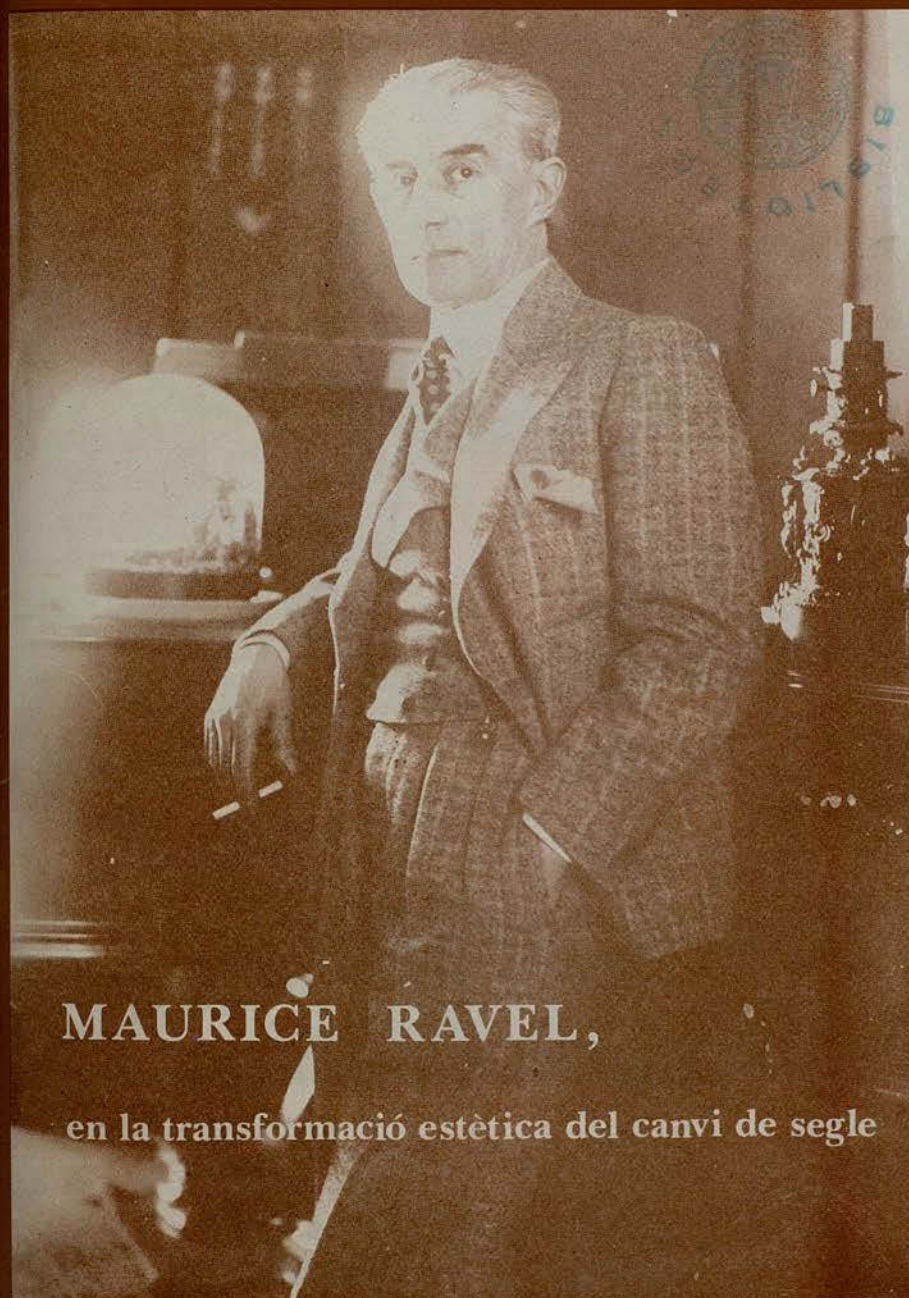




REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 37 Novembre 1987



MAURICE RAVEL,

en la transformació estètica del canvi de segle



OCB: una opció
de productivitat



Pierre Cao:
la credibilitat de
l'ensenyament

JORQUERA PIANOS

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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



Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana

Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

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

Distribuïdors oficials de:

**SCHIMMEL
PLEYEL
GAVEAU
ERARD
KAWAI**



2^a ÈPOCA

ANY IV - NÚM 37 - NOVEMBRE 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)	Joan Guinjoan
Montserrat Albet	Carles Guinovart
Roger Alier	Antoni Marí
Josep Casanovas	Oriol Martorell
Maria Ester Sala	Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada	Santi Riera
Enric Gispert	

Col·laboren en aquest número: Roger Alier, Pere Artís, Josep Casanovas, Cesc, Carles Guinovart, Xavier Massagué, Lluís Millet, David Padrós, Miquel Pujadó, Francesc Taverna Bech.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

CONCURS INTERNACIONAL DE CANT «FRANCESC VIÑAS»: 25 ANYS

Sovint, ens cal l'escaiença d'un aniversari qualificat per a valorar en els termes idonis una obra en curs. També, massa sovint, aquestes commemoracions imposades per la cronologia tenen un cert deix de triomfalisme, qui sap si substitutori (o mixtificador) d'autèntiques realitats virtuals; no sempre durar equival a perdurar...

Cap dels dos supòsits tot just enunciats escauen a un aniversari solemne i destacat: els 25 anys del Concurs Internacional de Cant «Francesc Viñas». En el primer cas, perquè la projecció del certamen de referència és un element objectiu i demostrable. En el segon, perquè avala una realitat tangible la munió de noms que, havent-se donat a conèixer a través del concurs, triomfen artísticament arreu del món.

El concepte de «societat civil», posat darrerament en circulació per teòrics i polítics, no és pas nou; amb formulacions terminològiques diverses, ha estat sempre practicat *avant la lettre* per esperits diligents, generosos i entusiastes (sempre el llenguatge precedeix la gramàtica, sempre la praxi és anterior a la teoria).

Un exponent màxim d'aquell despreniment generós al servei d'una idea, fou el doctor Jacint Vilardell (1894-1967), metge i humanista, qui, en 1963, donà vida al certamen intítulat amb el nom del gran tenor Francesc Viñas (pare de la seva esposa), del qual recollí la idea d'instituir una obra que afavorís la desclosa i la promoció de nous cantants. I el són, també, tots aquells qui, al llarg dels anys, han continuat l'execució de la iniciativa, al capdavant dels quals ha de ser citada la neta de Viñas, Maria Vilardell.

En un context cultural i polític molt diferent de l'actual, uns esperits lúcids iniciaren una operació fructífera i de llarg abast, no solament artísticament, sinó sociològicament; una operació que refermà i acresqué el prestigi de Barcelona com a centre musical (en línia, doncs, d'allò que universalment aconseguí Francesc Viñas, al seu temps, amb el seu art).

La fredor d'unes xifres mai no pot portar el palpit autèntic d'allò que volen significar. Però són un barem útil per a la valoració conceptual; sigui citada, doncs, una de sola: més de mil sis-cents cantants, de cinquanta-sis estats, han participat al certamen, des de la fundació. Molts d'ells, són avui figures destacades de rang mundial, descobertes per una consellació de noms eminents en qualitat de jurats (alguns dels quals, havent trencat excepcionalment la seva pròpia normativa de no intervenir en aquesta funció).

Altrament, el Concurs ha generat una sèrie d'activitats complementàries (Cursos d'Interpretació Musical, Conferències, Col·loquis, etc.) que han configurat un panorama d'insospitades possibilitats artístiques i formatives, d'una rendibilitat social evident.

En poques ocasions, com en aquesta, Barcelona ha estat representada tan dignament en una faceta cultural particular. Perquè el Concurs «Francesc Viñas» és una credencial que obre portes infranquejables. Privilegi només ofert a l'obra ben feta; ben feta, perquè és estimada; ben feta, perquè és plantejada i executada amb rigor.

En aquesta hora febril, de manifesta i pública vocació internacional de la ciutat, el Concurs Internacional de Cant «Francesc Viñas» pot ser pres com a paradigma i exemple. El seu vint-i-cinquè aniversari no és només una fita vàlida pel que té de valoració retrospectiva; és una fita vàlida pel que té, sobretot, de germen per al futur.

EDITORIAL

Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas: 25 anys 3

FIGURES I TEMPS



Davant una temporada de gran activitat concertística de l'OCB (R.R.M.C.)	5
Ibercàmera, quarta temporada; una línia consolidada (R.R.M.C.)	9
Alacant: una esperança per a la nova música (F. Taverna Bech)	11
Mikrokosmos: Tos (Pere Artís)	13
El Festival de Bayreuth, amb un <i>Lohengrin</i> nou a càrrec de Werner Herzog (Roger Aliet)	14
Sobre els conceptes de «culte» i «popular» (Miquel Pujadó)	17

TEMA



EL CINQUANTANARI DE LA MORT DE MAURICE RAVEL

Apunt biogràfic (Xavier Massagué)	19
Coordenades estètiques de l'obra de Ravel (Carles Guinovart)	22
Algunes consideracions al voltant de Ravel (Josep Casanovas)	28
La música per a piano de Ravel i la seva interpretació (David Padrós)	31

MÓN SONOR



RETRAT: Pierre Cao: una certa manera d'entendre la música (Lluís Millet)	34
Scherzando (Cesc)	40
Ara, abans d'ahir, demà	41
Concerts, recitals	49

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

Davant una temporada de gran activitat concertística de l'OCB

La nova dinàmica que, des de fa escassament un parell d'anys, s'intenta donar per part dels seus responsables a l'Orquestra Ciutat de Barcelona, tindrà a la temporada d'enguany una manifestació especialment visible. Es tradueix, sobretot, en la seva omnipresència concertística a través de gairebé seixanta concerts al Palau, en cicles propis, més els que corresponen al recentment finit Festival de Barcelona, a la III Mostra de Música Catalana Contemporània i als concerts que oferirà a diversos indrets del país.

Tot això configura un enfocament nou, una molt profunda ruptura de rutines, el resultat de la qual és imprevisible en aquests moments. En tot cas, aquesta dinàmica se situa en un intent d'assolir una normalitat de funcionament, en línia amb allò que és habitual a les formacions estables europees; i, de forma derivada, s'hi aconsegueix una rendibilitat social superior. L'OCB, d'aquesta manera, es constitueix en una peça especialment important com a productora musical, a través d'aquesta oferta tan atapeïda, de la qual, en tot cas, caldrà estudiar els criteris estètics.

També en aquesta dimensió normalitzadora cal situar el protagonisme tan acusat que hi adquireix el titular de l'orquestra, Franz-Paul Decker. Dels vint-i-cinc programes dels cicles propis, ell en dirigeix dotze; la resta es concentra entre poques batu-



Claudio Arrau, figura estel·lar del cicle especial, solista del concert l'Emperador, de Beethoven.

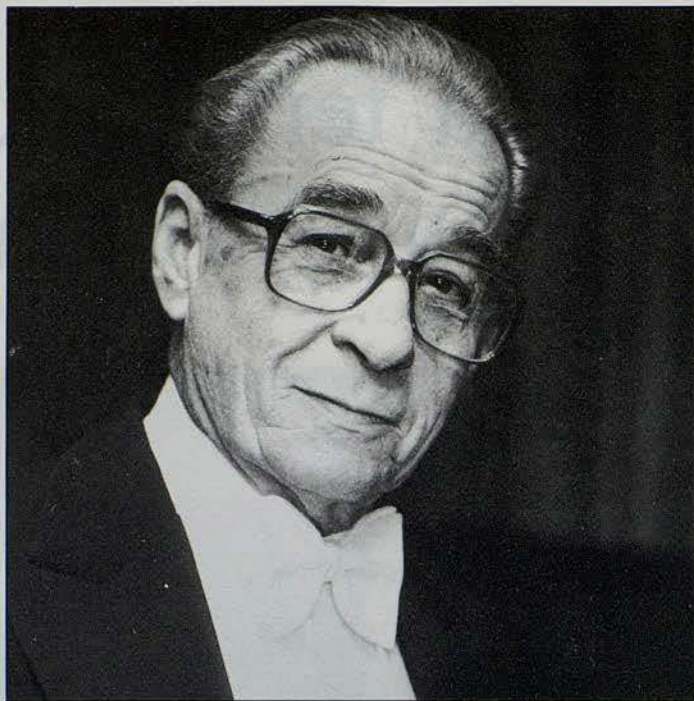


La Coral Sant Jordi celebra el 40è aniversari de la seva fundació i el 30è aniversari de la seva col·laboració amb l'Orquestra.

tes, la major part d'elles, corresponents a directors d'una vàlua ban contrastada a casa nostra. És el cas del suís Peter Maag, que dirigirà dos concerts; dels nostres Salvador Mas —tres concerts— i Edmon Colomer —un—; de Rahbari, Rowiki, Hager, García Navarro i Segal, que garanteixen uns treballs en un nivell molt satisfactori de rigor i oportú en el context de la fase de transformació —o, si es vol, de «formació», a partir de la «transformació» que viu l'orquestra.

Pel que fa al criteri de selecció del repertori, d'entrada es presenta com un tema de molt difícil tractament. Vint-i-cinc programes seran divulgadors d'una cinquantena llarga de compositors. Cal insistir, una vegada més, en l'eclecticisme que presideix la programació; però, en tot cas, és un eclecticisme que fuig en gran mesura del repertori més conegut. Es podria parlar, aquí, d'una renovació profunda en la tipologia no tant dels autors com de les obres, cosa que per al públic habitual pot resultar, fins a cert punt, colpidor.

El fet que Mozart, Bach, Haydn, Txai-kovski o, fins i tot, Beethoven, hi tinguin un protagonisme molt inferior a l'habitual, constitueix una imatge del fet que estem exposant. El compositor més present serà Brahms, amb un total de set obres. Gershwin, amb dos programes monogràfics, aconsegueix una presència justificada per la commemoració del seu centenari, mentre que una munió de compositors de molt diversa índole completa aquest panorama no gens acomodaticí. Un panorama, en el qual també figuren una desena de compositors nostres actuals, que oscil·len entre els de prestigi més consolidat —Gerhard, Toldrà, Serra i Rafael Ferrer— i els de la més



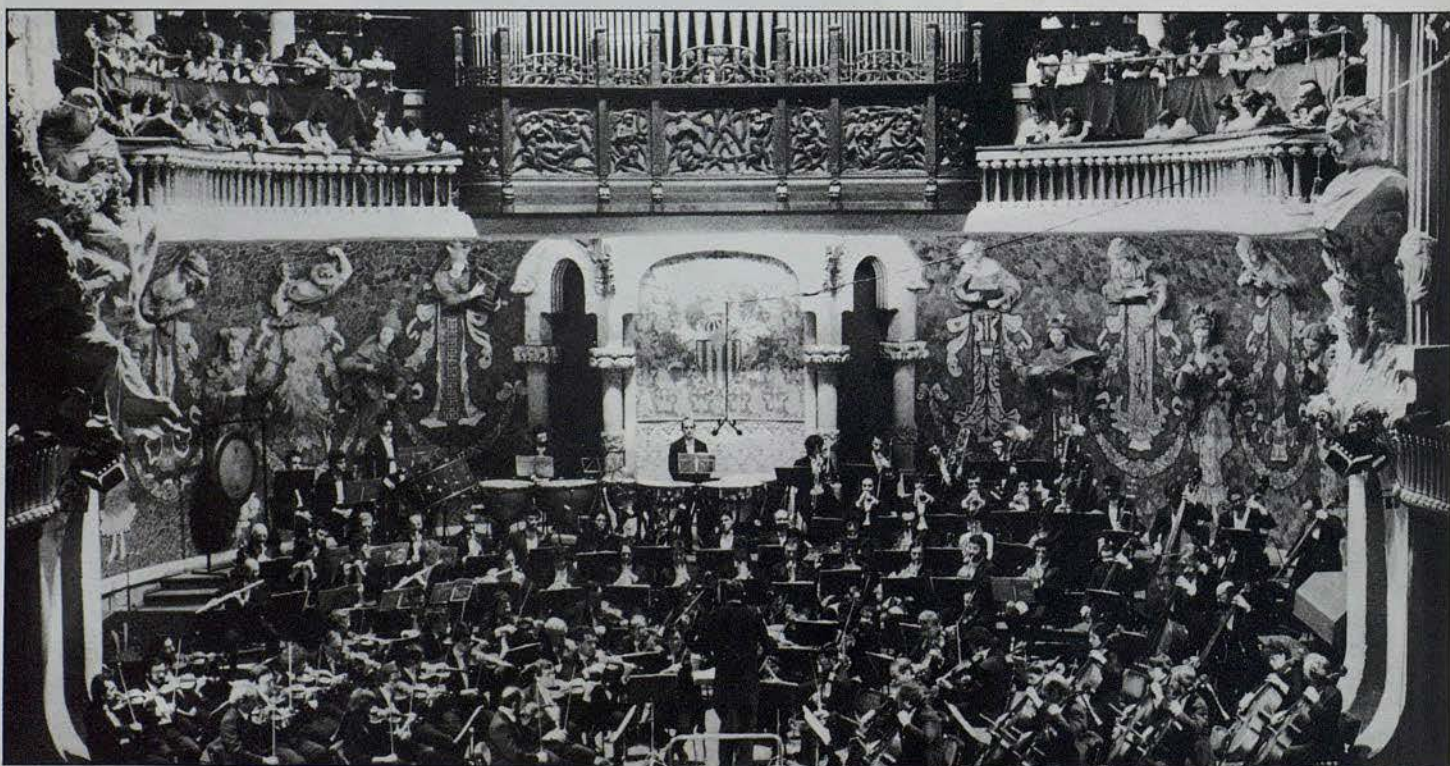
Witold Rowicki, que féu rendir l'Orquestra al màxim, en una anterior col·laboració.

nova fornada, com Brotons —de qui s'ofereix una estrena—, Mestres Quadreny, Taverna, Sardà, Cervelló,... Així, l'OCB manté fidelitat a un tipus de comportament elogiuable, al servei dels compositors actuals.

Pel que fa a solistes, l'oferta també és important. Hi ha un nom a destacar, per damunt de tots: el del gran pianista xilè, Claudio Arrau, que interpretarà el *Concert per a piano i orquestra*, núm. 5, de Beethoven, en un doble programa que tindrà lloc els dies 10 i 11 de març. Un altre gran pianista, l'argentí Bruno Leonardo Gelber, constitueix referència així mateix destaca-

da, en un conjunt en el qual cal situar també Giménez Atenelle, Lluís Claret, la soprano Enriqueta Tarrés, la soviètica Bella Davidovitch, el viola Enrique Santiago, la soprano Edith Mathis, el baríton Harald Stamm, i la violinista Anne Sophie Mutter.

Les produccions simfònico-corals tenen un paper important en el conjunt de la programació, amb un total de cinc produccions pròpies, més una d'invitada —la que protagonitzarà la Simfònica de Bilbao i la Coral San Juan Bautista, de Lejoa—. La Coral Càrmina, que manté la condició de cor col·laborador de l'OCB, assumirà la major part del pes en aquest apartat; és també des-





Franz-Paul Decker, un repte compromès i una participació substancial.

tacable el concert que oferirà els dies 22 i 23 de desembre la Coral Sant Jordi, en el qual celebrarà el seu 40è aniversari, i el 30è de col·laboració amb l'OCB. En aquest capítol, s'ha de fer esment, així mateix, de la participació de l'Orfeón Donostiarra, en el programa dels dies 7 i 8 de maig, en el qual, i sota la direcció de Salvador Mas, interpretarà l'obra *Stabat Mater*, de Rossini.

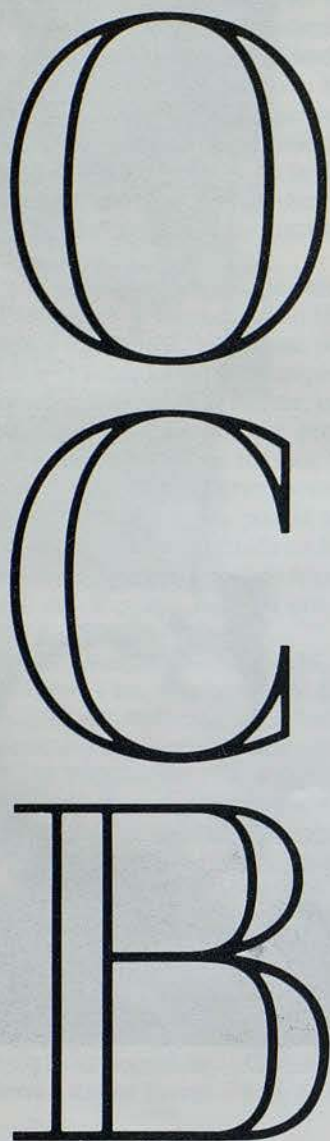
Cal situar, encara, una nova dimensió en aquesta panoràmica de la nova campanya de l'OCB. La incorporació d'un quart cicle, que s'insereix en aquest procés, en el qual, i en poc temps, s'ha passat d'un cicle a dos, de primer, i ara, a quatre. La intenció d'aquest procés és, sembla, obvi: per una part, millorar la rendibilitat social de l'orquestra; i, derivadament, obrir el ventall cap a un públic molt més ampli. En aquest context, cal precisar que els dos cicles primers —«A» i «B»— no són sinó la divisió de l'antic cicle únic. El tercer és format per una tercera audició d'alguns dels concerts dels dos cicles esmentats. La gran novetat és, sens dubte, el quart cicle, l'intitulat «E», en

el qual s'inclouen manifestacions d'un repleu especial. És en ell on se situa l'esmentat concert amb Claudio Arrau, i és en ell on actuarà, invitada, l'Orquestra Nacional d'Espanya amb el seu titular López Cobos; i també és en ell on s'oferiran produccions de la categoria d'*Escenes d'infants*, del *Faust*, de Goethe, de Schumann, una important producció simfònico-coral; i és en ell on s'interpretarà la versió concertant de *Die Tiedland*, l'òpera de d'Albert, inspirada en el drama de Guimerà, *Terra baixa*. Així mateix, l'Orquestra, dirigida per Uriel Segal, comptarà amb l'actuació solista de la violinista Anne Sophie Mutter.

És una temporada important en molts aspectes, almenys sobre el paper. I, segons ho hem apuntat, ho hauria de ser també en una fonamental dimensió: la de l'assentament definitiu d'unes bases objectives de millora qualitativa. El tema resulta especialment delicat. El procés, que ja comença a tenir la seva història al damunt, no sembla avançar de forma prou satisfactòria. El joc d'altres i baixes d'instrumentistes potser re-

sulta molt fluid i no permet avançar de forma decidida cap a la constitució d'una estructura artística perfectament afermada, a partir de la qual s'iniciï el definitiu pas endavant qualitatiu. Fa la sensació que, per ara, no s'està essent capaç de crear unes bases prou satisfactòries ni engrescadores perquè els instrumentistes —del país i de fora— atorguin a la nostra formació les garanties necessàries. O, així ho sembla. Es podria apuntar que, potser, s'ha aconseguit la transformació en el sentit funcional i de trencament de rutines caduques i paralitzants, un fet del qual seria una referència tot el que hem dit abans respecte a la nova dinàmica—, però que, en canvi, hi manca abordar de forma decidida un plantejament professional i artístic que atorgui confiança a un estol de professionals ambiciós i capaç d'eleva l'OCB a aquell nivell artístic que, com hom pregona, es vol aconseguir. Un repte que segueix ben vigent, ...i força lluny de ser assolit.

R.R.M.C.



Orquestra Ciutat de Barcelona

Sèries A-B

Abonaments exhaurits.

Noves Sèries

Sèrie E

4000 Abonaments

5 Concerts

Amb

CLAUDIO ARRAU

ANNE-SOPHIE MUTTER

JESÚS LÓPEZ COBOS amb l'Orquesta Nacional de España

SCHUMANN, Escenes de Faust de Goethe

TIEFLAND, òpera versió concert de l'obra Terra Baixa
d'Àngel Guimerà

Sèrie C

2000 Abonaments

6 Concerts

Amb

LEOPOLD HAGER

SALVADOR MAS

WITOLD ROWICKI

IDA HAENDEL

BELA DAVIDOVITX

CORAL CÀRMINA



La darrera visita de l'Orquestra Filharmònica de Viena a Barcelona, aleshores dirigida per Leonard Bernstein, constituï un esdeveniment que es repetirà.

Ibercàmera quarta temporada; una línia consolidada



Riccardo Chailly, un valor ascendent

Nou concerts simfònics sobre vint-i-un de programats, amb sis obres de Beethoven, cinc de Brahms i de Haydn, quatre de Mozart —a falta de determinar el contingut de cinc programes— una munió de grans estrelles del planisferi musical, i una escassíssima presència de música autòctona configuren alguns trets definitoris de la quarta edició del cicle d'Ibercàmera.

D'aquesta quarta edició i, en definitiva, també de les altres. Perquè és ben evident que aquest cicle, al llarg de les tres temporades transcorregudes i de la que està perfilada, ha mantingut una trajectòria molt concreta, molt lineal, sense acusar cap mena de vacil·lació i sense oferir cap possibilitat per a una sorpresa.

