



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 43

Maig 1988



**Leoš Janáček
(1854-1928)**



**La felix maduresa
de Ros-Marbà**

J. JORQUERA

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.

Distribuïdors oficials de:

SCHIMMEL
PLEYEL
KAWAI
ASTOR
Bösendorfer

C. BECHSTEIN.
YAMAHA
ROYALE
Blüthner
STEINWAY & SONS

SADI^M

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



2^a ÈPOCA

ANY V - NÚM 43 - MAIG 1988

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

Fotocomposició, compaginació i impressió: Igol, S.A.

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 Aliet	Antoni Mari
Josep Casanovas	Oriol Martorell
Maria Ester-Sala	Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada	Santi Riera
Enric Gispert	

Collaboren en aquest número: Pere Artís, Josep Casanovas, Narcís Comadira, Dr. Emil Hladky, Maria Ester-Sala, José Guerrero Martín, Magda Lázaro, Antoni Mari, Lluís Millet, Ramon Sabatés, Tamino, Josep M. Vilar.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

INDÚSTRIA DISCOGRÀFICA

No és aquesta la primera vegada que el tema de la indústria discogràfica ocupa l'atenció de la Revista. O potser millor seria dir que ocupa la preocupació, si se'ns permet l'ús del terme. I ens temem que no serà l'última, mentre les coses no canviïn de forma substancial.

L'oportunitat de la insistència neix, en tot cas, d'haver-se celebrat una anomenada Fira del Disc que, de forma semblant a les que tenen lloc regularment amb el llibre, ha instal·lat els seus stands en una franja, en aquest cas inevitablement curta, del Passeig de Gràcia barceloní. Una vintena de segells discogràfics han mostrat els fruits d'un alè industrial que es manté de forma esforçada i amb una empena massa escassa. Hom diria que la indústria discogràfica catalana és, sobretot, una referència testimonial més que no una referència vital. Correspon a uns afanys professionals sobrats de bones intencions que es mouen, però, en un terreny poc favorable, envoltats per elements de superació difícil o que, en tot cas, no li permeten un desenvolupament mínimament normalitzat.

En aquest sentit, resulta sorprenent l'existència, encara, de quasi una vintena de segells discogràfics, xifra de valors contradictoris. Si a simple vista podria donar sensació de puixança, una consideració més aprofundida demostra que aquesta atomització, en realitat, és imatge de manca de força.

Tambe resulta sorprenent, encara que la data sigui conseqüència d'allò anterior, el centenar llarg d'enregistraments produïts l'any passat, només una minoria de música clàssica, xifra, també a simple vista, considerable, però que, a la fi, no té cap transcendència. I en aquest sentit cal valorar les reduïdes xifres dels tiratges i l'escassa incidència promocional que normalment assoleix la producció discogràfica catalana.

La Fira esmentada esdevé, a partir de consideracions elementals, més una oportunitat per a la reflexió sobre una realitat escassament falaguera, que no una autèntica eina de projecció. La importància que per al món musical té aquest sector industrial, exigeix un replantejament en profunditat d'una problemàtica complexa i profunda. Cal prendre mesures objectives que permetin assolir una plataforma discogràfica amb capacitat per esdevenir allò que és arreu i per servir els seus objectius indefugibles.

Des de polítiques industrials —recolzades amb convicció i com sigui— fins a una intervenció directa i decidida en els mitjans de comunicació àudio-visuals, cal actuar en tots els fronts per aconseguir una inversió del status actual. Allò que no resulta admissible és la perpetuació d'un modus vivendi —que a vegades és tot el contrari— a base d'iniciatives individuals sense volada, sense suport i sense capacitat d'incidència real. La música catalana precisa amb urgència d'una indústria discogràfica potent. Cal trencar les rutines i les inèrcies que fins ara només han portat a la situació inoperant actual. Tanmateix, la cosa no resulta fàcil, cal reconèixer-ho.

