, i també en una Setmana Internacional «Europa Cantat», els *Liebesliederwalzer*, de Brahms; i finalment, a Passau, i en el marc del gran Festival anual del moviment coral «Arbeitskreis Musik in der Jugend», va ser un dels responsables del cant comú, en el repertori del qual, entre altres obres, hi havia *N'Eulàlia vol gonnella*, de Mateu Fletxa, *Regina coeli* i *Et incarnatus est*, de Joan Cererols, *Us dono gràcies*, *Pare*, de Jordi Alcaraz, i les cançons tradicionals *El cant dels ocells* i *Rossinyol que vas a França*.

DISCOS

«THE FILM MUSIC OF DIMITRI TIOMKIN» Royal College of music Orchestra conducted by Sir David Willcocks (Unicorn-Kanchana DKP 9047).

Side one: «The Fall of The Roman Empire» (Overture, Pax Romana) — «A President's country» — «The Guns of Navarone» (Prologue, Prelude, Mission accomplished).

Side two: «Wild is the wind» — «Rhapsody of Steel»

Dimitri Tiomkin ha estat el músic de cinema més popular dels anys 50, amb la seva renovació de la música del *western* i per la introducció de cançons de *score* de la pel·lícula, característica que adquiriria insospitades ressonàncies de popularitat amb la generalització de l'esmentat corrent per part de les cases productores com la Fox, en les seves pel·lícules turístiques o romàntiques. Si ambdues qualitats es van concentrar en una sèrie de títols brillantíssims i espectaculars, tant pel nou so com per la bellesa temàtica de melodies com «Rio de sangre», «Solo ante el peligro», «Duelo de titanes», «La última bala», «Tierra de Faraones» o «Gigante», el seu recolzament artístic es va consolidar pels quatre «Premis Oscar» que va aconseguir en aquests anys: tres a la millor banda sonora («Solo ante el peligro», «The High and the Mighty», inèdits a Espanya, i «El viejo y el Mar») i un a la millor cançó «Si tú también me abandonas», del film de Zinnemann. L'evolució del mestre rus, malgrat tot, ja no experimentaria més variacions, a causa de l'èxit de la seva fórmula estilística, encara que assoliria els seus graus més alts de perfecció formal en les grans superproduccions de començament dels 60 com «El Álamo», «Los cañones de Navarone», «55 días en Pekín» i «La caída del Imperio Romano», editats tots en magnífics discos amb la seva banda sonora.

A la vista d'això, no s'acaba de comprendre, doncs, la selecció de temes del present enregistrament, atès que la marxa «Pax Romana» i l'«Obertura» de «La caída del Imperio Romano» —amb l'orgue, que li confereix una antiespectacularitat que con-

trasta amb la resta de pel·lícules històriques de l'època com «Espartaco» o «Cleopatra» — són ja coneguts del públic, igual que la melodia principal de «Viento salvaje», atractiu melodrama de George Cukor, amb Anthony Quinn i Anna Magnani, la cançó de la qual va ser tota una creació en la veu de Johnny Mathis, i la suite aquí presentada de «Los cañones de Navarone» — el seu tema més apreciat del gran públic — amb una paleta orquestral simfònica de primer ordre.

El gran interès del disc rau, per tant, en els dos *score* inèdits fins a la data per als espectadors, per pertànyer a dos documentals mal distribuïts i poc vistos a Europa: «Rapsodia de acero», datada el 1959, i produïda per la Steel Company, dels Estats Units. El seu propòsit era explicar, sota la forma d'uns dibuixos animats didàctics, la història de l'acer, des del descobriment del ferro per l'home primitiu fins als nostres dies. Un ampli programa servit a la perfecció pel mestre, en una suite vibrant de 22 minuts, perfectament desenvolupada dintre del seu estil dramàtico-descriptiu més característic. «El país de un Presidente», és una de les seves últimes incursions en la banda sonora. Data de 1966 i, amb el pretext de retratar el sud-oest de Texas, la terra del president Johnson, l'autor va preparar una bonica selecció dels temes més cèlebres de «Rio Rojo», «Duelo al sol», «Gigante», «Rawhide», «Solo ante el peligro», i «El Álamo», músiques ja clàssiques del *western* i, per extensió, de la història del cinema.