Ibercàmera s'ha proposat, i ho està aconseguint sens dubte, de cobrir el buit que deixà el cicle Pro Música, encara que matissadament a la baixa, salvant distàncies profundes pel que fa a la forma de gestió i promoció. Però els mòduls en què es mou la seva oferta li és sensiblement igual. La gran música —definida sobretot pels grans noms i també per obres de repertori ben assumit—; en definitiva: el gran espectacle musical. És una oferta inserida en el més genuí *show business* musical universal, cosa que significa uns elements tan coneguts com ho són formacions, directors i solistes de gran prestigi —del més gran prestigi—, programes poc compromesos, actuacions de gira basades en una preparació *in situ* i una explotació posterior dilatada, i, finalment, una certa dimensió «industrial» —una expressió que situem amb tota mena de precaucions i sense cap pretensió eminentment definitiva i sí més aviat insinuada, orien-

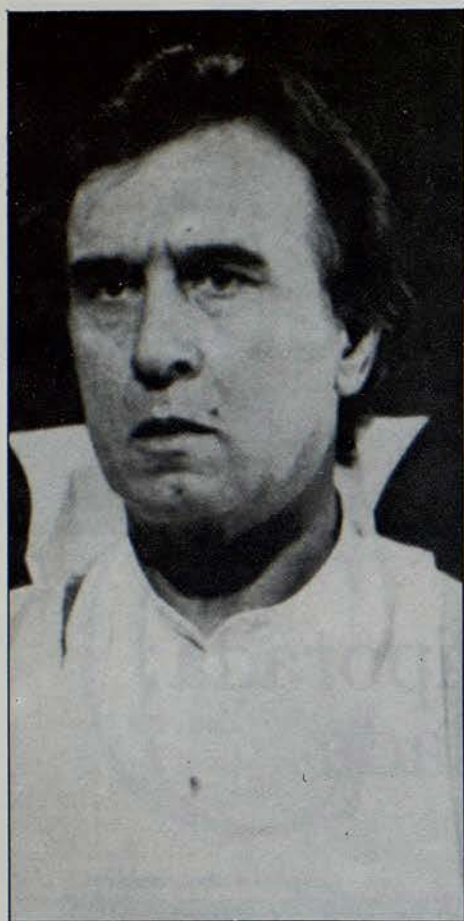


Plácido Domingo, en la inhabitual faceta de director sinfònic

tadora, en abstracte, d'aquesta forma de procedir.

En tot cas, gràcies a aquesta iniciativa, Barcelona s'inscriu en el gran circuit musical internacional. I, gràcies a ella, els afeccionats barcelonins tenen oportunitat de gaudir d'un tipus d'excel·lències musicals, autènticament privilegiades (una mena de «tocar el cel musical»), i a més, fer-ho de forma normalitzada, amb aquesta tranquil·litat que ja li atorga una història de quatre anys de desenvolupament sense problemes.

Amb un pressupost enguany força elevat —les xifres, mai no confirmades, parlen de



La presència de Claudio Abbado al pòdium, un punt culminant d'interès multitudinari. Victòria del Àngels i Àlicia de Larroche homenatjaran Mompou.

160 milions—, amb el suport important de les institucions i amb un engrallat de preus que comença a marejar per l'envergadura que ofereixen —que el preu més barat per gaudir de la Filharmònica de Viena sigui 2.800 pessetes resulta, si més no, colpidor—, Ibercàmera es disposa a ser novament la gran manifestació musical no operística de la temporada barcelonina. I més, enguany, en què el conjunt de l'oferta és especialment atractiu. Dins d'una línia d'actuació que globalment no ofereix cap sorpresa, la capacitat de sorprendre rau en aquelles aportacions originals, noves o especialment esperades, aquells retorns importants o aquelles importants presències que es produeixen per primera vegada, o en aquelles combinacions molt desitjades i especialment atractives, que són el fet diferenciador d'una temporada respecte de les anteriors.

I, en aquest sentit, la campanya d'enguany està farcida d'elements d'un considerable interès i de gran capacitat de convocatòria. I encara que l'ordre preferencial sigui força subjectiu, hi ha elements que gaudeixen d'una atenció molt generalitzada. És el cas de la Filharmònica de Viena, dirigida nogensmenys que per Claudio Abbado —dia 23 de febrer—; la del director Riccardo Chailly al davant de l'Orquestra del Concertgebouw —dies 30 i 31 de maig—; la del també director Charles Dutoit, que obre el cicle els dies 2 i 3 de no-

vembre; la doble presència d'Abbado, ara amb The Chamber Orchestra of Europa —13 de desembre—; la novetat a casa nostra, sens dubte amb molta capacitat de convocatòria, de Plácido Domingo com a director simfònic, al davant de la Philharmonia Orchestra —25 de gener—; el debut, ací, de la prestigiosíssima Academy of Ancient Music, amb el seu creador Christopher Hogwood al davant... Cal fer esment especial del concert que oferiran dues insígnies i extraordinàries artistes nostres —Victòria dels Àngels i Àlicia de Larrocha— en l'homenatge a Frederic Mompou. És un a part molt contrastat en el conjunt del cicle i d'una especial dimensió entranyable.

Altres referències destacables són: el concert del guitarrista britànic Julian Bream —27 d'abril—; l'actuació en solitari de Vladimir Ashkenazy, que clourà el cicle el dia 13 de juny; les de la Royal Philharmonic Orchestra, amb Paavo Berglund i el pianista Jean Bernard Pommier —17 de novembre—; de Vladimir Spivakov amb Leonid Blok —18 de gener—; el Trio de Milà —9 de març—; l'Orquestra del Mozarteum, amb la Coral Sant Jordi —14 de març—; l'Orquestra Nacional de la URSS, amb Evgueni Svetlanov —24 de març—; el duo Maria Joao Pires, Husseyn Sermet —en data a determinar del mes d'abril, etcètera.

Pel que fa a obres, en general se'ns ofereix un repertori més o menys còmode i as-

sumit, tal com ho hem insinuat a principis d'aquest article. El fet que només en un programa hi hagi intervenció coral, i en ell s'interpretarà una obra de relativa envergadura —la *Missa Nelson*—, situa una política d'austeritat en aquest sentit. I, en tot, en conjunt costa de trobar-hi quelcom que surti de convenció. Cal desitjar que, en el nucli de concerts a determinar, sorgeixi alguna sorpresa.

Capítol a part mereix la manca de presència d'artistes i música catalans. Sembla que un cicle que compta, com s'ha dit abans, amb un suport financer institucional respectable, hauria d'assumir una concreta responsabilitat en aquest aspecte. I, superant obstacles propis de la naturalesa dels que imposa l'abans al·ludit món del *show business* internacional, ser capaç d'imposar, més enllà de com ho fa ara, uns criteris propis. Només dues intèrprets catalanes —Victòria dels Àngels i Àlicia de Larrocha— i dos espanyols —Rafael Orozco i Plácido Domingo—, i sols una obra catalana, el *Laberint*, de Montsalvatge —al marge del programa Mompou, autèntica illa elogiable —constitueix un balanç decidament molt escàs en resultats en aquest capítol. La possible inclusió d'Albert Giménez Atenelle, a última hora, en el concert de l'Orquestra Nacional de la URSS, tampoc no canvia gaire les coses.

R.R.M.C.

Alacant: una esperança per a la nova música



Taller de música mundana

De les moltes iniciatives que sorgiren el 1985, amb motiu de l'Any de la Música, probablement el Festival Internacional de Música Contemporània d'Alacant és una de les manifestacions que, no solament s'ha consolidat dins el panorama concertístic internacional, sinó que també manifesta seguir una trajectòria ascendent. Així s'ha comprovat en la seva tercera edició, celebrada entre els dies 13 i 20 de setembre, a la qual, a més d'assistir-hi nombroses personalitats de la música espanyola, així com els més importants crítics de l'Estat, comptà igualment amb la presència de compositors, comentaristes musicals i promotors concertístics de diferents països europeus. Així mateix, malgrat el ritme intens dels concerts —en vuit dies s'hi oferiren quinze recitals—, a cadascuna de les sessions mai no hi mancà un públic nombrós i sincerament disposat a escoltar sense prejudicis unes obres que, al marge d'unes poques excepcions, no oferien gaires facilitats per a ésser captades.

L'èxit d'aquest Festival —patrocinat pel Ministeri de Cultura, l'Ajuntament d'Alacant i la Generalitat de València, i organitzat pel «Centro para la Difusión de la Música Contemporánea» i la Conselleria de Cultura de l'Ajuntament— pot atribuir-se a l'encert en la selecció dels intèrprets i conjunts participants, així com al criteri eclèctic que fou aplicat en la programació, ja que es procurà oferir un panorama ben il·lustratiu de la trajectòria històrica de la música del nostre segle fins, naturalment, als nostres dies.

Igualment que l'any passat, s'hi desenvolupà un curs de composició, que impartí el català Albert Sardà, en el qual assistiren una vintena d'alumnes. Però la novetat d'aquesta edició del Festival ha estat promoure cinc encàrrecs a diversos compositors que, si aquesta vegada no recaigueren en algun dels nostres autors, pot afirmar-se, segons fonts properes a la direcció del

Festival, que aquesta qüestió quedarà subsanada l'any vinent. Amb tot, cal reconèixer que la nostra música sempre ha estat present a les activitats dels festivals ara celebrats, ja sigui en l'aspecte creatiu, com en el pedagògic i en l'interpretatiu...

En resum, i de manera bastant aproximada, podem dir que a la programació del Festival s'ha ofert una seixantena d'obres, de les quals la meitat eren d'autors espanyols —entre elles n'hi havia nou pertanyents a compositors catalans—, s'hi han realitzat 13 estrenes absolutes i s'han fet conèixer 21 partitures per primera vegada a Espanya. Igualment com a comentari global, es pot dir que el cicle revelà un major interès i també un major nivell qualitatiu en la vertent interpretativa, mentre que en l'aspecte exclusivament compositiu, la immensa majoria d'obres —tot i posar de manifest un inqüestionable domini tècnic de la matèria sonora—, poca cosa aportaren que es pogués considerar revestida d'autèntica originalitat, així com de veritable sentit creatiu i innovador.

Els concerts

El III Festival Internacional de Música Contemporània d'Alacant s'inicià amb dos concerts de l'Orquestra Nacional d'Espanya. En el primer, l'orquestra dirigida per Maximiano Valdés oferí una actuació bastant decebedora. Excepte l'habilitat de Larrauri per imprimir personalitat a la música de signe folklòric de la seva obra *Gardunat*, ni l'estrena de *Visages micéniques*, de Charles Chaynes, revelà res de substàncies que no fos la reiteració de fórmules llargament explotades pels avantguardistes dels anys 60; ni tampoc les versions de la *Iberia*, de Debussy, i de *La valse*, de Ravel, no

van resultar prou reixides.

Millors resultats s'obtingueren en el segon concert, on el conjunt nacional va ser dirigit per Víctor Pablo Pérez. Com a primera obra, interpretaren les tenses i expressionistes *Abstraccions*, d'Albert Sardà. A continuació, s'estrenà un encàrrec del Festival, el *Concierto mediterráneo*, per a trompeta i orquestra, de Claudio Prieto, en el qual, sense gaire rigor formal, el compositor es dedica a explotar una sèrie d'efectes virtuosístics, els quals, gràcies a les brillants intervencions del solista José Ortí, constitueixen l'atractiu principal de la composició. Malgrat ser datats el 1925, van ésser els *Dos Bocetos*, d'Ernesto Halffter, les pàgines que revelaren més originalitat i vigència creativa, raó per la qual foren llargament ovacionats. Una correcta versió de les «Suites I i II» de *El sombrero de tres picos*, de Falla, posà punt final a l'actuació de l'Orquestra Nacional.

La tercera sessió va estar protagonitzada pel «Grupo Nacional de Metales», que dirigeix Luís Aguirre. La intervenció de la soprano María José Sánchez va constituir el punt culminant del recital, ja que la bellesa i el vigor de la seva magnífica veu, així com el seu temperament comunicatiu, vitalitzaren l'estrena d'*Oregon*, de Jacques Lefebvre, una obra de discret signe expressionista i a la vegada quelcom descriptiva. Destaquem-hi també la primera audició de dues obres d'encàrrec, de contraposat signe estètic, ja que si *In Memoriam G. C.*, de Xoan Viaño, posà de manifest un plausible esperit de recerca, per la seva banda, *Phonos*, de Moreno Buendía, resultà una partitura netament adscrita als motlles de la música nacionalista finisecular. El programa, magníficament interpretat pel conjunt de metalls, es va iniciar amb les belles *Diaphonias*, de José Peris.

La presentació de l'«Ensemble Alternance» constituí un memorable esdeveniment.

PATROCINADOR OFICIAL

Fortuna



XIX FESTIVAL INTERNACIONAL JAZZ BARCELONA NOVEMBRE 1987

Organització:

CONSORCI DEL PALAU
DE LA MÚSICA CATALANA.

Tels.: 317 99 28 - 317 99 82

BALL D'INAUGURACIÓ

Zelete

Dissabte, 31 d'octubre, a les 23 h.

THE DUKE ELLINGTON ORCHESTRA
Mercer Ellington, director

LA LOCOMOTORA NEGRA

El ball serà de lliure circulació, si bé hi haurà a disposició del públic un nombre limitat de seients sense numerar.

Preu: 2.000 ptes.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Dimecres, 4 de novembre, a les 22 h.

SONNY ROLLINS QUINTET

Sonny Rollins, saxo tenor
Clifton Anderson, trombó
Mark Soskin, teclats
Jerome Harris, baix
Tommy Campbell, bateria

Preus: 2.500, 1.700, 1.500, 900 ptes.

Dilluns, 9 de novembre, a les 22 h.

CHICK COREA ACOUSTIC BAND

Chick Corea, piano. John Patitucci, baix.
Dave Weckl, bateria

Preus: 2.500, 1.700, 1.500, 900 ptes.

Dimecres, 11 de novembre, a les 22 h.

THE LEADERS

Lester Bowie, trompeta.
Chico Freeman, saxo tenor.
Arthur Blythe, saxo alto. Kirk Lightsey, piano.
Cecil McBee, baix. Don Moye, bateria.

TONY WILLIAMS QUINTET

Wallace Rooney, trompeta.
Bill Pierce, saxo tenor. Mulgrew Miller, piano.
Charnett Moffet, baix. Tony Williams, bateria.

Preus: 2.500, 1.700, 1.500, 900 ptes.

Dilluns, 16 de novembre, a les 22 h.

**THE ORNETTE COLEMAN ORIGINAL
QUARTET**

Ornette Coleman, saxo alto
Don Cherry, trompeta
Charlie Haden, baix
Billy Higgins, bateria

Preus: 2.500, 1.700, 1.500, 900 ptes.

Dimarts, 24 de novembre, a les 22 h.

DEE DEE BRIDGEWATER & HER TRIO

Dee Dee Bridgewater, vocal
Herve Selin, piano
Tony Bonfils, baix
Andre Ceccarelli, bateria



AL COHN & THE BARCELONA SWINGTET

Al Cohn, saxo tenor
Matthew Simon, trompeta
John Du Buclet, trombó i líder
Ricard Roda, saxo alto
Dave Pybus, saxo bariton
Lluís Vidal, piano
Horacio Fumero, contrabaix
Peer Wyboris, bateria
Marisol Morales, vocal

Preus: 1.500, 1.000, 600 ptes.

ZELESTE

Divendres, 6 de novembre, a les 22'30 h.

NIT DE BLUES

ALBERT COLLINS & THE ICEBREAKERS

Albert Collins, guitarra i vocal
Gabriel Flemmings, trompeta
Hugh Williams, saxo
Sam Franklin, saxo
Leon Blue, teclats
Johnny B. Gayden, baix
Soko Richardson, bateria
BIG CHIEF
Xavier Mas, guitarra harmònica
Neil Geoffrey, veu, guitarra
Steve de Sward, baix
Julian Vaughn, bateria

El concert serà de lliure circulació, si bé hi haurà a disposició del públic un nombre limitat de seients sense numerar.

Preu: 2.000 ptes.

VENDA ANTICIPADA DE LOCALITATS:

A les taquilles del Palau de la Música, tots els dies feiners, d'11 a 13 h. i de 17 a 20 h. (dissabte matí, tancat), a partir del dia 23 d'octubre. A Jazz Collectors, passatge Foraste, 4 bis (Balmes / P. Sant Gervasi).

Amb la col·laboració

JBL

Pro-Son S.A.

Dimarts, 10 de novembre, a les 22'30 h.

SPYRO GYRA

Jay Beckenstein, saxos
Tom Schuman, teclats
Dave Samuels, vibràfon
Julio Fernández, guitarres
Richie Morales, bateria
Manolo Badrena, percussió
Roberto Vally, baix

AZÚCAR IMAGINARIO

Jordi Bonell, guitarra elèctrica i sintetitzada
Perico Sambeat, saxos alto/soprano i teclats
Mario Rossy, baix elèctric i teclats
Jordi Rossy, bateria, caixa de ritmes i teclats
Xavier Capellas, teclats

El concert serà de lliure circulació, si bé hi haurà a disposició del públic un nombre limitat de seients sense numerar.

Preu: 2.000 ptes.

SANTA MARIA DEL MAR

Divendres, 27 de novembre, a les 22 h.

PSALMS

Lavelle McKinney Duggan
Elizabeth McComb
Jerome Van Jones
Gregory Hunter
vocals, piano i orgue
Titus Williams, baix
Sangoma Everett, bateria

Preu: 2.000 ptes.

VII SEMINARI INTERNACIONAL DE JAZZ

Dies 26, 27, 28, 29 i 30 d'octubre

QUEST

David Liebman, Richard Beirach
Ron McClure, Billy Hart

Informació i inscripcions:

Taller de Música. Requesens, 1/3, baixos
Tel. (93) 329 56 67

AULA DE PERCUSSIÓ

(Seminari de percussió i altres elements sonors)

Dies 18 i 19 de novembre
UAKTI Oficina instrumental

Organitza: Clubaula

Lloc: Aula de Música
c/ Montornès, 37 - 08023 Barcelona
Telf. (93) 211 10 62

ESPAI FOTOGRÀFIC. «JAZZ»

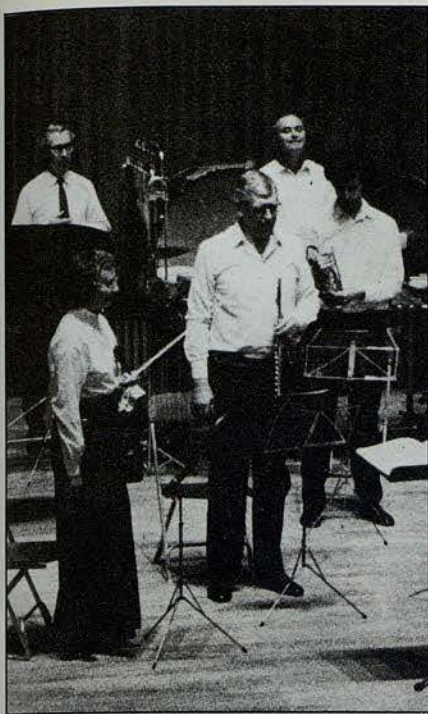
Crêperie MAPLE SYRUP (c/ Verduguer i Callis, 8)

Del 2 al 17 de novembre

Inauguració: Dilluns, 2 de novembre, a les 20 h.

Ricard Domènech, fotografies

Jordi Siles, pintura i dibuix



London Sinfonietta

Unes versions d'autèntic preciosisme instrumental, que vitalitzaven i clarificaven els textos, van demostrar l'alt nivell d'aquest conjunt que actualment dirigeix Luca Pfaff. L'atractiu sonor i la força comunicativa d'*Aurora*, de Xenakis, i la coherència discursiva d'una complexa partitura, *Ombres*, de Boucourechliev, resultaren les notes més rellevants dels dos programes que s'oferiren, en els quals s'escoltaren dues notables composicions, *Blessure Soleil*, de Nguyen Thien-Dac, i *Petit ensemble bleu* —encàrrec del Festival—, de Jacobo Durán-Loriga, així com altres partitures de Gorli, Scelsi, Donatoni i Bon.

Entre aquestes dues actuacions s'intercalà el recital del quartet de cordes «Arcana», una formació madrilenya d'admirable nivell interpretatiu. El seu programa estava format amb les estrenes del *Quartet núm. 1* (obra d'encàrrec), d'Àngel Oliver, d'eloquable equilibri formal, i del *Quartet núm. 5*, de Ramon Barce, d'un suggestiu accent líric i una convincent unitat formal. Així mateix, impressionaren l'energia i la imaginació del *Fragmento*, de Luís de Pablo, i la correcció de *Superficie IV*, de Bernaola. No tant convincent resultà l'actuació del duo integrat per Francisco Martín —violí— i Elisa Ibáñez —piano—, que interpretaren un llarg i difícil programa, en el qual figuraven el feble i aspre *Duo concertant*, de Stravinsky, una formulària *Sonata*, de Jean Cl. Nachon, i la ingent i romàntica *Sonata*, op. 9, d'Oscar Esplà.

La participació en dos concerts de l'Agrupació «London Sinfonietta», dirigida per Diego Masson, conformà un moment estel·lar del Festival. Tres obres de Gerhard —la poètica *Libra*, el dens i complex *Concert per a vuit*, i la partitura *Leo*, d'intens

accent dramàtic— en una interpretació antològica, i les estrenes de dos interessants treballs de Miguel Ángel Lladó i José García Román (finalista i guanyador, respectivament, del I Concurs de Composició de la Ciutat d'Alcoi) constituïren el primer programa. Quant al segon, cal destacar-hi l'entitat creativa de *Chains I*, de Lutoslawski, i el remarcable ofici i la tècnica compositiva que revelaren les partitures de Werner Henze i de Hans Abrahamsen.

La presentació del Grup «Barcelona 216» que, creat sota l'empara de l'Associació Catalana de Compositors, dirigeix Ernest Martínez, causà veritable impacte, tant al públic assistent com als crítics que l'escoltaren. La personalitat i la coherència discursiva de les obres *BXR 5*, d'Albert Llanas, els bells resultats sonors de *Helminths*, de Jep Nuix, i la força expressiva del *Quinter*, d'Ernest Martínez Izquierdo, així com els efectes teatrals i la vitalitat de *Sueña alabastro*, de García Demestres, foren, al costat de l'acurat caràcter de la interpretació, la clau perquè aquesta sessió fos una de les més ovacionades del Festival.

L'habitual concert de Música electroacústica va estar dedicat exclusivament a obres d'autors suecs. Com en la majoria d'ocasions que es presenta música d'aquest gènere, la sessió resultà excessivament monòtona, si se n'exceptua la intervenció càlida i brillant de la soprano Kersten Stahl. En canvi, la realització *Concert de paper*, del Taller de Música Mundana, on la manipulació diversificada de papers i tubs de cartó creava un món de sorprenents sonoritats, resultà més suggestiu.

Al marge de la sensacional presentació de l'Orquestra de Cambra de la Ràdio d'Holanda, també fou interessant el recital del guitarrista Flores Chaviano, qui interpretà correctament *Tres cançons en homenatge a Galileu*, de Mestres Quadreny, a més d'obres d'Avelino Alonso (*Nairda*), Sergio Barroso (*Villa-Lobos 87*).

Quant als concerts que Ernest Bour dirigí a l'orquestra holandesa, cal remarcar la poètica bellesa de l'obra *Pulsar*, de Tomás Marco, la qualitat de l'orquestració d'*Anamorphose*, de la jove compositora Karen Tanaka, i la personalitat que, malgrat la seva conformació classicitzant, revelaren els *6 Monologues*, de Dimitri Terzakis.

De la resta de les obres interpretades, interessaren els criteris de caràcter electrònic que Adolfo Núñez aplica a la seva pàgina simfònica *Movimientos*, i alguns encerts d'instrumentació a les composicions d'Eisma, Susman, Rehnquist i Coppolse.

Per l'entusiasme dels organitzadors i els col·laboradors (Caixa d'Alacant i Múrcia, Caixa Provincial, Institut Óscar i Ràdio 2, que gravà la totalitat dels concerts) diríem que el Festival d'Alacant demostrà una veritable voluntat de servei envers la promoció i difusió de la nova música.

F. Taverna-Bech

MIKROKOSMOS

Tos

Tots ho sabem: la climatologia de Barcelona, i el seu elevat índex d'humitat, predisposa a contraure malalties vocals, respiratòries o pulmonars.

D'acord. Però podem preguntar-nos si també predisposa a la manifestació pública constant d'alguna d'aquestes afeccions: per exemple, la de la tos durant els concerts.

Un cop més, hem pogut comprovar que les energies acumulades durant les vacances no han pogut vèncer aquella afecció crònica del cos musical (en la seva branca d'auditors/espectadors). En no pas pocs concerts del darrer Festival Internacional de Música, hem assistit novament a l'espectacle singular de sentir com la conclusió d'un moviment era enllaçada, sense solució de continuïtat, amb una allau de manifestacions sonores de l'ordre més divers: tos, escuraments de coll, expectoracions, profundes respiracions sonores, mocades, etc., etc. En el benentès que aquesta pruija col·lectiva acostuma a ser més forta com més subtil és la frase musical que la desencadena.

¿Haurem de recórrer a anàlisis freudianes per trobar explicacions d'aquest fenomen? ¿O, simplement, ens caldrà concloure que la nostra urbanitat musical té encara molts cursos per passar?

Sigui com sigui, caldria un esforç col·lectiu (que vol dir, és clar, individual) per fer minvar un fet al qual ens hem acostumat insensiblement i que, gairebé, ha esdevingut una mena de crosta comunitària.

Altrament, potser els organitzadors de concerts hauran de començar a pensar en la distribució, juntament amb els catàlegs o programes de mà de cada audició concreta, d'algun lenitiu discret, però prou eficaç, per a aquest afecció endèmica.