EDITORIAL

Indústria discogràfica 1

FIGURES I TEMPS



Als 60 anys de la mort de Leoš Janáček (Dr. Emil Hladky) 3
Mikrokosmos: Desconcert davant la novetat (Pere Artís) 9
Rafael Ferrer, en el record (Lluís Millet) 10
Un manuscrit scarlattià retrobat (Maria Ester-Sala) 13
Ensalada: L'esclat coral i cambrístic en el clima introvertit del període quaresmal (Tamino) 14
El Palau de la Música de València obre una nova dinàmica (Magda Lázaro) 17
Pau Civil i Costa (1899-1987) (Ramon Sabatés) 19

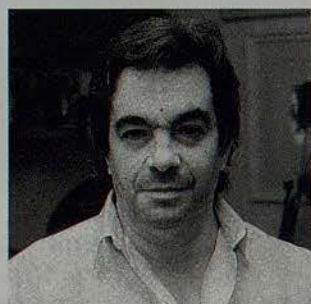
TEMA



MÚSICA I POESIA

Música i poesia (Reflexions poc matisades d'un cap de setmana d'abril) (Narcís Comadira) 23
La poesia de la música (Antoni Marí) 25
Presència poètica en la música de la Renaixença (Josep Casanovas) . . . 27

MÓN SONOR



Sensació d'esdeveniment amb Claudio Arrau (Josep Casanovas) 32
Arxius musicals a Catalunya (Maria Ester-Sala, Josep M. Vilar) 34
Retrat: La felicitat maduresa de Ros-Marbà (José Guerrero Martín) 35
Scherzando (Cesc) 40
Ara, abans d'ahir, demà 41
Tria de concerts 46
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



Una vista des del castell del parc sobre Hukvaldy, el poble natal de Janáček.

Als 60 anys de la mort de Leoš Janáček (1854-1928)

Leoš Janáček és, amb Bedrich Smetana (1824-1884) i Antonín Dvořák (1841-1904), una de les personalitats senyeres, universalment conegudes i unànimement valorades de la música nacional txeca. Abans que la seva obra aconseguís un reconeixement singular, aquest compositor havia de menar una lluita realment titànica i heroica, ja que pertanyia a aquella mena d'artistes a qui el destí no regalà res. La infantesa, en una família nombrosa d'un humil mestre d'escola nacional —i músic afecionat— del petit poble d'Hukvaldy, a la Moràvia del nord, deixà empremtes durables en la seva ànima sensible: impressions permanents de dramatisme popular i de consciència històrica. També el dialecte del nord, dolç, melòdic i d'una vehement i quasi precipitada estructura rítmica, marcaria petjades inesborrables i pregones, tant en

la seva personalitat, exaltada i explosiva, com en els fonaments de la pròpia natura creadora (juntament amb una copiosa activitat de folklorista, col·leccionista i arranjador de cançons populars): es tracta d'aquell peculiar fenomen anomenat «nápěvková mluva», (és a dir, aproximadament: «manera cantable (o melòdica) de parlar»).

Gràcies al seu talent literari, posseïm una abundant documentació sobre l'ampla gamma d'activitats que va dur a terme, al llarg de la seva intensa vida, amb una gran energia vital: pedagogia, activitat concertística, director, redactor, publicista, folklorista, teòric musical i organitzador de la vida musical.

Els seus escrits reflecteixen, particularment, un entorn humà, en el qual la ciutat morava de Brno ocupà un lloc principal: Brno està situada als països històrics de l'actual República de Txec-

coslovàquia: el regne de Bohèmia, el comtat de Moràvia, juntament amb l'Eslovàquia exclosa del regne hongarès, que patiren l'absorció per l'Imperi Austríac, l'any 1620, des de la batalla de la Muntanya Blanca, tràgica per al poble txec, fins a la fi de l'Imperi (1919). Brno fou una ciutat molt germanitzada, fins al punt que era coneguda, en el temps de la dominació austríaca, com «el barri» de Viena, pel seu tancat caràcter petit burgès i les seves limitacions culturals. En aquest ambient, la crua sinceritat, la tenacitat i l'obstinació de Janáček li crearen, de totes bandes, molts enemics que prolongaren l'hostilitat cap al terreny estètic, quan començà a orientar la seva activitat envers la composició.