Joan Padrol
Critic de música cinematogràfica de «Dirigido por...»

BAGES

OCTUBRE

17, dissabte 18,30 h. Cardona Església Parroquial Orfeó Nova Tàrraga.

BAIX CAMP

OCTUBRE

29, dijous 22,15 h. Reus Teatre Bartrina Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Eulàlia Solé, piano. Dir.: J.J. Olives. Mozart.

BAIX EBRE

OCTUBRE

2, divendres 20,30 h. Tortosa Patronat Orquestra de Cambra Reina Sofia. Concertino i director: Gonçal Comellas. Vivaldi, Mozart, Händel, Toldrà.

5, dilluns 20,30 h. Tortosa Patronat José Ortega, piano. Listz, Chopin.

7, dimecres 20,30 h. Tortosa Patronat Grup Operístic de Cambra «Septimino». Haydn, Toldrà.

9, divendres 20,30 h. Tortosa Patronat Arpad Bodó, piano. Pedrell, Chopin, Listz.

BARCELONÈS

OCTUBRE

1, dijous 21 h. Barcelona Liceu Ballet Maurice Béjart. 7 danses gregues. *Serait-ce la mort?*. *Mephisto-Walzer*. *Leda*. *Bolero*.

2, divendres 21 h. Barcelona Liceu Ballet Maurice Béjart. 7 danses gregues. *Serait-ce la mort?*. *Mephisto-Walzer*. *Leda*. *Bolero*.

21 h. Barcelona Palau Orquestra Ciutat de Barcelona. Cor del Gran Teatre del Liceu. Lella Cuberli, soprano. Alexandrina Miltcheva, mezzosoprano. John Aler, tenor. Richard Stilwell, baix. Dir.: Franz-Paul Decker. *Missa Solemnis*, Op. 123 de Beethoven. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)

3, dissabte 21 h. Barcelona Liceu Ballet Maurice Béjart. 7 danses gregues. *Serait-ce la mort?*. *Mephisto-Walzer*. *Leda*. *Bolero*.

21 h. Barcelona Palau Schönberg Ensemble. Barbara Sukowa, veu. Dir.: Reinbert de Leeuw. Reger, Busoni, Schönberg. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)

4, diumenge 17 h. Barcelona Liceu Ballet Maurice Béjart. 7 danses gregues. *Serait-ce la mort?*. *Mephisto-Walzer*. *Leda*. *Bolero*.

5, dilluns 21 h. Barcelona Palau Orchestre National du Capitole de Toulouse. Gabriel Tacchino, piano. Dir.: Michel Plasson. Debussy, Ravel, Chausson. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)

6, dimarts 21 h. Barcelona Liceu Ballet Maurice Béjart. *Light*, *Dionysos-Suite*.

21 h. Barcelona Palau Orchestre National du Capitole de Toulouse. Isabel Garcisanz, mezzo-soprano. Gerard Garino, Michel Senechal, tenors. Dir.: Michel Plasson. 50è aniversari de la mort de Ravel. Ravel. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)

7, dimecres 19,30 h. Barcelona CajaMadrid Trio The Magig Flutes. G.Ph. Telemann, S. Joplin, M. Ohanna...

21 h. Barcelona Liceu Ballet Maurice Béjart. *Light*, *Dionysos-Suite*.

21 h. Barcelona Palau Grupo Círculo. Dir.: José Luis Temes, J.L. Turina, A. Aracil, T. Marco, T. Garrido, L. de Pablo. J.M. López. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)

8, dijous 21 h. Barcelona Tinell La Capella Reial. Solistes. Conjunt vocal. Conjunt d'instruments antics. Dir.: Jordi Savall. Cabanilles, Cererols. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)

9, divendres 21 h. Barcelona Liceu Ballet Maurice Béjart. *Malraux, ou La Métamorphose des Dieux*.

10, dissabte 21 h. Barcelona Liceu Ballet Maurice Béjart. *Malraux, ou La Métamorphose des Dieux*.

11, diumenge 12 h. Barcelona Parroquia de St. Pacià Orfeó L'Eco de Catalunya. Centenari Comunitat «Serventes de Maria».

17 h. Barcelona Liceu Ballet Maurice Béjart. *Malraux, ou La Métamorphose des Dieux*.