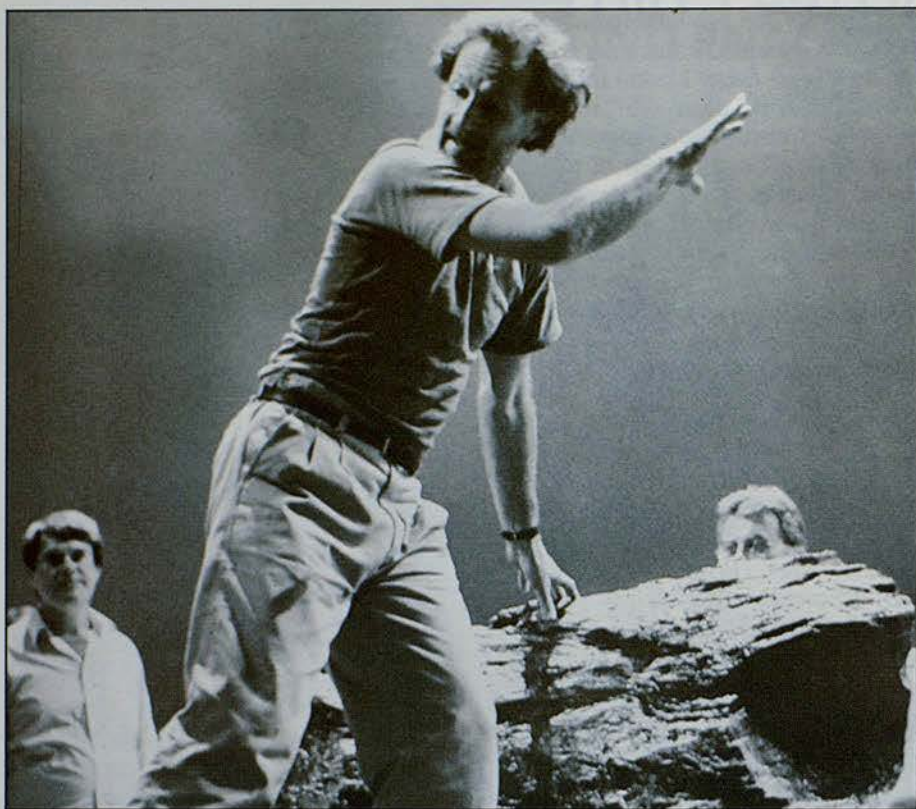
Pere Artís

150^e
aniversari

RESTAURANT
7
PORTES

Cuina oberta de 13 a 01 sense interrupció

Pg. d'ISABEL II, 14 - 08003 BARCELONA - Tel. 319.30.33



A l'esquerra, Werner Herzog durant la preparació del muntatge de Lohengrin, a Bayreuth. A la dreta, l'escena nocturna del principi del segon acte.

El Festival de Bayreuth, amb un «Lohengrin» nou, a càrrec de Werner Herzog



L'escena final: Elsa i Ortrud es reconcilien, mentre l'hivern recupera el seu imperi al Brabant del segle X

El Festival de Bayreuth ha presentat enguany una sola novetat, a l'espera del gran esforç teatral, econòmic i artístic que hi representarà, l'any vinent, la creació del nou cicle de l'*Anell del Nibelung*, que ha estat encarregat a Harry Kupfer com a justa recompensa després de l'immens èxit obtingut amb el *Vaixell fantasma* de fa uns quants anys (una representació que els espectadors de casa nostra van poder veure, recentment, per televisió).

Aquest any, com a aperitiu, hi havia el nou *Lohengrin*, el muntatge del qual havia estat confiat a Werner Herzog, el cèlebre director cinematogràfic que s'ha guanyat el respecte dels aficionats a l'òpera pel seu film *Fitzcarraldo*. Enamorat de l'òpera, Werner Herzog no havia entrat mai en contacte amb el gènere de la manera directa com

amençador, en el fons del qual un raig làser, amb una llum vivíssima, obre un túnel espectacular pel qual arriba el cavaller amb el cigne. Quan es dissipa el túnel, el cel s'aclareix i un sol tímid comença a escalfar el gèlid ambient: l'acció benefactora del cavaller del Graal comença a exercir-se en aquell món sinistre, i acaba l'acte amb la promesa d'una incerta primavera.

Encara cal assenyalar que, en escena, es veuen unes pedres o roques, col·locades en una mena de cercle màgic, les quals, indubtablement, vénen a representar la remota tradició d'aquests cercles de pedres que, com el de Stonehenge, tenien una indubtable funció ritual i màgica.

El segon acte comença amb una meravellosa nit estel·lada; un d'aquells cels dels quals els habitants de ciutats només podem

En la nit tranquil·la, se sent la lleu remor de l'aigua: les onades arriben fins a la mateixa vora de les ruïnes, en una mena de petita platja que, com és natural a Bayreuth, és feta amb aigua autèntica; després, en arribar el dia, cal interpretar que baixa la marea, perquè l'aigua desapareix i el cor s'instal·la allí on abans hi havia hagut les onades.

Una nota discordant: el primer quadre del III acte.

Després d'aquests encerts escenogràfics, l'espectador rep una dutxa d'aigua freda, en alçar-se el teló del tercer acte: en escena, voltat de les roques màgiques, i al damunt



Imatge típica del teatre Festspielhaus, a Bayreuth.

ho ha fet ara; i val a dir que, aquesta primera experiència, ha estat realment positiva.

Fent ús dels prodigiosos mitjans tècnics de què disposa el Festspielhaus de Bayreuth, Herzog ha muntat *Lohengrin* com un espectacle eminentment simbolista, que feia apel·lació a l'espectador, tot captivant-ne els sentits amb l'extraordinària bellesa de l'escenografia.

La clau més elemental de l'espectacle és el caràcter solar, calorífic, benefactor de la figura de Lohengrin. Quan s'alça el teló, al primer acte, l'escena ens mostra una paisatge d'un Brabant hivernal, submergit en la boira i en la fredor d'un hivern sense esperança; els núvols atapeïts no deixen arribar els raigs d'un sol que només s'intueix darrera d'un cel amenaçador. L'arribada de Lohengrin provoca un torb encara més

gaudir comptades vegades, i que deixen tan forta impressió a l'esperit. Werner Herzog no hi ha tingut inhibicions: ha volgut una nit d'estels i l'ha creada amb tota la corresponent màgia. Confosos amb un penyal, els malvats Ortrud i Telramund mediten llur desfeta a l'ombra d'unes ruïnes gòtiques: un anacronisme cru, si ens guiem per l'aspecte estrictament històric, ja que se suposa que *Lohengrin* passa el segle X, molt abans de l'aparició del gòtic, i aquí tenim un gòtic ja escrotonat pel temps. Però, quan apareix Elsa, veiem que també en aquestes formes gòtiques hi ha un símbol de caràcter espiritual: mentre Elsa medita en la seva felicitat de la nit abans de les nocces, a l'aire es dibuixen unes altres ogives gòtiques perfectes i el cel esdevé catedral, per dir-ho així.

d'una glacera voltada de muntanyes, hi ha el llit nupcial més horrorós i de mal gust que un es pugui figurar, amb un espantós cigne que sembla (i potser ho és) de plàstic platejat; un llit de forma quadrada, immens, que no s'adiu amb res a allò que fins ara hi hem vist. No resulta gaire comprensible que Werner Herzog hagi estat capaç de tirar endavant una escena així, i que el seu escenògraf, Henning von Gierke, hagi realitzat això d'aquesta forma.

El clima de la representació es restableix, però, en el darrer quadre de l'acte III: tornem a ser enmig de les roques màgiques, i l'hivern deixa pas al sol quan es presenta Lohengrin per fer el seu relat (el cèlebre «Raconto» dels nostres besavis, que havien sentit només la versió en italià —o en català— de la veu de Francesc Viñas). Quan

Lohengrin s'acomiada, torna a produir-se el torb, el raig làser i el túnel, pel qual apareix ara el cigne adherit a la figura del petit príncep desaparegut. Lohengrin se'n va i l'hivern es clou al damunt dels caps d'aquella gent que ha fracassat, pels seus odís de facció, i ha deixat perdre's l'oportunitat de l'escalf i de la llum que representava Lohengrin.

El fet més curiós d'aquest muntatge es troba en l'escena final: mentre el cel va adquirint el to del plom hivernal, Elsa i Ortrud, en lloc d'haver mort respectivament com estableix l'argument, s'aproximen a poc a poc i, òbviament, es reconcilien. Totes dues han fracassat; i, amb la nota inquietant d'aquesta reconciliació entre la princesa cristiana i la dama pagana, s'acaba l'òpera.

Els intèrprets

És un fet que avui no hi ha tenors que puguin superar amb comoditat els esculls de les obres wagnerianes en els papers principals. Paul Frey va fer un Lohengrin una mica justet, amb moments bastant intensos (escena de l'arribada; duo amb Elsa abans de la pregunta fatal) i altres de més tibants, com el «Raconto», del qual va sortir com va poder —em refereixo a la funció del 12 d'agost, que és la que jo vaig presenciar.

En el paper d'Elsa, Nadine Secunde va complir també, amb algun moment dubtós d'afinació i algun altre d'insuficiència d'intensitat, compensat en altres moments per una veu una mica forçada.

Fluix el Telramund, d'Ekkehard Wlaschka, i prou brillants l'Ortrud, de Gabriele Schnaut, i el Rei, de Manfred Schenk.

Peter Schneider va aconseguir de l'orquestra un so ple de suggestives transparències, i no comprenc l'actitud negativa de determinada crítica francesa (darrerament els francesos s'han autoerigit en «enfants terribles» de moltes manifestacions musicals, fins i tot al Liceu) a una tasca potser no genial, però sí sòlida i professional.

En definitiva, doncs, i ajudat per un vestuari excel·lent, obra també de Henning von Gierke, aquest *Lohengrin* és un espectacle evocador, encisador, que fa apel·lació més als sentits que a l'intel·lecte, si hom vol, però que desvetlla en l'espectador aquell íntim plaer que causa el veure imatges suggeridores d'estats ideals: les brumes de l'hivern nòrdic, la nit paradisiàca, el prodigi de l'arribada i la marxa de Lohengrin. Un espectacle digne de veure's i un èxit, en definitiva, per a Werner Herzog i per al Festival, que es va renovant cada any amb un eclecticisme intel·ligent i obert.

La resta del Festival

El Festival incloïa reposicions d'espectacles ja produïts en anys anteriors. En primer lloc, el magnífic *Parsifal*, muntat per

Götz Friedrich, que aviat deixarà de representar-se, ja que la producció s'ha representat ja en quatre temporades, i no solen durar gaire més en aquest món sempre viu de Bayreuth.

Aquest any, el protagonista ha estat Siegfried Jerusalem, que ha sabut donar un to relativament líric al personatge i ha aconseguit de vèncer tots els obstacles de la partitura, per acabar feliçment. Feia temps que no sentia aquest tenor tan «en veu» com aquest cop.

Una magnífica Kundry, Waltraud Meier, un Gurnemanz francament bo, a càrrec de Hans Sotin, i un Amfortas només discret (Donald McIntyre) encapçalaven el repartiment, completat per Franz Mazura, un cop més en el paper de Klingsor, i per Matthias Hölle, com a Titur.

Dirigia l'orquestra Daniel Barenboim, que ha confirmat un cop més la seva extraordinària musicalitat i la seva admirable capacitat de passar d'un cap a l'altre de la música, especialment quan s'hi dedica seriosament, com ha estat el cas aquesta vegada.

Tannhäuser pateix del muntatge poc interessant de Wolfgang Wagner, el qual va presentar-lo fa dos anys i es va limitar a repetir un cop més els esquemes que, fa trenta anys, el seu germà Wieland va crear amb —aleshores— una audàcia considerable.

La mala situació vocal del tenor Richard Versalle va treure brillantor a les seves intervencions, voluntarioses però curtes de resultats. En canvi, la magnífica Elsa, de Cheryl Studer, va resultar un prodigi: emissió vocal pura i intensa, plena de matisos, commovedora en l'expressió (la darrera intervenció va tenir quelcom d'impalpablement celestial) i adequadíssima com a actriu.

Gabriele Schnaut va convèncer només relativament com a Venus, amb algunes dureses en el registre alt. Excel·lent, en canvi, el Wolfram, de Wolfgang Brendel, i molt positives les intervencions dels seus companys de «tençó», especialment Siegfried Vogel, com a Biterolf. Excel·lent, d'altra banda, el Landgrave de Hans Sotin, i molt remarcables els cors que, aquí com en totes les altres representacions, dirigia el veterà Norbert Balatsch; tota una institució, a Bayreuth.

L'orquestra fou dirigida per Giuseppe Sinopoli, que desvetlla passions al meu judici totalment injustificades. Aquest any no dugué l'orquestra d'una manera tan arbitrària com l'any passat; però, de les quatre representacions que he presenciat enguany a Bayreuth, la seva ha estat la més irregular.

Finalment, *Els mestres cantaires*, en el muntatge tradicional però extraordinàriament atractiu de Wolfgang Wagner: un muntatge que ja té, també, alguns anys. Va ser ocasió per al lluitament, en primer lloc, del cor, que té extenses i vibrants pàgines a cada acte, i va complir amb una extraordinària qualitat.

Reiner Goldberg va quedar bé com a Walther, però sense cap relleu especial; va tenir moments més feliços que altres, i va cantar la «Cançó del Premi», a la fi, amb més energia i vitalitat de la que feia preveure la seva actuació fins aleshores.

Lucy Peacock va cantar una Eva elegant i amb una veu atractiva, i Graham Clark es va destacar, com a David, amb una actuació excel·lent i una veu clara i ben timbrada, que sembla prometre-li un bon esdevenidor. La veterana Marga Schiml no va donar tota la personalitat a Magdalene que algunes vegades hi ha aconseguit, però va complir.

Esplèndid el Hans Sachs, de Bernd Weikl: la caracterització va optar per presentar-nos un Hans jove i, per tant, raonable com a candidat a la mà d'Eva. Vocalment, també es va mostrar en plena forma, i hi havia, per tant, concordança entre veu i aspecte. Alan Opie va convèncer com a Beckmesser, i Manfred Schenk va cantar un bon Pogner.

Michael Schonwandt va dirigir amb cura i va ressaltar les bel·leses de l'extensa partitura.

El Festival d'enguany incloïa també representacions de l'extraordinari muntatge que va fer J.P. Ponnelle del *Tristany i Isolde*. Malauradament, per qüestió de dates, aquesta vegada no vaig poder assistir-hi.

Bayreuth continua essent el món suggestiu de sempre. En el marc d'una ciutat tranquil·la, que no s'histeritza amb el nombrós turisme que hi circula, sinó que fa la vida de sempre, el Festival es desenvolupa en el turó «sagrat» del Festspielhaus, on poden admirar-se els prodigis escenogràfics més admirables del continent.

Roger Alier



ESCOLA
DE MÚSICA
de
L'ORFEÓ CATALÀ

Solfeig (Mètode P. Ireneu Segarra)

Instruments

Cant coral

Música de Cambra infantil

Nens a partir de 6 anys

c/ Sant Pere més Alt, 6, pral.

08003 - BARCELONA

Tel. 301 12 39

Sobre els conceptes de «culte» i «popular»

Literatura culta/literatura popular; música culta/música popular/cançó culta/cançó popular... Alguns veuen amb claredat on hi ha el territori fronterer. Els felicito de tot cor —la seguretat en si mateixa sempre es fa admirar— però, tanmateix, no puc estar-hi d'acord. Vejam: R. Ginard Bauçà publicà l'any 1970, al seu *Cançoner popular de Mallorca*, la següent quarteta típicament folklòrica:

*A muntanya hi ha un pastor
i a la mar hi ha una sirena;
ella sol cantar de nit
i es vespres de lluna plena.*

I bé: no és això per ventura una refosa, una transformació popular, d'un fragment del poema *L'Empordà*, de Joan Maragall?:

*A dalt de la muntanya hi ha un pastor;
a dintre de la mar hi ha una sirena:
ell canta de matí que el sol hi és bo,
ella canta a les nits de lluna plena.*

Ja ho veieu... De vegades, l'art culte popularitzat influència el popular. De vegades, s'esdevé el contrari —vegeu la *Viadeyra*, de Cerverí de Girona, o els poemes de Miquel Desclot i M^a Mercè Marçal, per posar alguns exemples ben allunyats en el temps. Així, doncs: què ens permet distingir la literatura/música/cançó culta de la popular? Jo diria —i no sóc pas l'únic— que la diferència rau no pas en el propòsit de l'autor de l'obra sinó en el propi procés creatiu: l'art popular prové de la col·lectivitat. Evidentment, alguna persona va ser el primer a compondre tal melodia, tal poema o tal cançó, però no hi inclogué d'una manera definida la seva marca personal. Ell fou, en certa manera l'instrument d'un disseny comú, i la «seva» obra fou modificada constantment per les generacions que el seguien. En canvi, la creació culta té com a base l'empremta de l'autor, un autor que imposa el seu carisma, la seva autoafirmació: tot i formant part del corrent de la història, no es deixa engolir per ell. I si, algun cop, alguna obra —per exemple, *L'Emigrant*, de Verdaguer, o *La Balanguera*, d'Alcover, amb música de Vives— passen a formar part del patrimoni popular, és precisament per la seva voluntat d'universalitat, i perquè l'autor —generalment d'una manera conscient— esborra la seva subjectivitat i intenta aplicar tota una sèrie de recursos ancestrals per tal d'aconseguir una identificació massiva amb la seva obra: d'alguna manera, la seva veu personal se suïcida per tal d'assolir la immortalitat.



En aquest enregistrament, Josep Carreras s'ha posat al servei d'una altra manera de fer i d'entendre la realitat artística

Si acceptem això, moltes altres coses poden posar-se en qüestió: Per què una determinada melodia popular passa a formar part de la música culta, quan Beethoven, Txaikovski o Brahms la inclouen en una de les seves composicions? Per què els poemes d'Ausiàs March passen a formar part de la cançó popular quan són interpretats per Raimon? Quin tant per cent de prejudici afecta l'adjudicació d'etiquetes a què estem tan acostumats?

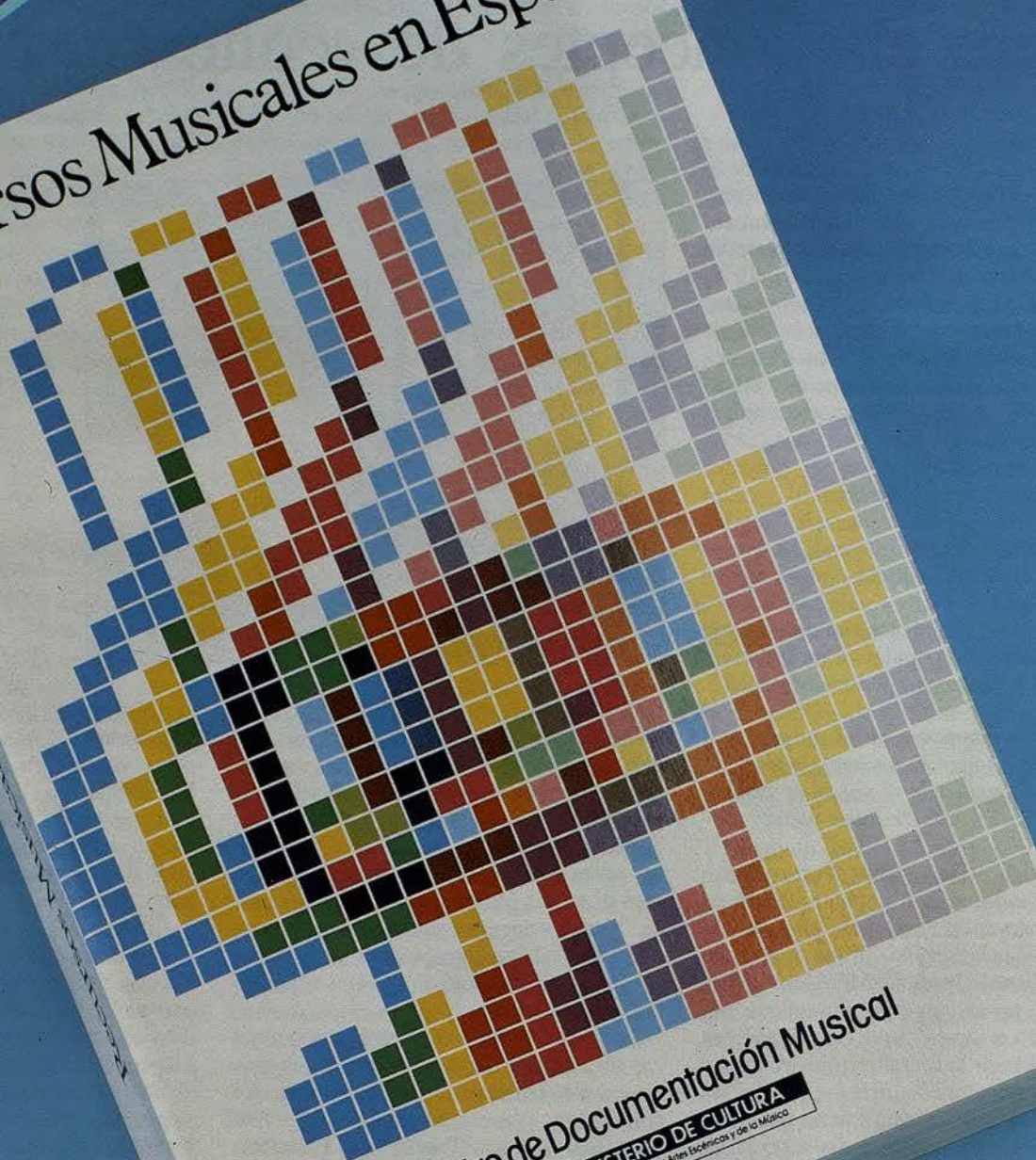
Tots aquests pensaments m'han passat pel cap tot sentint *Et portaré una rosa*, un disc enregistrat pel tenor Josep Carreras, que conté deu temes escrits per Josep M^a Andreu (text) i Antoni Parera Fons (música). Una de les constants de les crítiques que he llegit darrerament sobre aquest àlbum se centren en la capacitat que el tenor de Sants demostrava de saber davallar als «inferns» de la cançó popular. I jo em pregunto: poden uns senyors anomenats Andreu i Parera escriure cançons populars, així, tal com sona? A mi, em sembla més aviat que el problema és tot un altre: la poesia va néixer íntimament lligada a la música... El poeta, antigament, era aquell qui componia versos *per a ser cantats en llatí*; el trobador, a l'època de la florida de les corts provençals, era aquell qui componia versos *per a ser cantats en llengua vulgar* —exactament, en occità. Els productes dels uns i dels altres eren cançons, cançons cultes —les normes que les regien eren sovint dures i estrictes. I paral·lelament a aquest tipus de poesia —o de cançó, no ens hauria de fer cap por aquest terme!— evolucionaven els populars cantars èpics, els romanços lírics, les quartetes improvisades i molts més exemples d'una producció col·lectiva i realment tradicional. El pas del temps,

l'arribada de la impremta, la difusió del llibre... vet aquí els factors que ens van anar fent oblidar que la poesia era originalment un fenomen oral, que la poesia no podia ser entesa sense la música. I, a partir del segle XIX, la progressiva industrialització trasbalsà els esquemes d'allò que hom anomena literatura i música populars: la transmissió oral entra en un procés de regressió i la creació espontània d'abans passa a formar part d'un mercat i, per tant, se subordina als conceptes d'oferta i de demanda... La poesia i la música van separant-se i —en el camp de la música vocal— la tècnica privada per damunt del text i dels elements realment interpretatius: no importa que el text d'un *Lied* sigui d'ínfima categoria... això és música culta i, de retruc, literatura culta; no importa que el concepte d'art total que animava l'òpera vagi diluint-se, i que, als cantants, els importi més el lluïment vocal que la versemblança dels personatges o la intel·ligibilitat d'allò que diuen... això és música culta i, de retruc, literatura culta (tot i que, per exemple, per a Maragall, Wagner fos, poèticament, «un neula»). Totes aquestes impressions desordenades apunten, de fet, a un únic objectiu: reivindicar l'obra personal i de qualitat per damunt de convencions ja superades, i reivindicar el primitiu i autèntic concepte de lírica, de poesia cantada, que farien de Brel, Brassens, Raimon o Paolo Conte autors més cultes que molts llibretistes d'òperes de tres rals. Des d'aquest punt de vista, Josep Carreras no ha publicat un disc de «cançons populars». Simplement, ha modificat la seva tècnica per tal de posar-se al servei d'una altra manera de fer i d'entendre la realitat artística.

Miquel Pujadó

NUEVA EDICIÓN!

Recursos Musicales en España



Centro de Documentación Musical
MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Recursos Musicales en España

Directorio de la Base de Datos de igual nombre, residente en los puntos de Información Cultural (P.I.C.) del Ministerio de Cultura.

Más de 8.000 registros con información sobre:

- Organismos oficiales
- Personas
- Entidades
- Actividades
- Publicaciones Periódicas

Índices completos: onomástico,
por actividad, geográfico.

A la venta en las librerías del Ministerio de Cultura:

Madrid: Gran Vía, 51.

Tf. 91/247 21 46

y 247 33 12.

Barcelona: Muntaner, 221.

Tf. 93/322 96 12

y 322 93 51.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

CINQUANTENARI DE LA MORT DE MAURICE RAVEL

Apunt biogràfic

El *Bolero*, la *Pavane pour une infante défunte*, *L'enfant et les sortilèges* són, entre altres, algunes de les creacions cabdals d'un compositor, que, comparat amb altres, escriví poc, però d'una forma eloqüent i magistral. Es tracta, evidentment, de Maurice Ravel (1875-1937), del qual enguany s'escauen els cinquanta anys del traspàs.

La rellevant figura de Ravel, l'hem de situar històricament i artísticament en un París commocionat pels corrents innovadors de les estètiques i els gustos artístics. La música no restà aliena a aquest fenomen i és per això que cal recordar la influència d'aquells compositors que cercaren incansablement noves experiències i sensacions harmòniques: Debussy, Satie, Fauré, Franck, Poulenc i el mateix Ravel. Per altra part, serà bo de recordar que Ravel fou deixeble de Fauré precisament en l'assignatura de composició.

Ravel, en plena joventut —era l'any 1901—, escriví una obra mestra per a piano, *Jeux d'eau*, la qual pot tenir alguna relació amb el seu lloc de naixement, Ciboure, bonic port de pescadors situat enfront de Sant Joan de Luz. Nasqué el dia 7 de març de 1875. Poc temps després, el seu pare decidí instal·lar-se a París, juntament amb tota la família, al número 40 de la rue des Martyrs. Malgrat això, Ravel, al llarg de la seva vida, aniria sovint a Ciboure per contemplar les aigües de l'oceà.