Leoš Janáček nasqué el 3 de juliol de 1854, com a novè dels 14 fills de Jiří Janáček, el mestre de la modesta escola

d'Hukvaldy, arraulida al peu de la muntanya que acollia les ruïnes d'un antic castell del segon mil·lenni (adés poderós) entre un pintoresc panorama de serralades, verdes valls i raconades pedregoses, a la comarca on el bandoler Ondráš i els seus homes es revoltaren contra la tirania dels terratinents. Jiří va impulsar la vida cultural de la vila, en fundar-hi una germandat lieràrio-cantant i introduir-hi, per pròpia iniciativa, nous mètodes pedagògics, encaminats a donar als seus alumnes una formació més ampla i profunda.

Per al petit Leoš, els primers anys d'Hukvaldy són els temps dels jocs infantils, amb els quals l'esperit sensible absorbeix els colors dels boscos tardorals i la beutat florida dels pasturatges primaverals; s'ha tacat amb la sang ardent dels nois i ha vibrat amb les cançons joioses de les xicotes del poble. L'encís de la regió l'ha embruixat; la seva flaire ha impregnat el pa de cada dia i la llengua nadiua, lacònica però també suau i d'una extraordinària riquesa rítmica, ha deixat rastres permanents en l'idioma musical del futur compositor.

A 11 anys, comença els estudis com a alumne resident del Monestir del Brno Antic, una institució de la qual fou membre Mendel, el pare de la teoria de la genètica. Deixeble de Pavel Křížovský, sota la seva influència es dedica a col·leccionar i harmonitzar cançons populars. D'aquest període arrenca la seva consciència nacional i eslava. Més tard, estudia a l'Institut Pedagògic de Brno (1869-1872) i hi resta com a professor ajudant. El 1874 comença a estudiar a l'Escola d'Orgue de Praga i, al seu retorn a Brno, continua l'activitat pedagògica i concertística, com a successor de Křížkovský, i exerceix de mestre de cor. Estudia als Conservatoris de Leipzig i de Viena (1879-1880) i conrea l'amistat d'Antonín Dvořák, del qual estrena el *Stabat Mater* a Brno, el 1881. De la seva influència rep, cap als anys 70, notables impulsos, especialment en les *Dances de Laško* i en el ballet *Rakós Rákóczy*.

Dvořák li servi també d'exemple per a la composició de la primera òpera, *Šárka* (1887), estrenada el 1925, en l'arranjament definitiu d'O. Chlubna. Entre altres ocupacions, fou director de l'Escola d'Orgue (1881-1919) i professor de composició de l'Escola Superior del Conservatori de Praga (1919-1925), que creà per a ell una filial a Brno. Molts foren els seus deixebles destacats, com O. Schlubna, V. Petrželka, J. Kunc o Břetislav Bakala, qui, com a director de l'Òpera de Brno i de l'Orquestra Filharmònica d'aquesta ciutat, aportà valors positius a la tradició de la interpretació de l'obra janáčekiana. Janáček fou un compositor atí-



Leoš Janáček.

pic, en el sentit que sorgeix sense predecessors i desapareix sense crear cap «escola»: com a professor, evità qualsevol intent d'imitar el seu estil, i la seva influència es limità a la preparació tècnica i la formació estètica.

En nombrosos articles periodístics, estudis folklòrics i diàlegs literaris, d'un valor indiscutible, exposà opinions teòriques i fonamentà la seva estètica musical, si bé només podem considerar-ne l'abast en relació a la pròpia obra, ja que ell no fou un musicòleg teòric, sinó un artista amb uns propòsits creatius molt concrets. Esmentem tres publicacions significatives: *Sobre la part musical de les cançons populars de Moràvia* (1901) i dos tractats d'harmonia —*Sobre la composició d'harmonies i les seves comunicacions* (1886) i *Tractat complet d'harmonia* (1911-1912)— en els quals exposa els mètodes de l'estilística irrepetible que constituí el seu inconfusible llenguatge musical, molt complex i variat. Breument, es caracteritza per l'ús dels acords de quarta i sexta sense la resolució tradicional, i la sobreposició de tons afegits als elements tonals, com un espessiment ex-

tratonal del teixit harmònic. La comprensió d'aquests tractats pressuposa un coneixement exhaustiu de la problemàtica de la terminologia tradicional, particularment en allò que fa referència a la cinètica harmònica. Hem de valorar críticament aquests escrits com a explicacions literàries d'un artista que, de primer, ha tret a la llum la seva obra, fruit d'un geni indomable i espontani, i després ha intentat —no sempre amb el mateix èxit— cercar les corresponents explicacions teòriques. No cal dir que aquestes innovacions foren l'objecte preferent dels atacs de la crítica contemporània!