12, dilluns 17 h. Barcelona Liceu Ballet Maurice Béjart. *Light*, *Dionysos - Suite*.

21 h. Barcelona Palau Philharmonia Orchestra. Salvatore Accardo, violí. Dir.: Roger Norrington. Beethoven. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

13, dimarts	21 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	Liceu Palau	Ballet Maurice Béjart. <i>Light, Dionysos - Suite</i> . Philharmonia Orchestra. Dir.: Esa-Pekka Salonen. Haydn, Stravinsky, Sibelius. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)
14, dimecres	19,30 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	CajaMadrid Liceu	Albert Guinovart, piano. Beethoven, Bach, Chopin, Albéniz... Ballet Maurice Béjart. <i>Malraux, ou La Métamorphose des Dieux</i> .
15, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Orfeó Català. Josep M. Vilagrà, efectes vocals. Faye Robinson, soprano. Richard Morton, tenor. Stephen Roberts, baríton. Dirs.: Laszlo Heltay, J. L. Morelada. Guinovart, J.Ll. Moraleda, Orff. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)
18, diumenge	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Maria Carbonell, piano. Arne, Grazioli, Galuppi, Séverac, Mompou.
19, dilluns	21 h.	Barcelona	Santa Maria del Mar	Ensemble de Cuivres d'Aquitaine. Capella de Música de Santa Maria del Mar. Andrés Lewin-Richter, realització electrònica. Brudieu, <i>Música de Venècia a Sant Marc, Música del nostre temps</i> , Padrós. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)
21, dimecres	19,30 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	CajaMadrid Palau	A. Olaya, J. Camell, A.O. Sabater. <i>Tres cares d'un piano</i> . Jazz. Friedrich Gulda, piano. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)
22, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Marilyn Horne, mezzo-soprano. Martin Katz, piano. Händel, Schumann, Wolf, Ardití, Respighi, Verdi, Tosti, Montsalvatge, Donaudí. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)
23, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Dir.: Michel Swierczewski. Casablancas, Capdevila, Blancafort, Homs, Montsalvatge. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
25, diumenge	18 h. 18 h. 21 h.	Barcelona Barcelona Barcelona	Casal del Metge c/ Gran de Sant Andreu, 146 Palau	Salvador Gratacòs, flauta. Jaume Francesch, violí. Aureli Vila, viola. Mozart. (Diumúsica.) Orfeó L'Eco de Catalunya. Katia i Marielle Labèque, pianos. <i>50è aniversari de la mort de Gershwin</i> . Infante, Ravel, Gershwin. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)
26, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Brigitte Fassbaender, mezzo-soprano. Irwin Gage, piano. Pfitzner, Listz, Mahler. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)
28, dimecres	19,30 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	CajaMadrid Palau	Quintet de Vent «Harmonia». G. Pierné, J. Ibert, F. Danzi... Diabolus in Musica. Percussions de Barcelona. Lola Arenas, soprano. Dir.: Joan Guinjoan. A. Llanas, J.M. Mestres Quadreny, J. Guinjoan, Boulez, Dallapiccola, Gerhard. (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)
30, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Cor Pro-Música de Londres. Cors El Violet i L'Esquellerinc. Enriqueta Tarrés, soprano. John van Kesteren, tenor. Neil Howlett, baríton. Dir.: Franz-Paul Decker. Britten: <i>Requiem</i> . (XXV Festival Internacional de Música de Barcelona.)
31, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Cor Pro-Música de Londres. Cors El Violet i L'Esquellerinc. Enriqueta Tarrés, soprano. John van Kesteren, tenor. Neil Howlett, baríton. Dir.: Franz-Paul Decker. Britten: <i>War Requiem</i> .
NOVEMBRE				
1, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
2, dilluns	21 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	Liceu Palau	<i>Il Trittico</i> , de Puccini. Dir.: Roberto Abbado. Orquestra Simfònica de Montreal. Dir.: Charles Dutoit. R. Strauss, Bartók, Musorgsky/Ravel. (Ibercamera.)
3, dimarts	21 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	Palau Centre Cultural Caixa Pensions	Orquestra Simfònica de Montreal. Marc André Hamelin, piano. Dir.: Charles Dutoit. Berlioz, R. Murray Shafer, Rachmaninov, Stravinsky. (Ibercamera.) Gruppo Strumentale «Musica d'Oggi». Polonio, Guzman, Graus, Russinyol, Mestres-Quadreny, Padrós, Martínez Izquierdo. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