Essent encara un infant, començà els estudis de piano el 1882 amb Henri Ghis. El 1887 té els primers contactes amb l'harmonia, aspecte de l'essència musical que després irresistiblement el va captivar, sota el mestratge de Charles René. Dos anys més tard, fou admès al Conservatori de París, on esdevingué deixeble d'Anthiome. Era precisament el 1889, l'any de l'Exposició Universal. Aquest fet tindria una gran influència en la sensibilitat i en la formació del gust de Ravel, ja que quedà encisat i colpit en escoltar música de l'extrem orient, una exòtica música estructurada sobre una notable varietat d'escals i de modalitats. Algunes mostres del ric sistema modal oriental, les trobem en les seves obres.

La vida de Ravel és un teixit d'èxits i fracassos. Però, certament, molts dels seus fracassos han estat redimits per la història, a través del prisma de la qual els considerem ara com a simples incomprendiments dels seus contemporanis davant una música os-



tensiblement avançada. Així, doncs, la primícia del seu èxit, la trobem en l'atorgament de la primera medalla de piano durant l'any 1891, quan tenia setze anys.

Ben aviat se sent colpit per la força irresistible de l'alè creador i sense haver realitzat estudis seriosos de composició escriví la *Sérénade grotesque* per a piano (1893); les melodies *Le rouet* i la *Ballade de la reine morte d'aimer* (1894); i la coneguda *Habanera* per a dos pianos (1895), la qual després formaria part de la *Rapsodie espagnole*. És, però, el 1897 quan rep classes de composició de la mà d'un gran mestre: Gabriel Fauré. Al mateix temps, estudia l'art de la fuga i del contrapunt amb Gedalge.

Els darrers anys del segle passat resulta-

ren molt tumultuosos per a Ravel ja que fou molt criticat per les obres següents: *Un grand sommeil noir*, les *Sites auriculaires* i *Schéhèrazade*. De totes maneres, aquest regust de fracàs quedaria atenuat per la deliciosa i delicada *Pavane pour une infante défunte* (1899), una breu obra per a piano, orquestrada més tard, la qual ha esdevingut antològica.

Iniciat ja el nostre segle, Ravel es presenta en diverses ocasions al Premi Roma sense poder aconseguir el llorer del preuat guardó. La primera és a l'any 1901, amb la cantata *Myrrha*; hi obtingué el segon lloc. L'última fou el 1905, i quedà desqualificat a causa d'una injusta decisió del jurat seleccionador. El lamentable afer portà mol-

harmonia
mundi



N · O · V · E · T · A · T · S

harmonia
mundi



Handel

Aci, Galatea e Polifemo
Serenata a tre, 1708
Emma Kirkby, Carolyn Watkinson,
David Thomas
London Baroque Dir. Charles
Medlam

HMC 901253.54
HMC 1253.54
HMC 401253.54



Monteverdi

Vespro della Beata Vergine
Agnès Mellon, Guillemette Laurens,
Vincent Darras, Howard Crook,
William Kendall, Gerard O'Beirne,
Peter Koo, David Thomas
La Chapelle Royale, Collegium
Vocale Les Sagueboutsiers de
Toulouse. Dir. Philippe Herreweghe

HMC 901247.48
HMC 1247.48
HMC 401247.48

LE CHANT
DU MONDE



DAVID OISTRAKH EDITION

Brahms

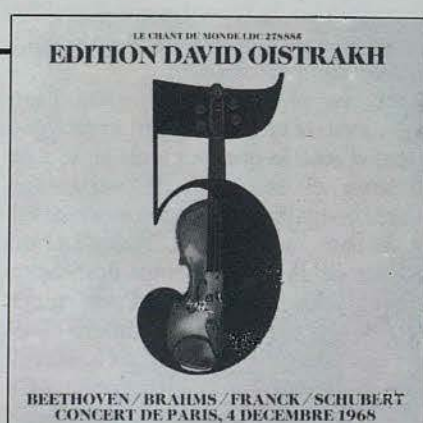
Violin sonatas N° 1 op. 78, N° 2
op. 100, N° 3 op. 108
Sviatoslav Richter/Frida Bauer,
piano

LDC 278881

Shostakovich

Violin concerto N° 1 op. 99
Leningrad Philharmonic Orchestra,
Dir. Evgeny Mravinsky
Violin concerto N° 2 op. 129
Moscow Philharmonic Orchestra,
Dir. Kirill Kondrashin

LDC 278882



Khachaturian

Violin concerto in d minor
USSR Radio Symphony Orchestra,
Dir. Aram Khachaturian

LDC 278883

Kabalevsky

Violin concerto op. 48
USSR National Orchestra,
Dir. Dmitri Kabalevsky

Tchaikovsky/ Sibelius

Violin concertos
Moscow Philharmonic Orchestra,
Dir. Gennady Rozhdestvensky

LDC 278884

Paris recital

Opéra de Paris 4.12.1968
(previously unpublished/inédit)
Schubert, duo op. 162 / Franck,
violin sonata
Beethoven/Brahms, sonata
movements
Sviatoslav Richter, piano

LDC 278885

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



A la classe de composició de Gabriel Fauré (fotografia superior). A l'esquerra, Ravel al balcó de Belvédère. A la dreta, Ravel, conductor d'un camió en la guerra de 1914-1918

ta polèmica. No obstant tot això, en el transcurs d'aquest quinquenni Ravel continuava creant. Fruit d'aquesta creació són, entre altres, els *Jeux d'eau*, el *Quartet en Fa major*, les *Melodies populaires grecques*, *Miroirs*, la *Sonatine*, i *Introducció i allegro per a arpa, flauta, clarinet i quartet de cordes*.

Acabat aquest període, segueix amb la composició i curiosament es delecta amb obres d'aire espanyol. El 1907 escriu *Étude en forme de habanera* per a veu i piano. El 28 de març de 1908 estrena la *Rapsodie espagnole* al Châtelet, i el 1911 la comèdia musical *L'heure espagnole*. Altres obres importants escrites durant aquests anys són

Ma mère l'Oye per a piano a quatre mans, *Gaspard de la nuit*, la qual és una de les obres més prestigioses del compositor, i els *Valses nobles et sentimentales* per a piano.

Per a Ravel, l'any 1912 neix sota el signe del ballet. El 8 de juny és estrenat *Daphnis et Chloé*, que rep un acolliment molt fred. El 21 de gener s'estrenà al Théâtre des Arts aquella obra creada per a piano a quatre mans *Ma mère l'Oye* orquestrada i transformada en ballet amb coreografia de Jane Huyard. Semblantment, els *Valses nobles et sentimentales* es convertiren en el ballet *Adelaïde ou Le langage des fleurs*, estrenat al Châtelet sota la direcció del mateix Ravel.

Durant la primavera de 1913 es retirà a Clarens, on compongué els *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* per a cant, piano, quartet de corda, dues flautes i clarinet baix, escrits amb una gran finesa. L'esclat de la guerra el sorprengué a Sant Joan de Luz on estava component el *Trio per a violí, viola i piano*. Es presentà voluntari per anar al front però no aconseguí altra cosa que una plaça de portalliteres. En plena guerra escrigué aquella sèrie de peces per a piano intitulada *La Tombeau de Couperin* (1917), de la qual posteriorment faria una versió orquestral.

Els anys de la postguerra varen ser lluminosos i prestigiosos per a Ravel, en tots els sentits. Les seves discutides obres fan acte de presència a les sales de concerts de tot Europa i el seu nom assoleix un especial relleu. En l'aspecte compositiu són els anys de *La Valse* (1920); de la *Sonata per a violí i piano*, i *Tzigane* (1924), una bella rapsòdia per a violí i piano; de l'estrena a Monte-Carlo de l'òpera *L'enfant et les sortilèges* (1925); de les *Chansons madécasses* (1926); del preuat *Bolero*, autèntica joia de l'art de la instrumentació; i dels dos concerts per a piano: *Concerto pour la main gauche* (1929-30) i el *Concert per a piano en Sol major* (1929-31). En l'aspecte interpretatiu, fa un recorregut durant el 1923 donant concerts a Londres, Venècia i Amsterdam, i posteriorment, l'any 1928, en fa un altre a Canadà i als Estats Units. Cal dir, també, que a el 1924 dirigí a Barcelona un festival integrat per obres seves.

En el transcurs de l'estiu de 1933 Ravel observà que el seu cos no podia fer certs moviments. Era fruit de l'aparèxia, enfermetat cervical que lentament el conduí fins a la tomba. Moria el 28 de desembre de 1937 després que el doctor Vincent hagués intentat fer-li una intervenció quirúrgica al cervell.

Per altra part, s'ha de dir que tot compositor deixa, generalment, en morir, algun projecte, algun esbós, o alguna obra sense acabar. En el cas de Ravel tenim *Don Quichotte à Dulcinée*, el drama líric *Jeanne d'Arc*, la comèdia musical *Morgiane*, el poema simfònic *Grand Meaulnes*, i un oratori inspirat en la vida de Sant Francesc d'Assís.

Per acabar, no podem deixar pas en l'oblit una rellevant qualitat de Ravel. És el seu refinat gust i la seva acurada tècnica en la instrumentació i l'orquestració. Divereses de les seves obres pianístiques, les trobem magníficament orquestrades per ell mateix. En aquesta síntesi històrica s'han presentat alguns exemples. Orquestrà, també, peces de Rimski-Korsakov, Satie, Schumann, Chabrier i Debussy. Però cal donar èmfasi particularment a la instrumentació dels *Quadres d'una exposició* de Musorgski realitzada amb una envejable riquesa tímbrica i sonora.



Ravel, a la seva taula de treball



La casa de Ravel, a Montfort-l'Amaury

Coordenades estètiques de l'obra de Ravel

La mort de Maurice Ravel, l'any 1937, significà una pèrdua irreparable per a la Història de la Música en general i, particularment, per a la música francesa. El seu esperit, que es mantingué tràgicament lúcid fins al darrer moment, va deixar de crear cinc anys abans (l'any 1932), data en què tancà el seu testament musical amb els dos magnífics *Concerts per a piano i orquestra* (escrits ambdós simultàniament) i les cançons de *Don Quixot a Dulcinea*.

La causa de la mort fou un accident fatal que precipità la malaltia que, de mica en mica, el postrà i li impedí la coordinació del cervell i el control dels moviments. És trista, de debò, la manera en què Hélène Jourdan-Morhange descriu, en el seu llibre de records sobre el compositor, aquest període final de la vida de Ravel, i el sentiment d'impotència que experimentaren els seus amics...

Perquè, Ravel, tingué molts amics que l'estimaren, que el compregueren i l'admiraren. Un d'ells, Émile Vuillermoz, fa la següent descripció: «Maurice Ravel ha conegut el suplici de ser emparedat en vida dintre un organisme que ja no obeeïa al seu intel·lecte. Amb desesperació, veia viure en ell un estranger, al destí del qual el lligava un malèfic sortilegi. Com certs personatges llegendaris de l'antiguitat, fou fulminat per la venjança dels déus gelosos. Quin altre Sòfocles gosarà escriure aquesta nova tragèdia?».

Ravel, avui, a cinquanta anys d'aquella data de comiat definitiu, gràcies a la me-

rescua expansió que ha tingut la seva obra (de vegades fins i tot banalitzada, com és el cas de *Bolero*), es diria que encara té més amics que mai. La perfecció de la seva obra ha conquerit el gran públic amb aquella difícil naturalitat d'arribar als melòmans des d'una personalitat inconfusible, d'una extraordinària originalitat.

Com a compositor basco-francès —el pare era suís, i la mare, espanyola— ens correspon també retre-li tribut. I encara més perquè fou un músic fortament marcat per l'interès inequívoc cap a l'essència espanyola, com en donen testimoni tantíssimes obres seves, des de la *Pavane pour une Infante défunte*, en la qual evoca la visió d'una cort espanyola del Renaixement, fins al ja citat *Bolero*, tot passant per la *Rapsòdia espanyola*, l'òpera còmica *L'hora espanyola*, «L'alborada del graciós» (de *Miroirs*) i, encara, un llarg etcètera. S'explica l'anècdota que, Manuel de Falla, preguntat, en certa ocasió, sobre qui era, al seu parer, el compositor espanyol més important del moment, respongué sense vacil·lar: «Maurice Ravel».

El meu descobriment de Ravel

Recordo, cap a la dècada dels seixanta —quan jo estava acabant els estudis musicals— la gran fascinació que exercí sobre mi el llenguatge de Ravel, el misteri de la seva harmonia i el ben acabat de les seves obres. Em subjugava el bon ús que feia

de la modalitat arcaica —fins i tot en obres tan primerenques com la *Pavane*... o el *Ménuet antique*— o el seu treball d'orfebre musical, capaç de realitzar obres miniaturistes (obres rodones com *Ma mère l'Oye*) d'extraordinari valor.

Per a un músic que s'està acabant de formar, que li falta poc per anar a París a prosseguir estudis, el contacte amb l'obra de Ravel havia de ser una experiència de primer ordre, tant en el camp tècnic com en l'estètic; un model a seguir. És clar que tots els grans músics són models a seguir; però Ravel, tan empeltat de Liszt, que sap extreure un insospitat virtuosisme del piano i transferir-lo igualment a l'orquestra (per dir un cas, «L'alborada del graciós», de *Miroirs*) es mostrà un mestre atraient, l'obra del qual se t'obria com un llibre de meravelles. Per a un jove de vint anys, que encara conserva molt de l'encant dels somnis, el món fantàstic dels contes, explicats des del llenguatge suggeridor de la música, no podia sinó deixar-lo embadalit, sobretot perquè no estava induït en els habituals processos cadencials de tòniques pressentides i dominants.

D'on venia, el poder de Ravel? On podia radicar, el seu estil, o els enllaços d'aquells acords insospitats? Com aconseguir aquesta precisió inequívoca, capaç d'establir aquella comunicació?... Per a mi, Ravel era un mag. Era l'únic que podia haver creat, com ho va fer, *L'enfant et les sortilèges*, un prodigi que destaca entre les grans meravelles de la música del nostre se-



La Joventut a Catalunya.

Materials per a una Història.

La joventut és un tòpic: tothom en parla sense complexos. A fi de comptes, tothom la viu, o l'ha viscuda, o la torna a viure a través dels seus fills.

El significat de la joventut, però, com a fenomen social ha estat poc observat a Catalunya.

Tot i que en els últims anys s'han produït els estudis sociològics sobre els joves a través d'enquestes, sondeigs o investigacions, en canvi no hi ha hagut cap manifestació signi-



ficativa des del camp de la història.

Aquesta manca de preocupació historiogràfica ha creat una situació desequilibrada i en el fons desfavorable per a la qüestió.

LA JOVENTUT
A CATALUNYA
AL SEGLE XX

Els presents treballs, editats en dos volums per la Diputació de Barcelona, són un intent de plantejar la problemàtica de la joventut partint de la reflexió historiogràfica.



Junt al treball d'assaig i recerca del primer volum, en el segon es recull una antologia de textos polítics o culturals dels últims cent anys, on la joventut és el tema de debat i discussió.

Una obra fonamental per a situar la joventut dins de la reflexió historiogràfica.



Diputació de Barcelona

gle. Però no era pas un bruixot, sinó un mag bondadós, al qual calia conèixer més de prop. Per això, amb l'ansia de descobrir-hi els trucs harmònics i instrumentals, hom s'abocava a desentranyar les *Històries Naturals* o *Els tres poemes de Mallarmé*, plens de delícia sonora, unes obres que hom copiava a mà (no s'havia expandit com ara, encara, l'ús de la fotocòpia) quan les extreia de la Biblioteca de Catalunya (aleshores, Biblioteca Central).

Ravel fou tota una assignatura, per a mi, en aquells moments. I si avui ho rememoro des d'un angle tan personal, és pel valor que pot tenir també ara, penso, la lliçó de Ravel entre els joves estudiants que cerquen més enllà de l'academicisme.

Seguint, doncs, aquelles inquietuds, penetrava, sense adonar-me'n, en un univers curull de riquesa, de mitjans tècnics i de fantasia... Així aprenguí a escoltar «els cors dels rellotges», a auscultar l'interior de la Natura, a millor comprendre la virginal saviesa infantil i, de pas —des de Ravel—, accedir —saltant el temps— a Couperin. Què me'n dieu, de la gràcia del *Forlane*, i del seu motiu puntejat en el neoclàssic *Tombeau*...? O de la *Fuga*, severa però lleugera, d'esperit clavecinístic, amb el seu deliciós treset sempre present en el contrasubjecte? O de la percussiva *Toccata*, una obra brillant, d'un toc esgarrapat i precís, digna del més gran virtuosisme?

Tots aquests registres em feren venerar Ravel, aproximar-me al seu esperit d'infant, al seu prodigiós univers. Ravel era, doncs, un ideal; la fogositat de la joventut me'l feia veure, potser, per damunt de Debussy a qui, en aquell temps, coneixia més superficialment (avui les coses es veuen des d'una altra perspectiva i amb un altre sentit de les valoracions). En ell descobria l'infant terrible a qui hom denegà, en la rigidesa acadèmica del Conservatori de París, el «Premi de Roma»; l'innovador harmònic i el genial orquestrador; el tendre esperit que estima els animals i els éssers purs; el perfeccionisme personificat. Per això, Ravel fou (crec que per a molts com jo en aquella època) més que un músic quasi espanyol: fou una font inexhaurible de valors (tècnics i estètics), amb qui sentíem grans afinitats.

Quan, anys més tard, a París, vaig assistir a les classes d'Olivier Messiaen, se'm manifestà encara més aquesta devoció cap a l'autor de *Daphnis*, en comprovar l'entusiasme de Messiaen envers l'obra de Ravel, de qui coneixia fins al més mínim detall, i en comprovar, a més, la influència que aquest coneixement profund —juntament, d'altra banda, al del món de Debussy— tingueren en l'evolució del seu propi llenguatge modal, igualment francès.

Tota aquella experiència d'estudiant ansiós va deixar una petjada fonda en la meua formació, si bé em calgué fer-la amb uns mitjans molt precaris, amb la deducció directa des de la partitura, ja que, en aquells anys heroics, no teníem gaires lli-



Retrat de Maurice Ravel, per Luc-Albert Moreau

bres que ens facilitessin la tasca d'anàlisi.

Ara, a 20 anys de distància d'aquell moment, sento reviu —des d'una altra perspectiva— l'atractiu d'un nou apropament, un «segon curs» d'aquella mateixa assignatura, que ens permeti descobrir, amb paciència, les grans troballes del seu enginy instrumental i la seva faceta de genial orquestrador. Així, doncs, amb motiu del Cinquantenari, aquest any vull plantejar el meu personal homenatge a Ravel —ara ja, al Conservatori— dintre el Curs de Música del segle XX, amb la temàtica: «L'orquestra de Ravel i l'evolució tímbrica en el nostre segle».

Elements de l'idioma ravelià

Quan un estudiant de música arriba a un coneixement de la teoria tonal de l'harmonia, si és eixerit, pot accedir —pels coneixements acadèmics rebuts— a la comprensió d'un nivell de llenguatge wagnerià; aleshores és quan sent, íntimament, la necessitat imperiosa d'experimentar —sobretot des de la perspectiva d'un, quasi, segle XXI— i accedir a altres realitats i tipus d'evolució. És aleshores quan Ravel es mostra particularment oportú.

Així, el sentit de la dissonància *per se*, o diamantització de l'acord ravelià, és un dels trets més atractius de la seva sonoritat; la disposició vertical, el relleu que cada so pren en la més lògica estratificació de l'harmonia és, altrament, un *a priori* perfecte per a una bona orquestració. L'alumne que, per exemple, fa el quart curs d'harmonia, si ha estudiat seriosament i

científica, si ha comprès el valor acústic de l'estratificació sonora, es troba en disposició de penetrar amb lògica les clàusules d'un nou verb musical.

Aquesta sonoritat peculiar és fruit, sovint, de l'ús que fa Ravel de les «appoiatures» ja siguin dobles, triples o no resoltes, així com de les «acciacature». Insisteix amb freqüència sobre l'«appoiatura» superior de l'acord de 7^a disminuïda, que no arriba a resoldre, fent destacar així l'acusada dissonància de 8^a disminuïda, però sense perjudicar el sentit tonal.

Els *Valsos nobles i sentimentals* (1911), particularment, posen al màxim en evidència la dissonància nua, incisiva, clara: un model d'edificació acòrdica. Els *Valsos* són, a més, la summa de l'experiència harmònica de Ravel. Com diu el seu deixeble Roland-Manuel: «...mentre l'harmonia de Debussy s'assenta sobre l'acord de 9^a major, Ravel mostra una gran preferència pels acords de 7^a i de 9^a que reposen sobre la base del perfecte menor, conglomerats de sons que troben la seva idònea justificació sobre un pensament modal (sovint dòric, o Frigi gregorià: mode de **Re** o **Mi**)».

Tal com ens diu Paul Collaer, en Ravel no es troba mai la gamma per tons sencers; i el llenguatge d'aquest, no té res a veure amb el de Debussy. Són dos autors completament independents, l'un de l'altre, tant en l'aspecte harmònic com en l'orquestral.

I referent a l'orquestració, insisteix Roland-Manuel: «En Ravel, el matís expressiu s'ajusta habitualment a la intensitat normal de l'emissió d'un instrument a una tessitura donada; és inútil de forçar-los. En canvi, els trets prefereixen els registres



A la dreta, a Saint-de-Loz, Hélène Jourdan-Morhange i Ricardo Viñes

extremes (l'oboè i el fagot es complauen en l'agut, mentre que els seus clarinets fan ús freqüent dels sons greus), que obliguen a perilloses però indispensables acrobàcies».

L'orquestrador genial

Allò que és ben curiós és que moltes d'aquestes grans obres, tan ben escrites per al mitjà orquestral, hagin estat inicialment concebudes com a autèntiques composicions per a piano. Gairebé es podria dir que l'autor cercava aquest artifici, i que aquest procés li era propi. Qui diria que *Ma mère l'Oye* no ha estat pensada inicialment per a orquestra? ¿Que el piulejar dels ocells en el *Petit Puce* havia de ser un «glissando» en harmònics dels violins? ¿Que aquest art de la descripció tenia el seu origen en unes peces per a piano a quatre mans? ¿Qui diria que l'*Habanera*, l'*Alborada*, el *Tombeau de Couperin* han seguit el mateix procés des de l'instrument de teclat? I, per descomptat, aquesta facultat d'adaptació orquestral, Ravel no la tingué només per a les seves obres, sinó també per a la dels altres. Cal ara destacar, ací, la brillant orquestració dels *Quadres d'una exposició* ja citats, de la qual A. Cortot diu que aporta un pedestal a l'obra russa: «En veure'm revestir les genials matusseries de la versió pianística dels *Quadres d'una Exposició*, de Musorgski, d'una instrumentació que suscita aquest curiós fenomen: les febleses inicials desapareixen; el geni de l'autor rus s'acusa».

És aquesta una d'aquelles grans obres de lluitament que, si bé són difícils, també són

molt agraïdes, gràcies a l'impacte directe que tenen sobre l'auditor. Hi trobem art i ciència, així com, d'altra banda, figuren en tota la seva obra. A títol de mostra, vegem ara, més de prop, alguns detalls de l'obra.

Quadres d'una exposició

Com a aspectes referents a l'orquestració o a l'elecció instrumental, podem consignar, com a guia per a l'audició:

- La presència d'un instrument inhabitual a l'orquestra, com és el saxofon-alto, per cantar la nostàlgica melodia de «Il vecchio castello» (núm. 2). El caràcter lleuger, sense contrabaixos ni instruments de metall al núm. 3, «Tuileries», i, a continuació, l'orquestració densa, pesada, en la descripció del pas de les carretes arrossegades pels bous (*Bydlo*, núm. 4), on la tuba és l'instrument melòdic per excel·lència (!). Novament es fa referència al caràcter àgil i lleuger en el «Ballet des poussins dans leurs coques» (núm. 5), tot presentant una orquestra literalment pessigada («staccato», «pizzicato», so curt), aguda, jocosa; és a dir: tot és petit, graciós, diminutiu. És, aquesta, una de les seves pàgines més admirables, pels insospitats recursos de varietat i filigrana sonora.

- El núm. 6 il·lustra el gran contrast en el diàleg entre dos jueus, un de ric i, l'altre, pobre. El primer, sumtuós i opulent, mitjançant l'emfàtic uníson general de l'orquestra; el segon, desvalgut i queixós, amb la veu trencada d'una trompeta, un fortíssim amb sordina (fragment, per cert, d'una gran dificultat). El to hi és tragicòmic (propi,

d'altra banda, del realisme del millor Musorgski). Un petit detall: tota la frase de Goldenberg (muntanya d'or?), el jueu ric, és demanada als violins *sul Sol*, corda gruixuda i pastosa, capaç d'una expressió robusta. La creixent inoportunitat de Schmuyle, el jueu pobre, és mostrada, més endavant, pel doblatge de dues trompetes a l'oc-tava.