Aquest programa innovador va cristal·litzar en la tercera òpera, *Jenůfka* (1894-1903), sobre un drama de Gabriela Preisová, que representa una síntesi genial, sense precedents en la creació musical txeca, de les formes originàries de la cantabilitat popular i una profunda visió psicològica de les reaccions col·lectives i individuals, davant les situacions clau de la vida. L'èpica dramàtica de l'obra es desenvolupa en un poble de la regió situada entre Moràvia i Eslovàquia, anomenat



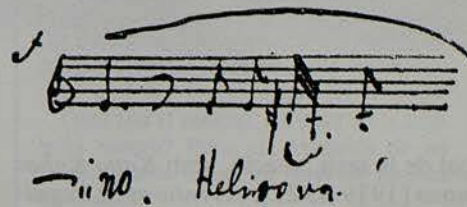
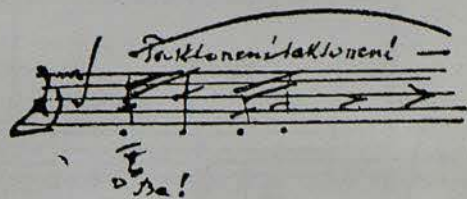
Habitació de treball del compositor a Hukvaldy.

«Slovácko» (el nom txec d'Eslovàquia és «Slovensko»), folklòricament molt rica i personal, amb «trets i ombres» dels Balcans i d'Hongria, que apareixen en l'escena dramàtica que incorpora una banda popular, amb cordes i «cymbalon», com a les bandes gitanes d'origen hongarès, un fet que ha desviat, al llarg de molt temps, la comprensió de l'obra en tant que «imatges folklòriques del poble moravi».

No és sorprenent el fet que aquesta òpera innovadora es convertís en una font de sofriment per a Janáček, ja que trigà dotze anys a ser compresa, si més no en els seus trets principals, i només en data posterior a la seva estrena a Praga —1916— (que significà la consa-

gració definitiva del compositor, ja en una edat avançada) es tornà a entendre en funció d'unes connotacions d'arrel popular i no com a un drama modern psicològico-social.

El jove Max Brod, l'amic íntim de Franz Kafka, aleshores estudiant de la Universitat Carolina de Praga, es guanyà l'atenció i l'agraïment del compositor per una experta crítica de l'obra, apareguda al «Prager Blatt»; aquest tingué la idea afortunada de proposar a Brod, com a intel·lectual i musicòleg bilingüe, la traducció del llibret a l'alemany; això va possibilitar la triomfal estrena de *Jenufa* a Berlín i obrí les portes del posterior reconeixement mundial de la totalitat de l'obra de Ja-



Esborrany musicals sobre l'anomenada llengua cantada.

náček, de la qual restà Max Brod un excel·lent divulgador i defensor.