4, dimecres	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	A.O. Sabater, A. Pereira, duet de piano i vibràfon. K. Jarret, Jolinet, Ravel, J. Ibert...
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Gruppo Strumentale «Musica d'Oggi». (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
5, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il Trittico</i> , de Puccini. Dir.: Roberto Abbado.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Eulàlia Solé, piano. Rodríguez Picó, Pueyo, Cervelló, Mompou, Pelegrí, Moreno. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
6, divendres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Grupo LLM. Prieto, Díaz, Oliver, Bofill, Bernaola, Marin, Otero. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
7, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Enrique Santiago, viola. Dir.: Luís Antonio García Navarro. J. Bàguena, Walton, Txai-kovski.
8, diumenge,	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il Trittico</i> , de Puccini. Dir.: Roberto Abbado.
9, dilluns	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Trio Mosca/Linares/Motatu. Besses, Roger, Taverna-Bech, Olaf, Guinjoan, Gasser. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
10, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il Trittico</i> , de Puccini. Dir.: Roberto Abbado.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Grup Phonos. Bruncic, Martínez Figuerola, Berenguer, Callejo, Lewin-Richter. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
11, dimecres	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	M. Martínez, flauta. M. Barberà, arpa. Rossini, Jolivet, Ravel, J. Ibert...
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Espectacle Hidalgo-Marchetti. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
12, dijous	16 h.	Barcelona	Conservatori	Premi Òpera Concurs Francesc Viñas.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Grup Barcelona 216. Wuix, Pladevall, Charles, Llanas, Porter. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
13, divendres	20 h.	Barcelona	Palau	Prova final Concurs Francesc Viñas.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Coral Cantiga. Dir.: Josep Prats. Sardà, Acuña, R. Lamote, Brotons, Taltabuell, Ruera, Soler, Mompou. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
14, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Albert Giménez Atenelle, piano. Dir.: Peter Maag. Gluck, Chopin, Ravel.
	19,30 h.	Barcelona	Palau Güell	Una tarda amb Virginia Zianni.
15, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	18 h.	Barcelona	Liceu	Concert Cloenda Concurs Francesc Viñas.

MARESME

OCTUBRE

4, diumenge	18 h.	Premià de Mar	Centre l'Amistat	Coral l'Amistat de Premià de Mar.
-------------	-------	---------------	------------------	-----------------------------------

NOGUERA

OCTUBRE

11, diumenge	12 h.	Castell del Remei	Ermita del Remei	Orfeo Nova Tàrraga.
--------------	-------	-------------------	------------------	---------------------

TARRAGONÈS

OCTUBRE

15, dijous	20 h.	Tarragona	Auditori Caixa d'Estalvis Provincial	Orquestra Simfònica Juvenil de Bremen. Dir.: Heiner Buhlmann. Bach, Kabalewski, Franck.
17, dissabte	20 h.	Tarragona	Auditori Caixa d'Estalvis Provincial	Orquestra de Cambra Puellarum Pragensis. Dir.: Tomas Koutnik.
20, dimarts	20 h.	Tarragona	Auditori Caixa d'Estalvis Provincial	Quartet de Corda Danubius. Haydn, Mozart, Beethoven.
22, dijous	20 h.	Tarragona	Auditori Caixa d'Estalvis Provincial	Artis-Quartett. Mozart, Webern, Beethoven.
24, dissabte	20 h.	Tarragona	Auditori Caixa d'Estalvis Provincial	Diabolus in Musica.; Dir.: Joan Guinjoan. Beethoven, Homs, Taverna-Bech, Guinjoan.

VALLÈS ORIENTAL

OCTUBRE

4, diumenge	10 h.	Les Franqueses del Vallès	Parroquia Sta. Coloma	Josep Henríquez, guitarra.
-------------	-------	---------------------------	-----------------------	----------------------------

NOVEMBRE

8, diumenge	10 h.	Les Franqueses del Vallès	Parroquia Sta. Coloma	Cant gregorià de solista: Iegor Reznikoff.
-------------	-------	---------------------------	-----------------------	--

Impressionant



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

Val la pena d'escoltar-ho.

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

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

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

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

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82