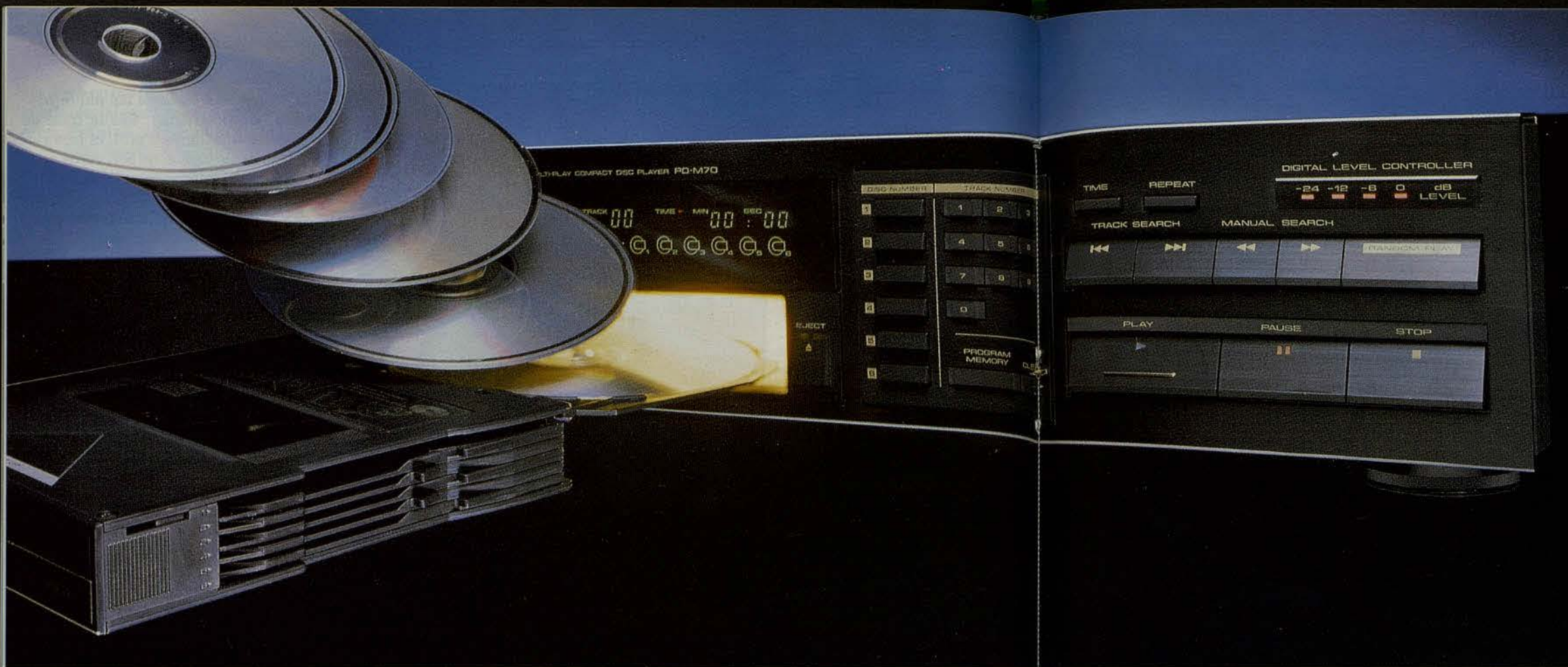
- Una altra vegada, en el núm. 7, «Limges, le marché», trobem el caràcter lleuger: «Allegro vivo sempre scherzando». Les dues pautes de la versió pianística estan escrites en clau de Sol (cosa que ha fet també al núm. 3 i al núm. 5): això vol dir absència de sons greus, de contrabaixos, i un caràcter lleuger i diminutiu. Observem que aquests nombres senars mostren una orquestra brillant i original en l'element lleuger, tot invitant a la vivacitat, i que vénen flanquejats per peces de caràcter massís o greu («Moderato pesante», el «Bydlo»; «Andante», «Samuel Goldenberg»; i «Largo», «Catacumbae»). Sembla que la forma ha estat sàviament pensada, alternant l'abundant «Scherzo» —àgil, jaganer, petit— amb la peça pesant (4), ampul·losa (6) o severa (8) «Catacumbae»). Queda al descobert, en aquesta darrera, la sonoritat acòrdica i misteriosa del metall, que es dona en l'únic «Largo» de l'obra, i que és el descans necessari abans del majestuós esclat del final. Les paraules llatines que es troben al mig de la peça (*Cum mortuis in lingua mortua*) són testimoni d'homenatge fúnebre a Hartmann, el pintor amic desaparegut.

La situació d'aquest «Largo» al llarg de l'obra és primordial per accentuar millor la posició dels darrers quadres. Compleix, de fet, una funció estratègica de «punt zero», tant per *tempo* com per caràcter, preparant així la més marcada i definitiva progressió.

Raons com aquesta fan veure que els *Quadres*... no són un seguit de peces independents, sinó un conjunt ordenat en funció d'un tot; una ordenació que és part essencial de la composició i de l'estratègia orquestral. Constatem-hi, així, el gran contrast que s'estableix entre aquest «Largo» macabre, però distensiu, i el «Feroce» rítmic de l'«Allegro con brio» en el quadre popular següent: «La cabane sur des pattes de poule». Al costat d'aquest punt culminant, absolutament enèrgic, on es posa en evidència l'abrupta contraposició dels dos moments més distanciat de l'obra, el gran Coral majestuós de «La porta de Kiev» es manifesta com una «Coda» esplèndida, un digne corol·lari a una magna obra que il·lustra deu quadres (deu situacions musicals de les més diverses) i dona motiu a l'orquestrador per desplegar-hi les seves ciència i magnificència sonores.

I, ja per acabar: «Quina obra de Ravel m'enduria en una illa deserta?» Seria: *L'enfant et les sortilèges*.

Carles Guinovart



COMPACT DISC & PIONEER



Para aquellos que buscan la más alta perfección de sonido, PIONEER ha desarrollado la más alta tecnología en Compact Disc:

El Compact Disc PIONEER

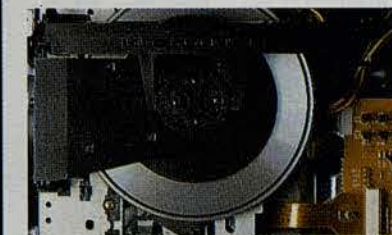
La mejor interpretación del sonido digital, a través de la gama más completa de modelos.

Desde los reproductores de carga individual, a los de carga múltiple y mando a distancia. Los únicos del mercado que permiten:

- Introducir seis discos a un tiempo.
- Llevar a cabo infinitas posibilidades de selección.
- Y establecer el orden de reproducción de los temas.

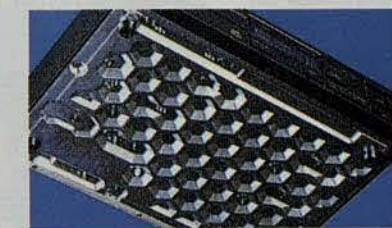
PIONEER: «CONCEPTO DE RESONANCIA CERO»

El Concepto de Resonancia Cero, desarrollado por PIONEER, garantiza la precisión absoluta de la señal de audio decodificada, durante toda la reproducción sonora. Sin vibraciones ni resonancias, causantes de posibles errores de lectura. La perfección de sonido se consigue a través de cuatro importantes avances, exclusivos de la tecnología PIONEER:



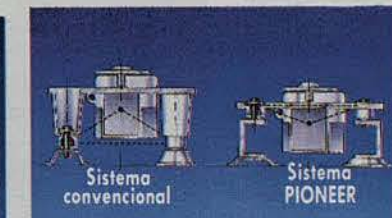
1. Estabilizador del disco

Nuevo sistema de fijación magnética con tres puntos de sujeción que mantienen el disco en un plano perfectamente estabilizado, eliminando posibles alabeos.



2. Chasis nido de abeja

El chasis nido de abeja cumple un doble función: aumentar la rigidez y proteger el pick-up y el sistema conductor del disco de vibraciones externas.



3. Bajo centro de gravedad del mecanismo flotante

El conjunto del mecanismo flotante pick-up PIONEER, se halla situado por debajo de sus puntos de sujeción, dando como resultado un centro de gravedad más bajo, que evita el riesgo de cualquier tipo de vibración.



4. Pies cerámicos

PIONEER ha dotado a sus Compact Disc de pies totalmente cerámicos, que aíslan el pick-up y el conjunto de mecanismos de fuerzas exteriores absorbiendo las vibraciones y golpes.

PIONEER
El futuro en sonido e imagen.
PIONEER ELECTRONICS ESPAÑA, S.A. Barcelona (España)

Algunes consideracions al voltant de Ravel

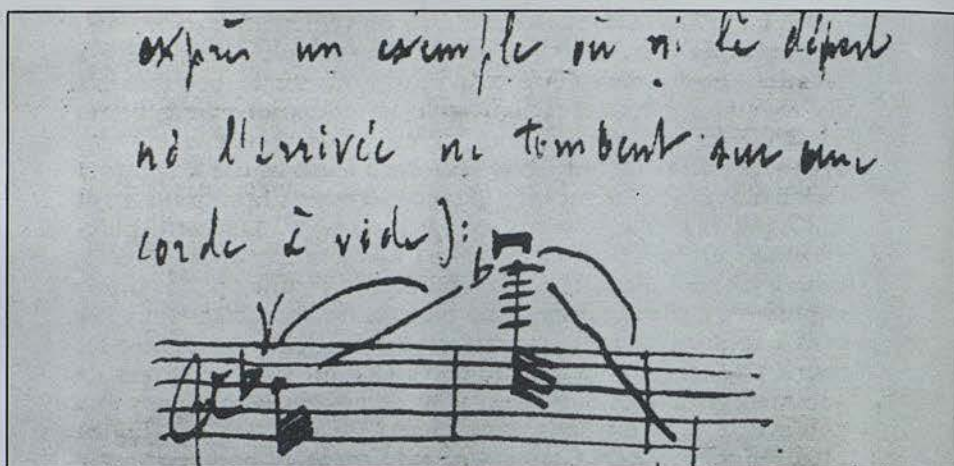
Ravel és un compositor amb una personalitat de difícil síntesi. Hi ha músics, la creació dels quals pot arribar a resumir-se, per exemple, com a una actitud de recomençament, de màxim despullament de la carcassa sonora, o bé de recerca d'una determinada expressió simfònica; per tant, fàcilment s'hi pot intuir què és allò que en cada cas ha volgut cercar.

Altres seran com aquells grans genis del període clàssic, amb una creativitat profunda, generalment amb un llarg procés evolutiu i amb una gran projecció històrica; però aquest mateix caràcter de febrosa fermentació, si bé pot ser de dimensions titàniques, permet en canvi d'esbossar-ne un sentit i uns grans períodes amb els trets de successives conquestes. Podem establir-hi, en definitiva, un punt de partida i un d'arribada, i fer un balanç plausible de les aportacions incorporades a la història de la música.

El cas de Ravel no pot assimilar-se a cap d'aquests tipus somerament apuntats, pel fet de la gran diversitat de gèneres, estils, influències i també troballes que hem d'identificar al llarg de la seva obra. És el compositor que no podrem arribar a judicar o valorar sense considerar-ne el conjunt de tots i cadascun dels seus opus. Estem considerant, en efecte, un tipus de compositor polimorf i versàtil, molt més complex del que podria ser considerat, ateses únicament partitures singulars aïllades, com podrien ser, per exemple, *Bolero*, *Dafnis* o un *Concert per a piano*. Aquesta característica creativa pot ser atribuïda, d'antuvi i per parts iguals, a un fet generacional i a una qüestió de dimensió personal del compositor.

El fet generacional procedeix d'una cronologia certament revessa per a un compositor, nascut el 1875, el qual, per tant, s'ha d'enfrontar a la profunda transformació estètica dels anys de canvi de segle, per passar tot seguit a conjuir (i, per cert, amb intensitat) amb el món de la música de l'atzarós primer terç del segle actual. Com a referència als paral·lismes sempre interessants en el marc històric, cal esmentar que els naixements de Ravel i de Schönberg es produeixen en un interval de només uns sis mesos. No parlem ja de l'estol dels Stravinsky o Bartók, lleugerament més joves però igualment coincidents en el sentit generacional.

Justament, durant aquests anys de vida activa raveliana passen moltes coses en el



Carta a Jourdan-Morhange, de l'època de la Sonata per a violí-piano

món de la música, en les quals el compositor hi és present com a protagonista qualificat i com a espectador de lúcida receptivitat. És davant d'aquestes premisses culturals que s'ha atribuït a Ravel una personalitat reservada i, sobretot, dubitativa, per no dir insegura. La tan coneguda i inevitable anècdota, la dels «Premis de Roma» mancats, el condemna a exercir d'infant terrible ensens que d'infant afalagat del públic francès, sense que en el fons tingués probablement vocació per a una veritable creació de signe avantguardista.

Exerceix, per descomptat, com a impressionista genuí, però també resta enlluernat per la descoberta del simfonisme eslau, a l'enfront del qual arribarà fins al límit del plagiat arriscat, com es palesa en la «Dansa Final» del *Dafnis*. Rep la influència (ben primerenca, per cert) del *Pierrot* schöberguà, que no serà sense la clara empremta en les *Cançons madecasses*. Serà un colorista folklòric, en la *Tzigane* i en les melodies hebrees o bé, fins i tot, respecte a les influències del país basc francès. Coquetejarà amb el jazz, quan arribi el seu torn, en el *Concert per a la mà esquerra*. Practicarà, des dels primers instants, el tradicionalisme francès i el culte a l'arcaisme premeditat. Serà sensible a l'univers infantil i a la seva temàtica, amb la subtil transferència musical de la ingènua mecànica de les joguines automàtiques. Serà, en suma, neoclàssic expressionista en les obres de cambra dels períodes més avançats. És per tot això, que hi ha el perill de pensar en un Ravel eclèctic, dubitatiu i insegur.

Sembla ser realment cert que aquesta indecisió fou, de totes maneres, una realitat en el curs de la seva vida de creació. Una constant que tindria la seva manifestació en una gestació lenta i molt acurada de gairebé totes les partitures. L'autocontrol i la compulsió haurien dominat la composició de totes elles, sorgides després d'una censura extrema. És, en definitiva, la correlació amb el seu estatut vital de *dandy* inqüestionable. Una nova partitura havia de ser sempre el resultat d'una llarga maduració prèvia, fins a sentir-ne la completa audició interna. Només llavors, sovint fins al cap d'alguns anys, passava a la praxi de l'escriptura material i a una tasca minuciosa d'acabament definitiu. Tota partitura de Ravel restava ja intangible, impossible de retocar.

Enmig d'aquest gran risc d'eclecticisme, ¿en què podem xifrar la gran magnitud de la personalitat raveliana? Curiosament, cal esmentar les notables afinitats que mostra amb una altra producció (ben eclèctica, per cert) com la de Stravinsky: aquest, amb una longevitat que extrema encara més el pas per innumbrables influències i modes. Es tracta d'aquell tipus de creador picassà obsessivament experimental i, per tant, obligat paradoxalment a sentir-se insatisfet amb cada nova troballa. En Ravel, aquest procés es dona, discretament i de forma secreta, com a reflex d'una indefinició que, en ell, acaba per convertir-se en fecunda. Serà el «*plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile*», amb què motejava els *Valsos nobles i sentimentals*, el qual



El 1931, Anglaterra distingeix Ravel amb el títol de doctor Honoris Causa de la Universitat d'Oxford

plaer no debades el va fer titllar de compositor decadent.

La clau unitaria de tot aquest procés li ha estat atribuïda quant a la magnificència de l'objecte sonor que en tot instant va crear. La teoria de l'objecte sonor sembla tenir, en Ravel, un dels seus màxims exponents perquè, efectivament, s'hi mostra sempre amb unes textures bellíssimes que se sostenen ja per elles mateixes. L'objecte sonor, superb, luxós, s'ha anat identificant amb la música francesa moderna, com a una de les seves constants més destacades. L'exemple més destacat seria el del *Dafnis* i, sobretot, el de l'anècdota del *Bolero*. És, doncs, en aquest aspecte que podria haver coincidit més amb el fresc sonor de Stravinsky. De fet, l'impressionisme francès hauria estat fonamentalment partícip d'aquesta exaltació de l'objecte sonor, exaltat com un joell de fina pedreria.

Això comporta, necessàriament, un risc immediat: el de la insinceritat i de la manca de subjectivitat: és a dir, el de la fredor del compositor. Una vegada més, és el risc que contrau clarament Stravinsky, del qual rarament Ravel es deslliurà. El propi Ravel incideix sensiblement, sovint, en aquesta conseqüència decorativista, però se'n salva, sempre, per mitjà d'una gran dosi de refinament interior. No deixa gaires deixebles directes, però l'evolució de la música francesa després de la seva mort ens mostra clarament aquesta constant. Aquest és, per exemple, el cas característic d'un Messiaen, creador d'objectes-atmosferes musicals, tan belles com reiteratives. Com també serà el cas de Boulez, en l'obra del qual predomina sempre aquest culte envers l'objecte sonor, subordinat a una estructura plausible, per bé que de segon ordre.

En Ravel podem parlar, per tant, d'un aspecte remarcable, obsessiu, que sempre resulta, no obstant, redimit per un cert misteri de creació. Amb l'esmentat autocontrol, i potser amb clares limitacions de llenguatge, no gens agosarat mai i sense complicacions, fa no obstant una obra dirigida essencialment a la sensibilitat de l'oïdor. Si hi ha alguna possibilitat de caure en el fresc sonor, per magnífic que aquest sigui sempre, aquella possibilitat resta contrapesada per la solidesa estructural i una capacitat extraordinària de comunicació envers l'oïdor.

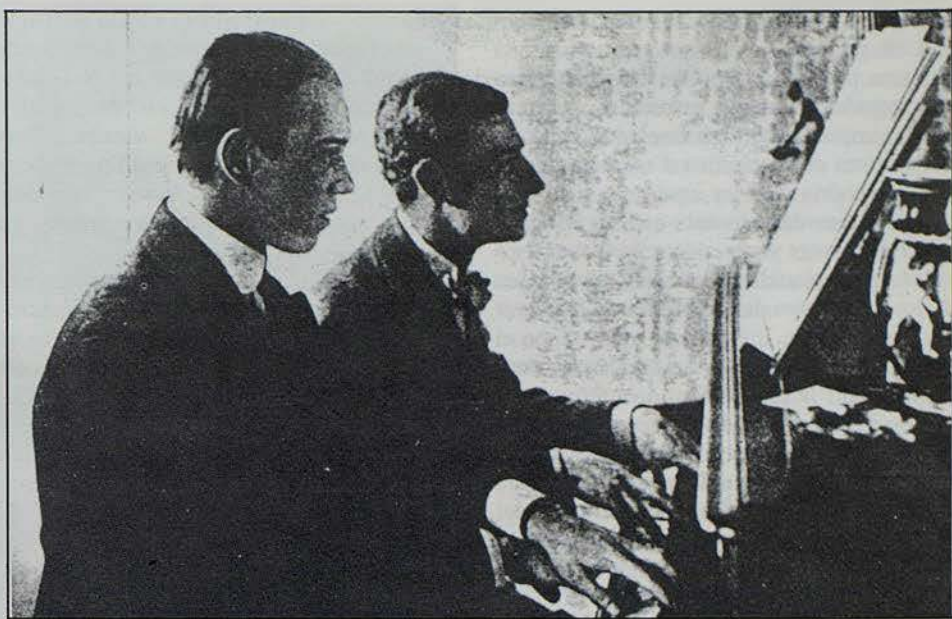
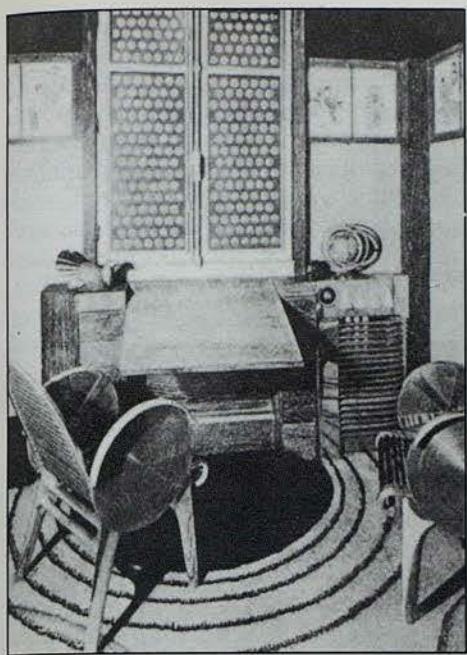
Tornem encara, per acabar, a l'exemple inevitable del *Bolero*, l'exemple més punyent d'aquesta teoria raveliana. El sol virtuosisme orquestral, l'estudi cerebral d'unes progressives densitats, no semblen prou, *a priori*, per justificar l'estabilitat d'una partitura, altrament controvertida per molts. I, no obstant i això, amb el menyspreu envers molts altres paràmetres musicals que no hi són presents, és inqüestionable que la seva obra assoleix la dimensió estètica de segon ordre, la composició misteriosa de l'obra d'art.

RESERVE ALGUNOS APLAUSOS



PARA CUANDO ESCUCHE ESTE MISMO CONCIERTO EN UN COMPACT DISC SONY

SONY



Petit estudi de Ravel, a Llevallois, decorat per Leiritz. A la dreta, amb Nijinsky a l'època del *Daphnis*

La música per a piano de Ravel i la seva interpretació

En estudiar la música de Maurice Ravel, hi trobem un nombre considerable de connotacions que cal analitzar si volem arribar a comprendre-la. En primer lloc és necessari conèixer-ne els ascendents, així com els estils i els compositors contemporanis que van tenir una influència en el seu llenguatge.

A part de la quasi inevitable i decisiva adopció de la tècnica pianística de Liszt (pensem només en els *Jeux d'eaux*, impossibles de ser imaginats sense l'antecedent dels *Jeux d'eaux a la Villa de l'Este* de Liszt), la influència més bàsica és la del mestre, Gabriel Fauré, creador d'un estil francès molt personal i d'una tendència que, bé que no podem encara qualificar d'impressionista, sí que representa almenys la seva preparació. Un factor constitutiu és l'herència wagneriana de l'anomenada «melodia ininterrompuda», que li confereix un fluir i, a voltes, una puixança molt pròpia —que trobem igualment, més tard, en Ravel i que arribaria a ésser un element característic de la música impressionista. Això està estretament lligat amb l'aspecte formal que, curiosament, està vinculat de manera directa amb el classicisme, aspecte que trobem igualment en les composicions de Ravel — a diferència de Debussy, en el qual la sintaxi és molt més fragmentada, tot evitant constantment l'arribada al clímax, i amb preponderància de les formes cícliques.

D'altres compositors que van influir en

Ravel van ésser, segons ell mateix, Emmanuel Chabrier i Erik Satie, sobretot en el primer període de la seva producció. Més que les excentricitats d'aquest últim, de les quals Ravel no es devia sentir massa solidari —és coneguda la seva timidesa, el seu caràcter introvertit i la seva extremada correcció en el comportament social—, el van influenciar el tractament del material i, en alguns casos, del caràcter — els ambients de *music hall*, tan propis de Satie —i àdhuc el misticisme tan particular, unes vegades profund i d'altres d'una ambivalència quasi dubtosa, i sempre amb una bona dosi d'ironia. Tot i ésser una obra d'última època, no podem deixar de comparar el segon temps («Adagio assai») del *Concert en Sol* (1931) amb les *Gymnopédies* o les *Gnossiennes* de Satie. I ja que hem mencionat aquest fragment, bé valdrà la pena de restar-hi i mirar d'arribar al fons del contingut, que, per cert, és ben ric, variat i profund.

Es parla molt de la fredor de la música de Ravel, però jo crec que qui interpreta aquesta música amb indiferència i amb total distanciament no solament va equivocat sinó que està fent una injustícia interpretativa. Hem sentit moltes versions d'aquest segon temps que són inacceptables; això per les més diverses i contraposades raons que hom es pugui imaginar. Els uns, el toquen com un autòmat, amb una total fredor; d'altres, intenten ser expressius, però fallen de tal forma la interpretació, que que-

da com una caricatura. També em sembla fora de lloc l'ús de l'arpeggiat entre la mà esquerra i l'veu principal, que fa que resulti amanerat, per més que es vulgui justificar amb un pretès historicisme, que (bé que pugui tenir quelcor de fons) avui se'n presenta com un efecte decadent i de mal gust. Aquí queda confirmada la dita: «Com més fàcil sembla, com menys notes hi ha a tocar, més difícil és la interpretació». Quin control més absolut demana el començament d'aquest temps! Una nota tocada una mica massa forta, massa dèbil, o amb una intenció equivocada és suficient per trencar l'encant.

L'esquema rítmic és, aparentment, d'una senzillesa absoluta, però, si l'analitzem bé, podem observar el següent: el ritme de tres corxeres (que quasi podríem qualificar de «ritme de vals lent») està en contraposició amb el compàs de 3/4, al qual està «sotmès», i amb la melodia, que segueix la pauta d'aquest. Això durant tot el temps, sense parar ni un moment el ritme obstinat de la mà esquerra. Malgrat tot, seria equivocat voler marcar la primera de les tres notes, o sigui la del baix, car, si ho fem, estarem tocant en compàs 6/8. D'altra banda, tampoc cal accentuar les parts fortes d'acord amb el compàs 3/4, en el qual està escrit, sinó que cal mantenir una intensitat uniforme i la contraposició rítmica es realitzarà per ella mateixa, pel fet de quedar reflectit en l'esquema melòdic. Aquesta contrapo-

sició, que podem ja constatar només sentint els primers compassos, és només una mínima part de les moltes més que estan contingudes en la seva estructura, aparentment simple, però amb unes qüestions de fons i unes connotacions d'un abast major del que podria semblar a primera vista. Les confluències de diferents estils i èpoques són francament sorprenents: hi trobem, no solament la placidesa en el caràcter i la pau d'esperit pròpies de l'«Ària» de la *Suite per a orquestra*, de J. S. Bach, sinó també el moviment constant de corxeres en l'acompanyament; la profunditat dels temes melòdics i la construcció clàssica i quelcom severa d'un Haydn o d'un Mozart, que a la vegada, però, tenen la tensió i la durada llarga pròpia de les línies melòdiques del romanticisme; la delicadesa nostàlgica d'un

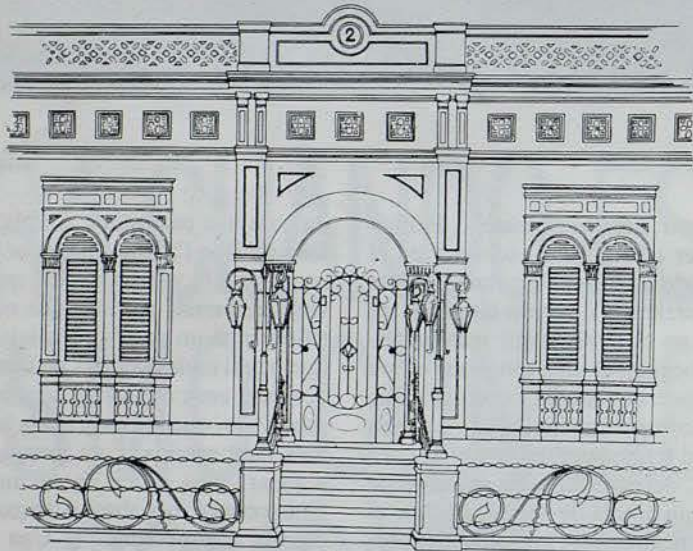
Schubert —comparem, si no, la part que conté el moviment regular de valors ràpids en la mà dreta amb el segon temps («Adagio») de la *Fantasia en Do Major (Wanderer-Fantasie)* del vienès. Tots aquests components, hi són d'una manera natural i no pas forçada, formant una simbiosi d'una coherència extraordinària, un teixit sonor captivador.

La melodia és d'una simplicitat quasi imaterial i escruixidora, a la vegada; sembla estar suspesa, inabastable. S'ha de tocar exactament amb aquesta idea i dins d'aquest caràcter, donant-li una pulsació càlida, sostinguda i delicada, mantenint la tensió del fraseig amb un lligat absolut que permeti donar la sensació de continuïtat a una melodia que sembla inacabable. Quant a l'aspecte harmònic, cal dir que és del tot im-

prescindible, per a una interpretació fidel, tenir consciència en tot moment del seu desenvolupament. Un element bàsic en tot l'«Adagio» són els retards, les anticipacions i les *apoiatures*, que li confereixen un interès constant pel desplaçament harmònic que té lloc, amb unes dissonàncies la resolució de les quals no solament estan ajornades sinó que moltes vegades ni es resolen. Aquí s'ha de saber donar el toc just en cada moment, destacant suaument, allà on convingui, algunes notes que formen el teixit sonor, vist sempre des de la doble vessant horitzontal i vertical, de manera semblant a com es faria en el *Preludi núm 4, en mi menor*, de Chopin, per donar encara un altre punt de referència o ascendent d'aquest temps, que es pot considerar entre allò més essencial i personal que ha escrit Ravel; i això malgrat totes les connotacions que hi haguem pogut trobar. Una qüestió important a tractar en aquest punt és el tractament del pedal, que està totalment supeditat a l'aspecte harmònic. Aquí cal tenir en compte que les diferents veus que formen la part de l'acompanyament s'han de mantenir aguantades amb una uniformitat quasi absoluta per mitjà del pedal, formant així les harmonies —a voltes ben complexes—, i quan això no sigui possible és necessari aguantar algunes d'aquestes notes amb els dits per aconseguir l'efecte desitjat, que no seria possible solament amb el pedal. Aquesta és una tècnica pròpia dels clavecinistes, que no per això cal considerar inadequada d'usar en Ravel, sempre que el resultat sigui la consecució d'una major claredat en les estructures harmòniques.

Per acabar de comentar aquest *Concert en Sol*, unes poques paraules sobre els dos temps restants de què està constituït. Encara que el primer i l'últim temps tinguin molta semblança pel que fa a l'escriptura i al caràcter (jazzístic i brillant), en el primer temps trobem alternats els dos temes, el segon dels quals és marcadament líric i que recorda —sobretot en el tractament fet a la «Cadenza»— el *Concert per a la mà esquerra*, escrit el mateix any 1931, en el qual molt sovint la veu cantant està confia-

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

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





Ricard Viñes i Maurice Ravel, el 1905

da al polze, mentre la part acompanyant està formada per arpegis que formen l'harmonia. El començament del concert és característic, encara que no exempt d'influències d'altres autors. En realitat, la semblança de l'estructura harmònica de fons, en forma d'arpegis ascendents i descendents tocats a distància de semitò, en el registre agut, amb diversos passatges de *Petruschka* (1911) de Stravinsky i amb un caràcter molt semblant al mateix inici de la peça, és evident. No existeix cap dubte de la influència que el rus va exercir en Ravel, com en d'altres compositors contemporanis.

L'element de contrast és molt característic en la música de Ravel. En el *Concert en Sol*, si el primer i el tercer temps, amb el seu ambient de *music hall*, representen l'antítesi del temps central, de la mateixa manera trobem dins del primer temps («Allegrement») un contrast extremadament accentuat entre el primer tema, mogut i juganer, i el segon, líric unes vegades i amb una certa ironia en d'altres, segons el tractament. De la mateixa manera, trobem aquesta contraposició en el *Concert per a la mà esquerra*, que consta d'un sol temps, però amb tres seccions ben definides: A-B-A, el qual correspondria a l'es-

quema dels tres temps en el *Concert en Sol*.

Ravel no era, a diferència de Debussy, un pianista molt brillant. Per això sorprèn encara més el fet que hagi creat unes partitures tan virtuosístiques. Els dos concerts, en són una mostra. El *Concert per a la mà esquerra*, a més, està tractat amb un domini de l'instrument i de les possibilitats —evidentment limitades— que cal considerar més que extraordinàries i que l'interpret ha de traduir tenint en compte l'estil propi de l'autor, alguns trets del qual hem ja tractat en parlar del *Concert en Sol*, i d'altres que són propis d'aquella obra en especial. En primer lloc, voldria fer constatar algunes dificultats pròpies d'aquest *Concert*. La primera d'elles seria el problema que representa haver de tocar amb la mateixa mà la veu principal, o melodia, i l'acompanyament. Això, però, es dificulta encara més si tenim en compte que la quasi totalitat dels sons del cant s'han de tocar, per qüestions purament tècniques, amb el polze, dit que no és pas gens adequat per a «cantar». Així, hem de constatar que moltes de les interpretacions que hem sentit pateixen greument per aquest motiu. Aquí és necessari fer quasi l'impossible per matissar la veu cantant fins a aconseguir una lí-

nia melòdica d'una continuïtat perfecta, així com d'una expressivitat en la qual cada nota tingui el matís adequat, per ella mateixa i dintre de la totalitat, o sigui en relació amb allò que li precedeix i allò que li segueix. És evident que no n'hi ha prou amb destacar mecànicament les notes del cant de l'aglomeració de les que formen l'estructura harmònica. El polze, dit en principi molt adequat per a sonoritats de gran potència i brillantor, com trobem —per exemple— en els primers compassos de la cadència inicial i en tota la part central, ha d'ésser capaç de fer quasi l'impossible, quant a diferenciació tímbrica i expressiva, en d'altres moments. Un altre aspecte força descuidat és el matís de la part acompanyant, la qual sentim tantes vegades tocada molt clara i precisa, però d'una manera totalment mecànica i inexpressiva, oblidant l'aspecte d'inflexions melòdiques i l'harmònic, ambdós tan bàsics per interpretar no solament aquesta música sinó també qualsevol altra. Cal, doncs, trobar el just equilibri entre aquests dos elements constitutius bàsics, donant en el moment adequat la pulsació i la intensitat justa a cada un d'ells, per separat i —molt important— en la conjunció o aspecte global. També el fet de la manca d'indicacions de dinàmica en llargs passatges pot fer caure fàcilment en una inexpressivitat o interpretació fàcil, igualment equivocada. Seria com interpretar una obra de Bach —en la qual no hi ha cap indicació de fraseig, d'articulació i de dinàmica— d'una manera totalment maquinal (fet del qual no deixen d'existir exemples, tal com existeixen prou exemples de tot el contrari).

En les limitacions pròpies d'un treball com el present es fa evident la impossibilitat de tractar tota l'obra pianística de Ravel. És per això que he volgut centrar-me bàsicament en dues obres que representen no solament un punt culminant en la producció d'aquest autor sinó també perquè podríem dir que hi trobem, en síntesi, tots els elements constitutius i els més representatius de la seva música, d'una música que demana de l'interpret la facultat de canviar de clima, de tècnica i de pulsació amb una facilitat extraordinària, però també de donar el timbre i el color adequat no solament a cada passatge sinó a cada nota. Això és una característica pròpia de l'Impressionisme, que s'ha de tenir sempre en compte i que no es treballa mai suficientment. En aquest sentit, no hem d'oblidar la genialitat de Ravel en el camp de l'orquestració; és per això que, tot i que, lògicament, no es pot intentar d'usar el piano com si fos una orquestra, de totes maneres és aconsellable de procurar conèixer a fons les obres orquestrals, per fer-se millor càrrec de la riquesa tímbrica amb què estan tractades, la qual cosa ens pot donar una idea d'un dels aspectes més importants de l'Impressionisme, en general, i de Ravel en particular.

David Padrós



Pierre Cao: una certa manera d'entendre la música

Des del 1982, Pierre Cao ha professat, a Barcelona, sis «stages» de direcció coral (un domini predilecte entre les seves múltiples activitats) organitzats per la Delegació del Barcelonès de la Federació Catalana d'Entitats Corals. Amb una mitjana de 40 deixebles actius, a diversos nivells, per a cada «stage», a part de nombrosos oients i dels col·laboradors del cor pilot, un nombre considerable de persones relacionades amb el nostre món coral s'ha beneficiat del seu ensenyament i de la seva experiència privilegiada en aquest domini. Tots els qui l'han tractat a Barcelona, deixebles i amics, admiren la seva inoïda capacitat de treball i de concentració, el seu capteniment vital i comunicatiu, la seva actitud pedagògica, que combina el rigor amb la sensibilitat i la flexibilitat, uns trets que defineixen un personatge d'una gran qualitat humana, conseqüent amb la seva manera d'entendre la pràctica musical, prou lúcida i conscient per a no caure en la pedanteria, conversador generós i profund, comprensiu amb els deixebles, cordial amb els amics...

— Quan jo vaig néixer, el 1937, a Luxem-
34 (502)

burg, el meu pare no hi era; era amb la brigada italiana a la guerra d'Espanya (ell era d'origen italià i, la meua mare, luxemburguesa). Més tard, quan van venir els alemanys, aquest fet va portar conseqüències molt importants i sensibles per a la meua família. Així, és fàcil de comprendre que jo no hagués fet cap projecte per anar a Espanya. Només quan, passat el temps, les circumstàncies van canviar i els amics catalans m'ho van proposar, vaig estar més disponible per venir.

— Per què, un home tan ocupat com ets tu, ha trobat regularment el temps per poder passar una setmana llarga a Barcelona?

— Penso que hi ha moltes raons. En primer lloc, per retrobar els meus amics. Això és veritat, però hi ha més: sobretot, perquè tinc la impressió d'haver trobat aquí molta gent que tenen necessitat de fer alguna cosa; i ja que sempre m'ha interessat l'ensenyament, per a mi ha estat normal de venir aquí per intentar contribuir a una certa evolució positiva en el terreny de la direcció coral.

— Et consideres, primordialment, un pedagog?

— Tot ensenyament, sobretot en música, no serveix de gran cosa si no va lligat a una pràctica; i crec que seria insensat tenir l'ambició d'ensenyar la direcció, sigui coral o orquestral, si no es poden confrontar de manera permanent els seus problemes en un nivell pràctic. Per a mi, és important de poder trobar un cert equilibri, en les meves activitats, entre la pedagogia i la pràctica de la direcció. Només així l'ensenyament és vàlid i té credibilitat.

— Creus que, en certa manera, has fet escola, a Barcelona?

— Són els altres, més que no pas jo mateix, els qui ho han de dir. Jo no estic en condicions de jutjar-ho, perquè no sé exactament què hi havia i no conec prou què hi ha. En tot cas, són la gent d'aquí els qui han de jutjar allò que puc o que no puc aportar.

— Però, pel que pots intuir, què pots dir del moment actual de la pràctica coral a Catalunya?

— En comparació a altres països, aquí hi ha alguna cosa que m'ha sorprès sovint. Per exemple, en el pla vocal hi ha possibilitats molt interessants, de vegades supe-

riors a allò que es troba generalment, possem per cas, a França. Potser, ara, el que cal treballar és un certa exigència amb els directors. Teniu un cert nombre de directors d'alt nivell, que aquí tots coneixeu millor que no pas jo i que fan un treball magnífic; però el problema és la diferència entre aquests i la resta. S'hauria d'intentar que no tan sols existissin uns quants directors excel·lents, sinó molts directors que tinguessin un nivell sòlid... I jo crec que és possible, perquè en els «stages» he trobat gent amb moltes qualitats. Aquí hi ha molt a fer, i la vostra Federació n'és ben conscient!

Possibilitats molt interessants en el pla vocal

— En altres ocasions ens has explicat la història de la teva vocació musical...

— No ho sé, si és interessant...; però, bé, he tingut una vida certament bastant complicada, que no sempre ha estat gaire divertida. En el fons, això m'ha donat la sort d'arribar a dedicar-me de ple a la música: precisament, després d'una seriosa malaltia. Al sanatori vaig conèixer Michel Corboz; però això ja és molt lluny, era cap al 1959 o 1960... Després vaig treballar seriosament; i, en fer els estudis com a director d'orquestra, mai no vaig deixar de dirigir cors, cosa que m'ha permès d'adquirir la mateixa familiaritat amb l'orquestra que amb els cors; perquè molts bons directors de cor no dominen l'orquestra, i també a l'inversa. Quan dirigeixo cor i orquestra, prefereixo muntar el cor jo mateix o, almenys, tenir-hi un contacte llarg, en lloc de prendre'l al darrer minut, com fan sovint alguns directors d'orquestra que, amb això, de vegades destrueixen el treball que ha fet abans el director de cor o, en tot cas, no aporten res de nou a la coral.

— On vas estudiar?

— De primer, és clar, a Luxemburg; després, un temps breu a França; i, finalment, durant vuit o nou anys, al Conservatori Reial de Brussel·les. També he treballat a Moscou amb Kirill Kondrashin, i he anat sovint a Munic per veure aquell gran director de la vella escola: Robert Heger. Amb ell, he tingut la sort i el plaer de discutir i treballar els problemes de la música romàntica alemanya, de la mateixa manera que, amb Kondrashin, vaig treballar sobretot Txaikovski i Shostakovitx.

— Vas començar la teva carrera com a director d'orquestra a la Ràdio de Luxemburg, fins que vas prendre una decisió important...

— És a dir: després de ser finalista al Concurs Malko, a Dinamarca, juntament amb el vostre compatriota, Jesús López Cobos, vaig entrar, previ concurs, com a director a Ràdio Luxemburg, on vaig estar vuit o nou anys. I bé, cadascú veu i viu a la seva manera un determinat gènere de treball; per a mi, aquest va esdevenir cada vegada més



Pierre Cao supervisant el treball dels joves directors

difícil i incompatible amb certes idees que jo tenia sobre la música. Potser hi van haver també raons personals; el fet és que en un determinat moment vaig decidir deixar la ràdio, on, però, encara dirigeixo sovint.

— Fou aleshores, quan et vas decantar cap a la pedagogia i quan vas començar a sentir l'interès per al cant coral vocacional?

— No; jo tenia ja una classe de direcció coral al Conservatori, però la meua feina a la ràdio era la principal preocupació. Només després de deixar la ràdio vaig retrobar el gust per al cor, per més que abans sempre havia dirigit cors, si bé una mica com a cosa secundària, a causa del meu treball, molt absorbent, a la ràdio.

— Tu ets una excepció en el món musical d'avui, agressiu i competitiu: ets un artista que es mou més per les seves necessitats

interiors que no pas per l'afany d'una carrera brillant... Això és poc corrent!

— Jo no ho veig així, i em sembla completament normal de fer allò que un té necessitat de fer. Si els altres no ho veuen així, jo ho comprenc... Però hi va haver un moment en què jo ja no podia jugar més al joc de córrer darrera una carrera de director d'orquestra. Se'm va fer cada vegada més difícil, perquè era incompatible amb la meua manera de veure les coses. És una carrera molt dura i, reeixir-hi, depèn sovint, en part, de coses que no tenen res a veure amb la música. I, n'hi ha tants que juguen aquest joc...! Aleshores, en el món coral vocacional vaig trobar un camp on em sentia més realitzat; naturalment, sense deixar del tot de confrontar-me amb conjunts professionals.

Perquè, així ho crec, és important assu-



GENERALITAT DE CATALUNYA



EN CATALÀ

PER RESPECTE A UN MATEIX I ALS ALTRES

Ara, el deure de cortesia és parlar català amb tots els qui volen saber-lo per compartir el futur de Catalunya.

Perquè no som ni un ni dos. I tots tenim dret a conèixer i utilitzar la llengua pròpia del país on vivim.

PER ACONSEGUIR UNA CONVIVÈNCIA PLENA
SOM 6 MILIONS

mir regularment un treball d'una exigència professional; i, això, intento de fer-ho comprendre als amateurs: que, professional o amateur no vol dir res; hom pot, a tot nivell, ésser exigent, fins al punt que ho permetin els propis mitjans. Això és molt important!

— Però, creus que el fenomen dels cors vocacionals comporta també un tipus de valors que no són estrictament musicals?

— Jo sempre dic que és necessari que no hi hagi racisme en la música coral. Fan falta molts tipus de cors, perquè cada persona que vulgui cantar trobi la possibilitat de cantar; i amb això no vull dir que es pugui fer qualsevol cosa, que tot sigui vàlid. També crec important que hi hagi corals que cantin a un nivell menys elevat que altres: si només existissin cors d'élite, un noranta per cent de cantaires no trobarien cors per a cantar-hi.

— Tornem ara, si et sembla, al dilema amateur-professional en el camp coral.

— En el mitjà coral, la frontera amateur-professional és menys precisa que en la música instrumental. Els conjunts instrumentals amateurs poden arribar a un nivell vertaderament correcte, però amb uns límits molt definits. En canvi, alguns cors denominats amateurs (vull dir, amb un estatut econòmic no remunerat, però amb uns mitjans molt forts, tant a nivell vocal com musical) poden assolir, artísticament, un nivell absolutament professional i poden cantar



al costat de la millor orquestra professional, amb una altura musical anàloga.

— Hi treballes, amb cors professionals?

— No. Realment, no n'hi ha gaires, exceptuats dels cors de la ràdio, i de l'òpera.

— Com vas entrar en contacte amb el moviment coral «A coeur joie»?

— Va ser un pur atzar. Jo dirigia un concert amb orquestra i una coral, la «Psallette lorraine», que més tard esdevingué el meu propi cor. Jo era molt escèptic, al començament. Però l'aleshores director de la coral, una persona d'una qualitat humana excepcional, em va parlar amb un tal entusiasme d'aquest moviment, que vaig pensar que potser valia la pena de conèixer-lo, que hi devia haver alguna cosa d'interessant. Així, la meua col·laboració amb «A coeur joie» s'anà intensificant progressivament. Justament allí vaig conèixer els primers amics de Catalunya.

— Atès que les teves activitats musicals han partit, bàsicament, del repertori estàndard de la música simfònica romàntica i post-romàntica, ¿ha canviat substancialment la teua manera d'enfrontar-te a la música vocal i vocal-instrumental dels segles XVII i XVIII, en decantar-te, progressivament, cap a la música que podem anomenar, àmpliament, coral?

— A l'època del meu treball a la ràdio, on dirigia primordialment música simfònica, m'havia arribat també l'ocasió de dirigir obres del repertori barroc, i ho feia —com encara es fa de vegades avui— amb una concepció, diríem, romàntico-sinfònica. Ho vaig fer així durant uns quants anys, fins que va arribar un moment en què vaig prendre consciència —o potser va ser per pur atzar— que aquesta música s'havia de fer d'una altra manera. És clar; això, em va





Exercicis de respiració

produir un gran xoc, perquè representava posar en qüestió tot allò que jo havia fet fins aleshores, i això no sempre és agradable. Avui, penso que he superat l'afer i trobo que això ha estat una de les grans sorts de la meua vida musical; que m'ha permès, fins i tot a una certa edat, de poder canviar completament d'actitud i trobar un camp de treball, d'estudi i de recerca que, personalment, m'ha aportat moltes coses. Per això estic en condicions de respondre amb autoritat als deixebles que m'aporten els tòpics més corrents («Si Bach hagués tingut això»; «Si Bach hagués conegut allò»), perquè és el mateix tipus de raonament que jo em vaig fer per excusar tots els errors que jo feia.

— En el camp vocal, la reacció ha vingut amb un cert retard, respecte del domini instrumental.

— Per ser ben conscients del problema, fa falta adonar-se que hi ha hagut errors capitals que s'han fet durant un segle i mig amb la música barroca en general i, sobretot, amb la música de Bach; això són fets que es poden provar, perquè les raons són prou conegudes: moltes i molt exactes. I els músics pràctics han tancat massa temps els ulls, o les orelles, a les constatacions que ha fet la musicologia en els darrers seixanta o setanta anys, i que avui no pot ignorar una persona que, diguem, no sigui completament tancada. Ara, per tornar a la qüestió, sempre dic que, en el pla instrumental, les coses són més fàcils; per la sola raó que, quan nosaltres prenem una orquestra

que toca, per exemple, Lully... o música del disset o del divuit (i més si ho fa amb instruments antics), és evident que aquesta orquestra és diferent de la que toca Richard Strauss, Bruckner o Mahler. Amb el cor, és molt menys clar, pel fet que no tenim un canvi d'instrument, sinó que l'instrument, la veu, és sempre, físicament, el mateix. Aleshores, el problema d'estil és justament de trobar quin tipus de veu, o quina manera de cantar és adaptable a aquesta o aquella música determinada. I no es pot dir que, ja que no posseïm cap enregistrament de l'època, no podem saber com es cantava aleshores. No és veritat això, perquè tenim llibres i tractats i moltes fonts d'informació que ens poden donar idees sobre l'articulació i sobre la manera com s'havia cantat. I, ho repeteixo, crec que és un error de plantejar-se que si Bach, per exemple, hagués conegut uns altres mitjans d'expressió... De tota manera, és evident que Bach va escriure la música per al seu cor i per a uns conjunts d'unes determinades dimensions (i, això, per no tocar sinó la part més elemental del problema). Per exemple, ningú no tindria la idea de tocar un quartet de Mozart amb una gran orquestra simfònica, perquè és una escriptura que no permet aquesta forma d'expressió.

— En el domini vocal ¿és, doncs, necessària una especialització? O, dit d'una altra manera, un cantant que canta Verdi o Bellini, ¿no pot cantar Bach?

— Penso que és una característica de la pròpia veu; a partir d'un cert moment, si

algú canta molt bé Verdi, per exemple, tindrà dificultats per cantar Bach. És, quasi, com si necessités un instrument diferent al seu. I si cantés molt bé Bach, no li escauria, evidentment, de cantar Verdi. Això és així, i no és cap feblesa: amb una orquestra de música barroca, tampoc no es poden tocar les simfonies de Brahms; ni, amb una gran orquestra simfònica, la música del dissetè.

Fins a quin punt és ineludible una certa especialització?

— Però hi ha músics molt versàtils, que avui poden tocar Txaiovski a l'orquestra i demà prendre part en un petit conjunt especialitzat. Si no vaig errat, els components del conjunt d'Harnoncourt tocaven, almenys en els primers temps, a l'Orquestra Simfònica de Viena; i aquest músic selecciona sovint, per als seus enregistraments d'òperes i oratoris barrocs, alguns cantants que han fet una gran carrera en altres gèneres...

— ...I que són gent que, tanmateix, tenen un tipus de formació, com ocorre sovint per exemple als països germànics, que posseeix la suficient flexibilitat vocal però també espiritual, intel·lectual, per poder adaptar-se a aquest estil.

Però jo crec que algú que practica veraderament el bel canto... Per exemple, ara he fet un concert amb Katia Ricciarelli, i

és superba com a cantant del repertori italià. Jo l'admiro, aquesta dama, però mai no me la puc imaginar en una Cantata de Bach. És això el que vull dir: d'altra banda, és un fenomen absolutament normal.

— Passa això mateix amb els cors? Poden cantar, avui, els motets de Bach, i demà Brahms, Bruckner o Penderecki?

— Jo crec que és un dels grans errors que es fan amb un cor... Bé, no ho voldria dir tan categòricament, ja que, de vegades, és obligat de fer-ho; per molt diverses raons. En tot cas, igualment que cada cantant individual, cada cor té un camp en el qual se sent vocalment i musicalment millor, i al qual fa més justícia que en un altre. Crec que un cor que canta molt bé el Romanticisme, o que canta molt bé Carl Orff, difícilment cantarà excepcionalment..., no sé: Monteverdi, per exemple. La Chapelle Royale, de Philippe Herreweghe, a qui conec i admiro, és un cor magnífic en el repertori renaixentista i barroc, i ara sembla que ha obert la porta cap al repertori dels segles XIX i XX. No vull pas dir que en aquest terreny no siguin bons; però, segurament, no hi tindran la mateixa singularitat que en altres repertoris. I a l'inrevés: tinc un magnífic enregistrament de Brahms pels cors de Ràdio Leipzig; però és segur que el mateix cor, en Bach o en Josquin, posem per cas, serà molt diferent!

— Amb això, el tradicional cor a cappella tindria unes funcions força limitades...

— Només vull dir que s'ha de ser conscient que un cor, per la seva formació, per la seva classe de veus i de sonoritat col·lectiva, sovint es pot sentir molt còmode, pot fer justícia a un determinat tipus de música, sense trobar la mateixa convicció en un altre. No vull dir que, fora d'aquell estil, hagi de ser inacceptable. Per exemple, les magnífiques corals angleses de nois, que tenen una expressió superba en els madrigals anglesos, les veig menys excepcionals cantant un motet de Bach o de Brahms. I això no vol dir que en aquest repertori siguin dolentes, perquè tenen un nivell molt remarcable. Tampoc no vull dir que el repertori hagi de limitar-se únicament a un cert tipus de música, excepte en els casos en què, expressament, s'arriba a un altíssim grau d'especialització.

Pierre Cao és un conversador vital, amb una punta de saludable apassionament, contundent en les seves afirmacions, que de seguida passa a matisar minuciosament. I, així, la conversa hauria pogut allargar-se indefinidament. També, perquè estem tocant una temàtica, molt rica en possibilitats dialèctiques, que, de fet, només hem començat a encetar. Seria interessant anar més enllà: aprofundir en les aplicacions pràctiques de cada afirmació general, desgranar allò que és evident d'allò que és opinable, la certesa de la conjectura. Ell ho intentarà fer comprensible, de seguida, als deixebles d'un nivell més elevat. Ara, però, el temps passa, inexorablement, i molt aviat l'espe-

ren unes llargues sessions de treball, de les quatre de la tarda a les dotze de la nit, pràcticament sense interrupció. I bé: caldrà, finalment, que parlem de les seves ocupacions actuals i dels seus projectes futurs, tot i que, en aquest tema manifesta, modestament, menys entusiasme que en l'exposició de les seves idees.

— Fa un any que el Centre Polifònic de Valònia, a la part francòfona de Bèlgica, ha creat uns cursos internacionals de direcció coral que m'han estat confiats i que tenen lloc a Namur. Els visiten deixebles vinguts de molts llocs, perquè tenen una estructura que permet fer un treball molt seriós i molt continuat: òbviament, amb possibilitats d'aprofundir molt més que en un «stage» de vuit dies. Jo mateix, hi veig un bon nombre de deixebles cada setmana, a part que hi intervenen, també, persones d'un nivell extraordinari. És molt important de poder establir una estructura on es pugui veure els deixebles de manera regular, controlar-ne la formació... Tinc entès que ara ha començat a prendre cos un projecte semblant a Barcelona, que ha sortit de la vostra Federació.

Una estructura que permeti un treball aprofundit

— Precisament per això ens semblen interessants els detalls de l'organització d'aquests cursos de Namur.

— El curs està integrat en un centre polifònic, com els que s'han creat també, a França, amb la funció d'animar el cant coral a les regions, és a dir, per a formar coristes per a les agrupacions, donar-los instrucció musical i vocal, i on també s'assaja la formació específica dels directors. Els centres polifònics són finançats pel Consell General, és a dir el Consell de la Regió, del Departament corresponent; també hi col·laboren tots els municipis i, eventualment, el Govern hi aporta un cert percentatge. A Namur, la regularitat de l'ensenyament és similar a la d'un Conservatori, però l'estructura hi és molt diferent: els deixebles de direcció, abans d'entrar-hi han de tenir una formació musical molt sòlida, i s'hi té una mena de flexibilitat que permet de treballar només en una direcció molt concreta: el cant coral. Sobretot, aquests cursos són molt interessants perquè, malauradament, a França (i també, en part, a Bèlgica, sobretot a Valònia) no hi ha conservatoris on s'ensenyi sòlidament la direcció coral (amb la sola excepció del Conservatori de Lió). Al Conservatori de París, no hi ha res en aquest sentit! El gran problema és que els futurs directors de cor només poden anar als centres polifònics, als «stages», o a l'estranger. Jo mateix, al Conservatori de Luxemburg, on tinc la classe de direcció de cor i d'orquestra, sempre he tingut cinc o sis deixebles que cada setmana vénen de París per fer-hi Direcció co-



ral. París és enorme, és una gran capital...

¿Com es pot comprendre, doncs, que hi hagi gent a qui calgui anar al petit Luxemburg per estudiar-hi la direcció de cors?

— I els teus projectes més immediats, com a director?

— Per al curs vinent hi ha un projecte de molta envergadura, que serà el més important per a mi, si és que es pot donar més importància a un concert que a un altre: dirigiré, per primera vegada, la Vuitena Simfonia, de Mahler. És fruit d'un col·laboració de la Ràdio belga i la Ràdio de Luxemburg, amb ambdues orquestres (més o menys cent cinquanta músics), hi haurà cinc o sis-cents cantaires, de Bèlgica i de diverses corals estrangeres que hi seran convidades, algunes provinents de països de l'Est, i cent cinquanta infants, a més d'uns solistes de gran categoria. Se'n farà un enregistrament per a la Televisió, a més de dues audicions en concert, a Namur. I, què tinc més? Concerts simfònics a la ràdio i a França, alguns amb el meu conjunt; una actuació a Itàlia, amb la Missa, de Mascagni, una típica Missa di gloria de l'època; el Paulus, de Mendelssohn, amb l'orquestra de Lieja i els cors de Brussel·les; i, després, l'«Europa Cantat», a Pecs, a Hongria, on dirigiré la Missa de la Coronació, de Franz Liszt...

— No fas vacances mai?

— M'arriba alguna vegada de fer-ne; però, no pas massa. Perquè m'hi avorreixo molt fàcilment... i aleshores, em cal treballar.

— Per acabar, vols dir encara alguna cosa més, per a Catalunya?

— Només, si alguna cosa em cal dir, és que sempre estic molt content de venir-hi! Això és tot!

Lluís Millet



CSC

AQUÍ

PROGRAMACIÓ 1987/88 DE L'ORQUESTRA DE CAMBRA TEATRE LLIURE

Dins la línia habitual d'oferir concerts regits per algun aspecte monogràfic, l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure ha dissenyat per a la present temporada 1987/88 cinc programes.

El primer programa gira a l'entorn de Ravel (coincident amb el 50è aniversari de la seva mort) i del grup-terçia anomenat «Les Apaches», del qual Ravel era un dels principals promotors. Aquest grup va aplegar (des de l'any 1903 en què fou creat pel pintor Paul Sordis fins l'any 1914 que va ser dissolt) un bon nombre de compositors, literats i gent del món de la plàstica.

El segon programa va integrar-se dedicat a la figura de Robert Gerhard, figura no pas massa freqüent en els programes de concerts, llevat d'alguns lloables intents.

El tercer programa, intitulat «El jazz a la música de concert»,

pretén posar de manifest la influència que ha exercit el jazz en compositors que no són específicament jazzístics.

El quart programa, l'Orquestra el dedica a oferir una mostra del que ha estat la música italiana al llarg d'aquest segle. Per raons de durada del concert, s'ha fet una selecció per escollir les figures més cabdals.

El cinquè i darrer programa no és dissenyat sota l'aspecte monogràfic sinó com a simple programa de concert. Hi figuren obres de caràcter tan diferent com la *Simfonia de Cambra*, Op. 9, d'Arnold Schönberg (versió d'Anton Webern), una obra del compositor alemany Werner Henze i l'obra encàrrec de l'Orquestra a un compositor català que, en aquesta ocasió, respon a una partitura de Salvador Brotons, jove compositor actualment resident a EUA.

CICLE DE CONCERTS «MÚSICA A LA UNIVERSITAT»

El passat dia 8 d'octubre tingué lloc, a la seu central de la Universitat de Barcelona, el primer concert del cicle «Música a la Universitat», promogut per l'esmentada Universitat, amb el patrocini de la Conselleria de Cultura.

Els pianistes Carme Valero i Albert Flotats hi van oferir un programa d'homenatge a Frederic Mompou. El cicle oferirà un total de deu concerts, que tindran lloc tant a la seu central com al campus de Pedralbes. Junt als esmentats Carme Valero i Albert Flotats, hi intervindran, successivament, el guitarrista Carles Trepal (21 d'octubre), la pianista Mireia Planas (18 de novembre), el duo Olvido Lanza/Eugenia Gasull (violí i piano), el grup de jazz clàssic de Lucky Guri, el Hot

Swing Quartet, el duo Dolors Cortès/Antoni Olaf Sabater (soprano i piano), el pianista Jordi Camell, el duo José Fuster/Xavier Dolç (clarinet i piano) i, finalment, s'hi oferirà una sessió d'òpera de cambra amb *La serva padrona*, de Pergolesi, a cura del Grup d'Estudiants de Cant del Conservatori Superior Municipal de Música del Liceu.

Tant el director general de Música de la Generalitat, Jordi Maluquer, com el rector de la Universitat, Josep Maria Brucall, subratllaran la importància de la realització d'aquest cicle, nascut amb vocació de continuïtat, de cara a situar a l'abast de l'alumnat universitari, i també del públic en general, una música interpretada per professionals coetanis dels propis estudiants.

«MUSICALIDA» A LLEIDA

Del 26 al 29 de setembre, tingué lloc a Lleida el cicle «Musicalida, Primera Fira de Música Viva», organitzada per la Paeria de Lleida i la Fundació Societat i Cultura (FUSIC) amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. S'hi celebraren 15 concerts en quatre escenaris. L'oferta musical es completà amb 21 petits concerts de carrer, a càrrec d'alguns dels músics programats, però amb programes adients.

La resposta de la ciutat de Lleida fou molt alta. En total 4.725 persones assistiren als 15 concerts. Per manca d'espai, en cinc concerts quedà gent al carrer.

Pel que fa als concerts de música clàssica, el total d'espectadors fou de 1.315 persones. Als concerts de jazz clàssic, el total fou de 1.550 persones i pel que fa a la música moderna i de fusió, un total de 1.860 persones.

Lleida ha viscut «Musicalida» com una proposta de divulgació musical molt eficaç. En aquest sentit, cal felicitar la Paeria de Lleida per l'encert i l'esforç d'organització que dugué a terme per garantir l'èxit de «Musicalida». Sembla, doncs, que hi ha moltes possibilitats d'institucionalitzar la Fira de la Música Viva a la ciutat de Lleida.

MARIA EUGÈNIA SEQUEIRA AL FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÀNIA DE LOUISVILLE

Entre el 20 i el 29 de setembre tingué lloc, a Louisville, el Festival intitulat Sound Celebration, promogut amb motiu de la celebració del cinquantè aniversari de la Louisville Orchestra. Amb aquest motiu, es concentraren a l'esmentada ciutat vint-i-un instrumentistes seleccionats entre els 116 que van presentar-se a la convocatòria, provinents de 34 països. També van ser presents a l'esmentada manifestació crítics i compositors de diversos països, entre els quals hi havia Tomàs Marco (col·laborador de la «Revista Musical Catalana»), el polonès Pawel Szymanski, i l'argentin Julio Martin Viera.

Entre els instrumentistes seleccionats, cal esmentar la fagotista barcelonina Maria Eugènia Sequeira, la qual intervingué en el concert de cloenda de l'esmentada manifestació, que tingué lloc al South Whitney Hall, del Kentucky Center, en el qual, així mateix, intervingué el violinista Itzhak Perlman, i que dirigí Lawrence Leighton Smith. Hi hagué també quatre concerts més al North Recital Hall, de la Universitat de Louisville.



CONCERT FI DE GIRA DE LEONORA MILÀ

El passat dia 19 de setembre, la pianista Leonora Milà va cloure a la seva ciutat natal, Vilanova i la Geltrú, la gira que durant el període estival va desenvolupar arreu de Catalunya. En total han estat vint-i-un concerts, que l'han portada a diversos indrets de la geografia catalana, en la que ha estat la seva tercera gira pel país.

El concert de cloenda tingué lloc al Círcol Catòlic, davant un públic que omplí de gom a gom el recinte i que acollí amb forts aplaudiments l'actuació de Leonora Milà, cosa que l'obligà a interpretar diverses obres més fora de programa.

Leonora Milà ha emprès tot seguit una gira internacional, amb actuacions als Estats Units i a l'Orient Llunyà.

In crescendo



Banco Hispano Americano

VICTÒRIA DELS ÀNGELS, DOCTOR HONORIS CAUSA PER LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

La Junta de Govern de la Universitat de Barcelona, va aprovar per unanimitat la concessió del títol de Doctor Honoris Causa a la gran soprano catalana Victòria dels Àngels. Aquest acord va ser pres a partir de la proposta feta en el seu moment pel Departament d'Història de l'Art de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, a la qual seguí l'informe del Comitè Acadèmic. A la mateixa Junta de Govern, que se celebrà el passat dia 6 d'octubre, i també a proposta de l'esmentat Departament d'Història de l'Art, s'aprovà la concessió del títol de Doctor Hono-

ris Causa a l'artista plàstic Antoni Tapies.

Amb l'honor atorgat a Victòria dels Àngels, la Universitat de Barcelona ret testimoniatge de reconeixement a una de les figures més grans de la lírica catalana de tots els temps, persona per altra part íntimament lligada a la pròpia universitat per motius personals, com és ben sabut. Amb motiu del lliurament del títol de Doctor Honoris Causa a Frederic Mompou, la soprano oferí al seu moment, a la seu central de la pròpia universitat, un recital dedicat al compositor recentment traspasat.

AMPLIACIÓ DE LA TEMPORADA D'ÒPERA DE SABADELL

Tres títols —*Nabucco*, *Le nozze di Figaro* i *La favorita*— conformen la programació de la nova temporada promoguda per l'Associació d'Amics de l'Òpera, de Sabadell, que tindrà lloc una vegada més al teatre La Faràndula, de la ciutat vallesana.

Una temporada en la qual, ultra aquest programa ben perfilat, cal destacar el fet que es passa d'una representació de cada títol, com era habitual, a dues.

Un estol d'artistes d'un nivell remarcable vestirà aquestes propostes. És el cas d'Adelaida Negri, Sergio de Salas, Juan Pedro García Marqués i el jove tenor madrileny Santiago Incera, qui interpretarà *Nabucco* els dies 20 i 22 de novembre. *Le nozze di Figaro* serà oferta pels guanyadors del «Premi Extraordinari d'Òpera» que ofereix l'entitat Amics de l'Òpera, de Sabadell, en el Concurs Francesc Viñas. I Sofia Salazar, Dalmau González i Enric Serra hi seran el trio central, d'un nivell privilegiat, que interpretarà *La favorita*. La direcció orquestral va a cura de Javier Pérez Batista al davant de la Simfònica del Vallès, una formació creada també a redós d'Amics de l'Òpera, de Sabadell.

Aquesta formació, amb pràcticament només mig any d'existència ha desenvolupat una activitat molt intensa, amb un quinze de concerts repartits arreu del país; col·laborà també a la temporada d'òpera pas-

sada, amb *Madama Butterfly*, i ara prepara el cicle de concerts que oferirà a La Faràndula, agrupats en tres períodes: tardor —els 3 i 4 d'octubre—, hivern —els 26 i 29 de desembre—, i primavera —dies 22 i 24 d'abril. Sota la direcció del seu titular, oferirà obres de Bach, Mozart i Mendelssohn al primer programa, homenatjarà Toldrà en el segon i interpretarà Arriaga, Blancafort —el *Concert per a piano i orquestra*, amb Miquel Farré com a solista— i Txai-kovski.

De la mà així mateix d'Amics de l'Òpera, de Sabadell, la pròxima primavera se celebrarà la segona edició del Concurs de Cant «Eugenio Marco», dedicat a joves cantants de l'Estat espanyol. Amb la participació activa de Rosario Callejas, vídua del director d'òpera Eugenio Marco, s'hi atorguen premis de 500.000, 250.000 i 200.000 pessetes, destinades a beques d'estudi, mentre s'hi ofereix també la possibilitat d'actuar a les temporades d'òpera, de Sabadell.

A la presentació de tot aquest graix d'activitats, que tingué lloc a la seu de la Conselleria de Cultura de la Generalitat, el conseller Joaquim Ferrer destacà el mèrit de la tasca d'aquest conjunt d'iniciatives, en línia amb la política de desplegament entesa com la possibilitat de situar el fet cultural a l'abast dels destinataris. Amics de l'Òpera, de Sabadell, són presidits per la soprano Mirna Lacambra.

SALVADOR BROTONS, DIRECTOR DE L'ORQUESTRA DE LA UNIVERSITAT DE PORTLAND

El jove flautista-compositor català Salvador Brotons ha estat escollit, pel jurat qualificador, per ser el director de l'Orquestra de la Universitat de Portland, a l'Estat d'Oregon, d'Estat Units. De les aproximadament 200 sol·licituds, solament tres foren admeses per passar les proves. El nostre músic en va ser el guanyador.

Salvador Brotons fa 2 anys que resideix als Estats Units de Nord-amèrica, on, a la Florida State University, ha efectuat els estudis de *Master* i de Doctorat en música, amb qualificacions immillorables.

Va iniciar la seva nova etapa de Director d'Orquestra al Con-

servatori Superior Municipal de Barcelona, on féu els cursos d'aquesta especialitat amb el mestre Ros-Marbà. La temporada 1984-1985 va dirigir l'Orquestra d'aquest Conservatori. També ha dirigit la Banda Municipal de Barcelona i altres grups instrumentals, amb motiu de la interpretació de les seves composicions. Mitjançant una prova-competitiva prèvia, ha dirigit l'Orquestra de la Florida State University, durant el curs 1986-1987, en qualitat d'ajudant. La direcció, doncs, de l'Orquestra de la Universitat de Portland representa la primera responsabilitat professional, en aquesta altra trajectòria.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

EXCEL·LENT ACOLLIDA DE LES MILLORES

En la represa de la temporada de concerts, volem fer esment de la satisfacció amb què han estat rebudes, pels assistents als concerts fets al Palau de la Música Catalana, les innovacions que s'hi han incorporat aquest estiu: l'aire condicionat —que s'ha fet ben notar els primers dies d'octubre, encara calorosos— i, sobretot, els nous seients al segon pis i la nova distribució feta als laterals, que permeten una millor visualització de l'escenari. L'Orfeó Català, en rebre felicitacions per aquestes millores, vol passar-les a les institucions catalanes de govern (Generalitat, Ajuntament i Diputació de Barcelona) per llur bona disposició a fer possible la constitució del Consorci del Palau de la Música Catalana, sense el qual aquestes obres —i les que encara manquen a acabar— no haurien estat possibles.

Pel que fa a l'aspecte coral, hem d'esmentar, en primer terme, l'excel·lent acollida que ha tingut, per part de la crítica i del públic que omplia la nostra sala de concerts, la interpretació, amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona i escollits solistes vocals, de la ja força coneguda obra *Carmina Burana*, de Carl Orff, sota la magistral direcció del gran director Laszlo Heltay, ben

conegut a Catalunya. L'Orfeó Català, concienzósament preparat pel seu director, Simon Johnson, hi aconseguí un dels millors èxits en aquesta darrera etapa.

Així mateix, en aquest començament de curs a les escoles i universitats, han reprès també els assaigs dels dos cors infantils (8 a 10 anys i 11 a 14 anys) i del cor juvenil de l'Orfeó Català, els quals, a més de rebre-hi una formació coral i d'aprendre-hi les cançons que formen els respectius repertoris, preparen la intervenció en el vinent Concert de Sant Esteve.

Ara, després d'haver participat, el proppassat 27 d'octubre (i conjuntament amb la Coral Sant Jordi, la Coral Càrmir a, la Coral Cantiga i la Capella de Música de Santa Maria del Mar) a la missa de funeral per a l'ex-directiu honorari del nostre cor (Frederic Mompou) (que hi oficià el cardenal arquebisbe de Barcelona, l'Orfeó Català prepara la seva intervenció en el Festival de la Vall d'Aosta (Itàlia), el vinent desembre, en el qual, i conjuntament amb solistes anglesos i l'orquestra de Saint John-Smith Square, de Londres, dirigits tots per John Lubbock, interpretarà *La Creació* de Haydn.

E.X.

ESTRENA D'OBRES
INÈDITES DE GRANADOS I
NIN A ROCKPORT,
MASSACHUSETTS

El dia 14 de juny tingué lloc, a la Rockport Art Association, a Rockport, Massachusetts, un concert en el qual s'estrenaren obres inèdites de Enric Granados i de Joaquim Nin. En el darrer cas, l'estrena era referida a Amèrica.

Natàlia Granados, filla del compositor, i el pianista Douglas Riva foren els qui estrenaren a nivell mundial *Serenata per a dos violins i piano*. El manuscrit d'aquesta obra va ser trobat a l'arxiu de Natàlia Granados, a Barcelona. Té vuit planes i li manca el final.

Pel que fa a les quatre cançons de Joaquim Nin (*Saeta*, *Montañera*, *Jesús de Nazaret* i *Canto andaluz*) van ser escrites el 1932 per a la soprano brasilera Bidu Sayao, i es van fer conèixer a París, el mateix any. Aquella



fou l'única audició que se n'ha fet fins ara.

La primera audició de les cançons, després de la seva estrena, fa 55 anys, fou a càrrec de la soprano Lila Dais, directora del Rockport Music Festival, i del pianista Douglas Riva.

GIRA ALS ESTATS UNITS DE LILIANA MAFFIOTTE

La pianista catalana Liliana Maffiotte acaba d'acomplir una gira als Estats Units de Nord-amèrica, la qual ha comptat amb el patrocini del Comitè Conjunt Hispano-Nord-americà. Els concerts han estat fets a diverses universitats i centres culturals de Washington, Nova York, Pittsburgh, Boston, San Francisco i Seattle, on ha ofert programes de música nacionalista espanyola —Albéniz, Gra-

nados, Falla— i també de compositors catalans i espanyols actuals: Sardà, Marca, Guinjoan, Cervelló, Roger, Taverna-Bech, Mestres, Quadreny, Balada i Heras. Així mateix ha realitzat una *master class*, a la Universitat de Seattle, sobre grafies i interpretació de la música contemporània catalana. Liliana Maffiotte ha estat convidada a actuar novament als Estats Units.

ESTRENES DE GUINJOAN A CONCA I TOLOSA

A les ciutats de Conca i Tolosa, es van estrenar les dues darreres obres que ha escrit Joan Guinjoan, les quals li havien estat encarregades respectivament per la «XXVI Semana de Música Religiosa de Cuenca» i pel famós conjunt «Les Percussionistes de Strasburg». Com ja va passar aquí, a Barcelona, arran de l'estrena del seu *Concert per a violí i orquestra*, aquestes dues últimes composicions *Intrubatione mea invocavi Dominum* i *Hommage a Carmen Amaya* van merèixer també la més favorable acollida, tant a la ciutat castellana com a la francesa.

Dins d'aquell autèntic sentit investigador, característica constant en la seva trajectòria creadora, i a la vegada mantenint la idea que l'objectiu de l'art musical és obtenir l'eficàcia—quant a comunicació i expres-

sió— dels resultats sonors, en aquestes darreres obres d'excel·lent escriptura musical, Joan Guinjoan es manifesta amb un llenguatge profundament emotiu i amb una imaginació veritablement brillant per la multiplicitat de suggeriments que desvetlla. També, i potser amb traces més afinades i evidents, en ambdues obres trobem aquella síntesi d'elements culturals d'origen divers que, des de fa uns anys, vertebrava el contingut de la música de Guinjoan.

Amb aquestes dues obres, Joan Guinjoan ha arribat a un punt important de la seva trajectòria artística, en la qual difícilment pot parlar-se d'aquella crisi creativa que sembla dominar l'actual panorama de la composició musical.

F. Taverna-Bech

CONVOCATÒRIES

CURSETS A «ESTUDI
OBERT»

Sota la direcció de Julia Comesaña i Miguel Ángel Cherubito, se celebraran a «Estudi Obert», durant el curs 1987/88, diversos cicles docents sobre mètode corporal, dansa i guitarra. El centre de les activitats d'«Estudi Obert» és el cos com a energia; al seu entorn giraran les propostes artístiques, pedagògiques o terapèutiques, concretades en cadascuna de les modalitats mencionades.

Informació: Estudi Obert, Còrsega, 415, 7è, tel. 257 86 18, 08037 Barcelona.

CONCURS PER A JOVES
COMPOSITORS

L'entitat «Joventuts Musicals de Barcelona» convoca el «VIII Concurs per a Joves Compositors». Les bases per poder presentar-s'hi són: ser menor de 35 anys, tenir nacionalitat o residència espanyola, i presentar-hi obres inèdites, d'una durada entre vuit i quinze minuts, escrites per a quintet de vent (flauta, oboè, clarinet en si bemoll major, fagot i trompa en fa major).

No es limita el nombre d'obres. El primer premi consisteix en 75.000 ptes. en efectiu i l'edició de l'obra. El segon premi és de 50.000 ptes.

Termini d'admissió d'originals: 31 de gener de 1988. Informació: Joventuts Musicals.

CURSET DE TÈCNICA DEL
LLENGUATGE CORPORAL

Eric Thamers —diplomant en expressió corporal i dansa creativa per l'Institut de Rítmica Jacques Dalcroze de Bèlgica— donarà a l'Institut Llongueres un curs (dividit en tres cicles) de tècnica del llenguatge corporal.

Aquests curss, dirigit a l'autoformació de l'individu, es desenvoluparà sota els principis de la descoberta, l'experimentació i la creativitat, tot afavorint l'esperit d'iniciativa i la imaginació.

CURS DE MÚSICA DEL
SEGLE XX AL
CONSERVATORI SUPERIOR
MUNICIPAL DE MÚSICA DE
BARCELONA

A partir d'aquest mes de novembre, i fins el vinent maig, tindrà lloc al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, el «XVII Curs de Música del Segle XX» que professarà Carles Guinovart, catedràtic de l'esmentat conservatori. Els temes de què tractarà en aquesta edició són: «L'orquestra de Ravel i l'evolució tímbrica en el segle XX», i «La grafia musical contemporània». Les classes seran els dimecres, de les dotze a dos quarts de dues del migdia. Per assistir-hi, s'exigeix un nivell mínim de segon curs d'Harmonia.

CURSETS DE NARCÍS BONET A L'INSTITUT LLONGUERES

Durant el curs 1987/88, Narcís Bonet professarà diversos cursets a l'Institut Llongueres de Barcelona. Els dies 4 i 5 de novembre donarà la primera sessió del «II Curset d'Audició i Anàlisi de dues simfonies de Beethoven».

Del 8 al 10 d'abril, impartirà el «III Curset d'Interpretació i Anàlisi», amb programa de lliure elecció per a solistes i conjunt (piano, cant, guitarra, instruments de corda i vent).

També, amb inici a primers de novembre i fins a primers d'abril, Narcís Bonet donarà tres «Cursets de formació de professors del Mètode de solfeig Narcís Bonet». El primer

(6, 7 i 8 de novembre) abraçarà el programa següent: els elements essencials de la música; la notació musical; el ritme; el so; l'ensenyament del solfeig. El segon (5, 6 i 7 de febrer): l'interval de segona i els temps enters; fórmules melòdiques; lectura rítmica; els compassos de 2, 3 i 4 temps; lectura de notes i ritmes; dictat. El tercer (5, 6 i 7 d'abril): l'interval de tercera i la divisió binària i ternària del temps; fórmules melòdiques; fórmules harmòniques; lectura rítmica; lectura de notes i ritmes; *legato* i *staccato*.

Informació i inscripcions: Institut Joan Llongueres, Sèneca, 22, tel. 217 18 94, de 17 a 20 h.

**EL COR DE LA UAB ACTUÀ
AL CONSERVATORI DE
BARCELONA**

El cor de la Universitat Autònoma de Barcelona va ser convidat pel Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona per col·laborar en la interpretació, en versió de concert, de l'òpera *Orfeo ed Euridice*, de Christoph Willibald Gluck, que s'ofereix al públic a la sala «Eduard Toldrà» del Conservatori, el dia 29 de maig.

La interpretació d'*Orfeo ed Euridice* va anar a cura d'alumnes avantatjats de les diverses càtedres de cant del Conservatori Municipal, acompanyades pel cor de la Universitat Autònoma de Barcelona i amb la col·laboració del pianista barceloní Manuel García Morante, professor de repertori al Conservatori de Barcelona. La direcció de l'obra va anar a càrrec d'Enric Ribó, director del Cor de la Universitat Autònoma de Barcelona.

**AUGUST VALERA
PRESENTA UNA TESI
DOCTORAL SOBRE
TEMÀTICA MUSICAL**

El professor August Valera del Conservatori Superior Municipal de Música, acaba de presentar la seva tesi doctoral a la Facultat de Ciències de la Informació de la Universitat Autònoma de Bellaterra, la qual porta el títol de «*El intérprete de música culta, emisor y líder en la comunicación de masas*». L'acte serví per obrir la nova seu de l'esmentada facultat. Un jurat, que presidí Oriol Martorell i del qual formaven part Romà Gubern, Parés Maicas, Berrio i Xosé Aviñoa, atorgà a la tesi la qualificació d'Excel·lent «*cum laude*». L'acte de lectura de la tesi fou presidit pel Director General de Música i Teatre de la Generalitat, senyor Jordi Maluquer, i August Valera hi féu un recital en el qual mostrà l'evolució de la interpretació de l'obra de Bach.

butà la Fundació March en complir 80 anys d'edat. Aleshores el compositor, ara traspassat, digué: «Pel que fa a mi, mai no m'he apartat del credo estètic neoclassicista. Per això la meua evolució presenta una evident connexió interna. Amb el temps m'he esforçat a posar la meua obra al dia però mantenint una absoluta fidelitat a un estil derivat dels principis de la Generació del 27, fins i tot quan, a partir del 1933, incorpore al

meu llenguatge elements propis de l'avantguarda internacional —segona Escola de Viena— derivats de l'element serial. Si Falla visqués i escoltés les meves obres dodecafòniques, estic segur que s'escandalitzaria. Jo hauria intentat d'aclarir-li que la meua adscripció al dodecafonisme no presenta un canvi substancial a una posició estètica ni d'ideologia musical, i que continuava essent un dels seus més fidels deixebles».

**EXPOSICIÓ «RUBINSTEIN Y ESPAÑA»
AL CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA**

El passat 14 d'octubre tingué lloc al Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, l'exposició «Rubinstein y España». Aquesta exposició, que té caràcter itinerant, ha estat organitzada pel IX Concurs Internacional de Piano Paloma O'Shea, amb motiu de coincidir la seva celebració amb el centenari del naixement del que fou famós pianista polonès.

mes d'actuacions, fotografies que recorren la seva trajectòria familiar i professional, correspondència, llibres, retrats —propis i d'altres músics com els nostres Granados i Mompou—, etc.

Paral·lelament a l'exposició, hom ha organitzat un cicle d'activitats complementàries que comprenen un recital de piano a cura de David Allen Wehr, guanyador de l'última edició del

ARREU

**HA MORT EL COMPOSITOR RODOLFO
HALFFTER**

El passat 14 d'octubre morí a Ciutat de Mèxic el compositor espanyol Rodolfo Halffter. El dia 30 d'octubre hauria complert 87 anys d'edat. La mort li sobrevingué al seu domicili, a conseqüència d'una aturada cardíaca. Membre destacat de la Generació del 27, als 22 anys causà impressió la seva obra *Naturaleza muerta* estrenada a Madrid. Resident a Granada el 1929, rebé els ensenyaments de Manuel de Falla. L'any 1934, instal·lat a París, compongué la música del film *Le tricorn*.

En el curs de la guerra civil serví l'administració republicana en diversos càrrecs com la Comissió d'Ensenyament Musical, que presidí, a la jefatura del Departament de Música de la Sots-secretaria de propaganda, essent també secretari del Consell Central de Música. A Barcelona dirigí la revista «Música». La postguerra el portà a l'exili mexicà on rebé immediatament l'ajut del president Cárdenas, i també del compositor mexicà Carlos Chávez. Molt aviat adquirí la nacionalitat mexicana.

Fou professor d'anàlisi musical al Conservatori de Mèxic. L'any 1942 l'Orquestra Simfònica de Mèxic, dirigida per Carlos Chávez, estrenà el seu *Concert per a violí i orquestra*. Fou membre de l'Acadèmia d'Arts de Mèxic i el 1976 rebé el Premi Nacional de Ciències i Arts que cada any atorga el govern mexicà. L'any passat el govern espanyol li atorgà, juntament a Miquel Querol, el Premi Nacional de Música.

Parents seus importants en el camp de la música són el seu germà Ernesto i el seu nebot Cristóbal. Aquest manifestà, referent al seu oncle, que «sobretot s'ha perdut un home d'una gran categoria humana. Independentment de la seva obra com a músic, que representa un dels puntals més importants de la Generació del 27, crec que el meu oncle fou un ésser excepcional, amic de tothom, vells i joves, sempre interessat pels problemes dels qui l'envoltaven, família o no, i d'Espanya».

Rodolfo Halffter havia romàs uns dies a Espanya el 1980 amb motiu de l'homenatge que li tri-



A l'acte inaugural, hi assistí el musicòleg Enrique Franco, responsable de la realització d'aquesta mostra, d'un interès indiscutible. Amb bona part de material procedent de Catalunya, hom contempla una visió de la figura del músic polonès, a través de documents de diversa índole. Partitures originals de Granados i de Mompou, progra-

«Paloma O'Shea», i l'exhibició a la videoteca de diversos films produïts per Televisa i dirigits per François Reichenbach, que ofereixen una panoràmica molt suggestiva de la figura de Rubinstein. Finalment, la Fonoteca del mateix Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions presentarà el programa «Rubinstein en discos».

**GIRA ARTÍSTICA DE LA «JOVEN ORQUESTA
NACIONAL DE ESPAÑA» A LA URSS**

A finals de setembre començà la «tournée» que la «Joven Orquesta Nacional de España» ha fet a la Unió Soviètica, amb actuacions a Kiev, Leningrad, Tallin i Turtu, i que es perllongà fins a mitjan octubre.

Els dos programes que configuraven l'eix de les actuacions comprenien obres de Toldrà, Fa-

lla, Bartók, Debussy, Ginastera i Beethoven.

Escau de remarcar que amb aquestes audicions s'acomplia el termini màxim de permanència a l'agrupació dels joves intèrprets que n'iniciaren l'existència: primera promoció de músics que surt de l'Orquestra des de la seva creació.

ALFREDO KRAUS,
GUARDONAT PER
L'ÒPERA DE VIENA

El propassat dia 21 de setembre, el tenor Alfredo Kraus va rebre el títol honorífic de «*Kammersänger*» (Cantor de Cambra) que l'Estat austríac concedeix a reconeguts cantants d'òpera, en reconeixement al conjunt de llur carrera artística.

Claus Helmut Dresse, director de l'Òpera de Viena, en l'acte de lliurament del guardó a Kraus, va destacar: «*Per a nosaltres, Alfredo Kraus és un exemple de tècnica de cant, de bona dicció, de musicalitat, de disciplina i de bon capteniment, tant en la professió com en la seva vida. A més, és l'artista de l'amor: a l'escenari, sempre és un amant; el seu repertori és ple d'herois que estimen i pateixen,*



com Werther o Romeo, i en aquest camp ha aconseguit la perfecció sense excedir-s'hi».

PELL DE BRAU

L'ÒPERA DE VIENA, AMENACADA PER UNA
CRISI FINANCERA

L'Òpera de Viena podria deixar de ser un dels tres o quatre escenaris operístics més prestigiosos del món i perdre la seva competitivitat a nivell internacional, segons ha revelat el director del teatre, Claus Helmut Dresse.

L'origen de la crisi és una recent decisió, del Ministeri de Cultura austríac, d'augmentar de 92.000 a 740.000 xílins (aproximadament de 7.000 a 57.000 dòlars), la suma que l'Estat rep de la caixa de l'òpera per cada nit en què hi ha actuació, segons ha revelat el diari vienès «Die Press».

Aquesta suma representa un augment de 28 milions de xílins (més de 2 milions de dòlars) del pressupost anual que, si bé és una petita part del global de 900 milions (70 milions de dòlars), és prou alta per desballestar el programa de la propera temporada i minvar la qualitat dels espectacles.

L'òpera de l'Estat, com és anomenada a Viena, és l'escenari obligat per als cantants de renom. La direcció de l'òpera intenta ara ajornar els contractes emparaulats amb les primeres figures, i fer un programa que es pugui acomplir amb els cantants fixos de la companyia.

Segons el director, aquestes li-

mitacions hi faran perdre qualitat. I anticipa que, l'any vinent, el nombre d'estrenes es veurà reduït de cinc a tres, el repertori serà menys variat (40 obres l'any, en lloc de 55) i hi contractaran el mínim d'artistes que no siguin a la plantilla. A la llarga, aquestes mesures d'estalvi perjudicaran l'economia de la casa, ja que els ingressos disminuiran, sens dubte. Diu que: «*Si baixa la qualitat dels espectacles, els preus de les entrades no poden ser alts, i el públic d'òpera és molt exigent. Si els oferim la Tosca, per exemple, durant tota la temporada i amb un tenor de la casa, ja no vindran.*»

El pla d'austeritat artística ha entrat en vigor poc temps després d'haver contractat el prestigiós director d'orquestra Claudio Abbado, a qui han tret de la Scala de Milà.

Dresse no perd l'esperança, i confia que podrà convèncer el Ministeri de Finances austríac perquè rebaixi aquestes exigències, mentre busca altres solucions per pal·liar la crisi. Una, podria ser tancar l'òpera un dia cada setmana, ja que a Viena s'ofereixen 245 representacions cada any (mentre que a la Scala en fan 80). Una altra, podria ser convertir-la en una societat anònima.

SEMYON BYCHKOV SUCCEIRÀ BARENBOIM
A L'ORQUESTRA DE PARÍS

Bychkov, amb Radu Lupu

El jove director soviètic Semyon Bychkov succeirà Daniel Barenboim al davant de l'Orquestra de París, a partir del 1989. Nascut i format a la Unió Soviètica, actualment resideix als Estats Units nord-americans. Aquest músic, per a qui Karajan sent una especial predilecció, és titular de la Simfònica de Bufalo. Bychkov té ara trenta-cinc anys. La seva tasca, al davant de

l'Orquestra de París, el durà a dirigir una trentena de concerts anuals. Bychkov ha estat deixeble de Mussin, qui també fou professor d'altres destacats directors soviètics, un dels quals és Rudolf Barshai.

PROGRAMA DE
L'«ABERDEEN
INTERNATIONAL
YOUTH FESTIVAL»

Del 3 al 13 d'agost vinent, se celebrarà, a la ciutat escocesa d'Aberdeen, el conegut «Aberdeen International Youth Festival», que aplegarà un miler de participants provinents de tretze països. Aquesta vegada serà dedicat al món vienès.

Els conjunts que prenen part en aquest Festival estan formats per artistes amateurs, d'edat no superior a 23 anys. En aquest aspecte, el Festival convoca els possibles interessats de cara a la participació al Festival del 1989, el qual tindrà lloc del 9 al 19 d'agost. Per tal motiu es pot trametre demanda d'informació, historials o enregistraments a l'Aberdeen Office-Town House, Aberdeen AB9-1AQ, o bé a les delegacions dels Instituts Britànics de cada país.

A l'edició del 1988, hi pendran part: la Helsinki Junior String, de Finlàndia; la Hampshire County Youth Symphony Orchestra, dels EUA; la Maurice Ravel Chamber Orchestra, d'Àustria; la Royal Northern College of Music Brass Ensemble, de Gran Bretanya; la Soul Youth Chamber Orchestra, de Corea; els grups de jazz, Fife Youth Jazz Orchestra, de Gran Bretanya, i Wigan Youth Jazz Orchestra, de Gran Bretanya, així com diversos cors, bandes i grups de folk. I, pel que fa a ballet, entre d'altres hi haurà el Joven Ballet Contemporáneo, un grup que té la seu a Oviedo.

FESTIVAL D'ÒPERA
DE GLYNDEBOURNE

Del 16 de maig al 18 d'agost de 1988 tindrà lloc el Festival d'Òpera de Glyndebourne, amb un total de 74 representacions de 6 òperes. Són:

- Producció nova de *Falstaff*, de Verdi, que serà dirigida per Bernard Haitink, i tindrà com a director escènic Peter Hall.

- La nova obra de Nigel Osborne, *L'electrificació de la Unió Soviètica*, que va ser presentada per primer cop la tardor passada per la Glyndebourne Touring Company. El director serà Elgar Howarth, i la direcció de producció serà de Peter Sellers.

- Com a novetat curiosa, cal ressaltar que en l'obra txeca *Katia Kabanova*, que serà dirigida per Andrew Davis, es faran servir subtítols per primer cop en el Festival. És el primer cop que aquesta obra es presenta al Festival. Les altres, com és habitual, seran cantades també en les seves llengües originals, i sense subtítols.

- Les reposicions seran *El rapte del serrall*, *La Traviata*, i un doble programa de Ravel amb *L'hora espanyola* i *L'enfant et les sortilèges*.

D'altra banda, la Glyndebourne Touring Opera oferirà un total de set setmanes d'actuacions, on es repetiran algunes de les obres del Festival.

MÓN SONOR

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

NOVEMBRE

1, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Cor Pro-Música de Londres. Cors El Virolet i L'Esquellerinc. Enriqueta Tarrés, soprano. John van Kesteren, tenor. Neil Howlett, baríton. Dir.: Franz-Paul Decker. Britten: <i>War Requiem</i> .
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Ravel, Stravinsky, Falla, Roussel.
2, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il Trittico</i> , de Puccini. Dir.: Roberto Abbado.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Simfònica de Montreal. Dir.: Charles Dutoit. R. Strauss, Bartók, Musorgski/Ravel (Ibercàmera.)
3, dimarts	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	José Francisco Alonso, piano. Brahms, Schubert.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Simfònica de Montreal. Marc André Hamelin, piano. Dir.: Charles Dutoit. Berlioz, R. Murray Shafer. Rachmaninov, Stravinsky. (Ibercàmera.)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Gruppo Strumentale «Musica d'Oggi». Polonio, Guzman, Graus, Russinyol, Mestres-Quadreny, Padrós, Martínez Izquierdo. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
4, dimecres	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	A.O. Sabater, A. Pereira, duet de piano i vibràfon. Garbarek, Vidal, Duran, Eduardo, Sabater, Chick Corea (Fusic)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Gruppo Strumentale «Musica d'Oggi». (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
	22 h.	Barcelona	Palau	Sonny Rollins Quintet (XIX Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
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 LIM. Prieto, Díaz, Oliver, Bofill, Bernaola, Marín, Otero. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
	22,30 h.	Barcelona	Zeleste	<i>Nit de Blues</i> amb Albert Collins & The Icebreckers, Big Chief. (XIX Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
7, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Enrique Santiago, viola. Dir.: Luís Antonio García Navarro. Walton, Txaikovski.
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 Besses/Linares/Motatu. Besses, Roger, Taverna-Bech, Olaf, Guinjoan, Gasser. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
	22 h.	Barcelona	Palau	Chick Corea Acoustic Band. (XIX Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)

REVISTA MUSICAL CATALANA
 Consorcis 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/llibreta 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. llibreta _____
 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.



CAIXA D'ESTALVIS DE TERRASSA

OBRA SOCIAL I CULTURAL

DANSA

TEMPORADA 1987/88

MÚSICA

BALLET ESPAÑOL DE MARIA ROSA

31 d'octubre i 1 de novembre de 1987

LONDON FESTIVAL BALLET

(Gran Bretanya)

28 i 29 de novembre de 1987

Amb el suport de:



Tour sponsored by Schweppes

The British Council



SCHMÄH DANSE-THÉÂTRE

(França)

5 i 6 de desembre de 1987

BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

15, 16 i 17 de gener de 1988

MOMIX DANCE THEATRE

(U.S.A.)

5, 6 i 7 de febrer de 1988

JANET SMITH AND DANCERS

(Gran Bretanya)

5 i 6 de març de 1988

Amb el suport de:

The British Council

SUSANNE LINKE

(RFA)

14 i 15 de maig de 1988

JENNIFER MÜLLER AND THE WORKS

(U.S.A.)

4 i 5 de juny de 1988

ORQUESTRA FILHARMÒNICA RHEINLAND-PFALZ (RFA)

29 d'octubre de 1987

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS

12 de novembre de 1987

MIQUEL FARRÉ

Piano

26 de desembre de 1987

ORQUESTRA DE CAMBRA DE LA COMUNITAT EUROPEA (Gran Bretanya)

21 gener de 1988

VICTÒRIA DELS ÀNGELS

Soprano

11 febrer de 1988

COR I ORQUESTRA DE FRANKFURT (RFA)

24 de març de 1988

QUARTET MOYZES i JOSÉ LUIS LOPATEGUI

Guitarra

14 d'abril de 1988

ÒPERA DE CAMBRA DE VARSÒVIA

Polònia

19 de maig de 1988

ORQUESTRA FILHARMÒNICA DE BRNO (Txecoslovàquia)

2 de juny de 1988

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE TERRASSA

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

Venda anticipada de localitats i abonaments, de 7 a 9 del vespre.

Amb la col·laboració de:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

10, dimarts	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	José Francisco Alonso, piano. Schumann, Chopin.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il Trittico</i> , de Puccini. Dir.: Roberto Abbado.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Grup Barcelona 216. Nuix, Pladevall, Charles, Llanas, Porter. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
	22,30 h.	Barcelona	Zeleste	Spyro Gyra. Azúcar Imaginario. (XIX Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
11, dimecres	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	M. Martínez, flauta. M. Barberà, arpa. Rossini, Jolivet, Ravel, Ibert (Fusic)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Espectacle Hidalgo-Marchetti. (III Mostra Catalana de Música Contemporània.)
	22 h.	Barcelona	Palau	The Leaders. Tony Williams Quintet. (XIX Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
12, dijous	16 h.	Barcelona	Conservatori	Premi Òpera Concurs Francesc Viñas.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Grup Phonos. Brncic, Martínez Figuerola, Berenguer, Callejo, Lewin-Richter. (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, Taltabull, 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 Zeani.
15, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	18 h.	Barcelona	Liceu	Concert Cloenda Concurs Francesc Viñas.
16, dilluns	22 h.	Barcelona	Palau	The Ornette Coleman Original Quartet. (XIX Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
17, dimarts	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	José Francisco Alonso, piano. Granados, Falla, Albéniz.
	21 h.	Barcelona	Palau	Royal Philharmonic Orchestra. Jean Bernard Pommier, piano. Dir.: Paavo Berglund. Montsalvatge, Beethoven, Sibelius. (Ibercàmera.)
18, dimecres	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	Oriol Romaní, clarinet. Carme Cesena, piano. C. Saint-Saëns, A. Bax, Debussy, E. Krenek (Fusic.)
19, dijous	19,30 h.	Barcelona	Institut Francès	Emmanuel Ferrer, piano. Homenatge a Maurice Ravel.
	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Tannhäuser</i> , de Wagner. Dir.: Heinz Fricke.
	21 h.	Barcelona	Palau	Helen Donath, soprano. Dalmau González, tenor. Joan Pons, baríton. (Mozartiana.)
20, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Cor Madrigal de Budapest. Orquestra de Cambra de Budapest. Elisabeth Norberg Schulz, soprano. Klara Takacs, contralt. Andras Molnar, tenor. Kazmer Sarkany, baríton. Tamas Bator, baix. Dir.: Ferenc Szekeres. Vivaldi: <i>L'Olimpiade</i> . (Euroconcert.)
21, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Ángel Jesús García, violí. Dir.: Peter Maag. Haydn, E. Korngold, Mozart.
22, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Tannhäuser</i> , de Wagner. Dir.: Heinz Fricke.
23, dilluns	19,30 h.	Barcelona	Institut Francès	Michel Portal, clarinet i saxo. Joachim Kuhn, piano. Jean-François Jenny Clark, contrabaix. Daniel Humeir, bateria. Jazz.
	21 h.	Barcelona	Palau	Cor Madrigal de Budapest. Coral Sant Jordi. Orquestra de Cambra de Budapest. Elisabeth Norberg Schulz, soprano. Klara Takacs, contralt. Andras Molnar, tenor. Kazmer Sarkany, baríton. Tamas Bator, baix. Dir.: Ferenc Szekeres. Händel: <i>Israel in Egypt</i> . (Euroconcert.)
24, dimarts	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Tannhäuser</i> , de Wagner. Dir.: Heinz Fricke.
	22 h.	Barcelona	Palau	Dee Dee Bridgewater & her trio. Al Cohn & Barcelona Swingtet. (XIX Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
25, dimecres	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	Quartet Sax. Pierné, J.B. Sigbelle, J. Bouvard (Fusic).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

27, di·ndres	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Tannhäuser</i> , de Wagner. Dir.: Heinz Fricke. Orquestra Ciutat de Barcelona. Ramon Coll, piano. Dir.: Leopold Hager. Brahms, Dvorák.
	21 h.	Barcelona	Palau	
	22 h.	Barcelona	Santa Maria del Mar	
28, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orchestre Philharmonique de Montpellier. Oliver Charlier, violí. Dir.: Círyl Diederich. Berlioz, Lalo, Franck.
				Orchestre Philharmonique de Montpellier. (Segona audició.)
29, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	
DESEMBRE				
2, dimecres	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	Joan Rubinat, piano. Beethoven, Musorgski... (Fusic). Quartet Juillard de EUA. Schubert, Hindemith, Smetana. (Fundació Caixa de Pensions.)
	21 h.	Barcelona	Palau	
3, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Naum Grubert, piano. Schubert, Beethoven, Rachmaninov. (Ibercàmera.)
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Gerhard.
4, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Mefistofele</i> , de Boito. Dir.: José Collado.
5, dissabte	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Anne-Sophie Mutter, violí. Dir.: Uriel Segal. Mozart, Strauss, Brahms.
6, diumenge	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
7, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Mefistofele</i> , de Boito. Dir.: José Collado.
9, dimecres	19,30 h.	Barcelona	CajaMadrid	Francesc Martí, trompeta. Ferran Ferrer, piano. Haydn, Torelli, Arotunian, Purcell (Fusic).
	19,30 h.	Barcelona	Institut Francès	Orquestra i Ballet de l'Escola de Música i Dansa de Santpedor. Selecció de cançons catalanes. M. Vicenç López, trompeta.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Bela Siky, piano. Beethoven, Schumann, Debussy, Chopin. (Fundació Caixa de Pensions.)
10, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Mefistofele</i> , de Boito. Dir.: José Collado. Orquestra Ciutat de Barcelona. Esther Nyffenegger, violoncel. Dir.: Franz-Paul Decker. J. Cervelló, Pfitzner, Weber, Hindemith. (Primera audició.)
	21 h.	Barcelona	Palau	
12, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
13, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició.)
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Mefistofele</i> , de Boito. Dir.: José Collado.
	22 h.	Barcelona	Palau	The Chamber Orchestra of Europe. Dir.: Claudio Abbado. Brahms, Rihm, Haydn. (Ibercàmera.)
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Gerhard.
14, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	The Sixteen Cor i Orquestra de Londres. Lynda Russell, soprano. David James, contratenor, Ian Partridge, tenor. Robert Hayward, baix. Dir.: Harry Christophers. Händel: <i>El Messies</i> . (Concert de Nadal de la Fundació Caixa de Pensions.)

SEGRÀ

NOVEMBRE

14, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Orquestra de Cambra del Conservatori de Cervera. Dir.: Josep M ^a Alpiste.
28, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Divina Vàlios, soprano. Rosa M ^a Pujol, mezzo. M ^a Carmen Herrero, Alfons Escué, piano.

DESEMBRE

12, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Ricard Chic, viola de mà. Pere Sánchez, guitarra.
--------------	-------	--------	--------------	---

VALLÈS OCCIDENTAL

NOVEMBRE

12, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Albert Argudo. Bach, Mozart, Mendelssohn.
------------	-------	----------	--------------------------------	---

VALLÈS ORIENTAL

NOVEMBRE

8, diumenge	10 h.	Les Franqueses del Vallès	Parròquia 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
descobriments de la història de la discografia des de la
invenció del gramòfon.

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

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

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

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82