A partir d'aquesta època, les forces creatives de Janáček s'incrementen amb una sorprenent intensitat, si bé ja tenia escrites, entre altres obres, la cantata *Amarus*, l'òpera *El destí*, la *Sonata per a piano* (1905) (inspirada per la mort d'un obrer txec en una manifestació nacionalista, a Brno), els cors d'homes sobre textos de les balades socials de Petr Bezruč (1906-1909), la rapsòdia orquestral *Taras Bulba* sobre l'obra de Gogol (1916-1919), l'òpera *Excursions del Sr. Brouček* (1908-1917), etc. En elles són presents els trets més típics de la seva creativitat: un estil altament pregnant, excitant, apassionat i tallant, i una expressió musical concentrada. També hi aporta una crítica social, en treure a la llum la pobra vida del proletariat rural, en contraposició a la gasiveria del burgès txec. Aquesta actitud no va canviar en els temps posteriors a la primera Guerra Mundial; només hi resta actualitzada, al nivell de la problemàtica social dels temps moderns. Les obres de postguerra depassen, però, el marc artístic i ideològic de la vida txeca i s'integren més en l'àmbit de la moderna cultura europea. Aquest acreixement del cosmopolitisme correspon també amb contextos exteriors: un interès renovat a l'estranger; l'estrena, el 1924, de *Jenufa* a Berlín (la primera vienesa data del 1918); la publicació, a Alemanya, de l'elogiosa monografia de Max Brod (1925); el viatge triomfal a Anglaterra; els èxits als Festivals de Salzburg, Venècia i Frankfurt, etc.

En l'avenir, l'òpera serà l'eix princi-



Cançó popular morava harmonitzada per Janáček.

pal de la seva creació, amb *Katia Kabanova* (1919-1921), *Aventures de la guineu Bystrouška* (1921-1923), *El cas Macropulos* (1923-1925) i la darrera obra monumental d'extraordinari dramatisme *De la casa morta* (1927-1928), sobre el tema de Dostoievsky, en la qual culmina l'expressió dels sentiments paneslaus de l'època. Correlativament, les obres orquestrals i cambrístiques (*Simfonieta*), la *Missa glagolítica* per al mil·lenari de l'antic text eslau, *Diari d'un desaparegut*, l'explosiu *Segon Quartet* (conegut com a «Cartes íntimes»), la *Suite per a sextet de vent* «La joventut», el *Concertino per a piano i conjunt de cambra*, etc. Les seves reserves de forces creatives i vitals ens semblen un miracle: Janáček fou, en aquest aspecte, un cas exemplar del geni artístic que superarà les lleis implacables de l'envelliment.

Avui disposem d'una gran quantitat de literatura sobre Janáček, de caràcter històric, biogràfic i monogràfic, i tenim a l'abast col·leccions de fonts, materials i documents que il·lustren les diverses etapes de la vida del compositor, les seves lluites, les motivacions de la seva inspiració singular i les seves relacions amb el món exterior. Malauradament, aquesta literatura té menys capacitat per a contestar les preguntes bàsiques sobre l'essència de l'obra de Janáček. Ja no podem compartir l'antiga opinió que presenta aquest compositor com «el primitiu genial», el creador espontani; però tampoc no podem explicar sistemàticament les lleis de la seva particular estètica i poètica. Intuïm la relació entre la seva teoria del «llenguatge cantat» i la pràctica concreta de la composició, però encara no hem deduït la clau dels principis de la seva organització del material tonal i de l'estructura musical.

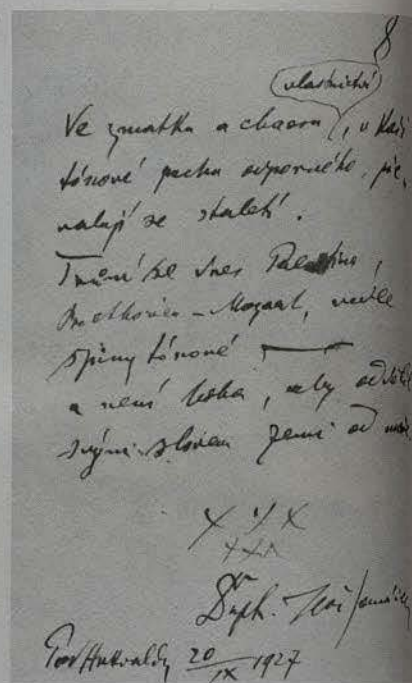
En aquest sentit, han tingut més fortuna altres grans figures de la música

del nostre segle, com Béla Bartók, Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky o Arnold Schönberg, ja que les investigacions sobre l'obra respectiva ens han aportat un coneixement exhaustiu dels mecanismes essencials de llurs mètodes compositius, amb possibilitat de servir a la pràctica actual de la composició. Una investigació analítica profunda sobre l'obra de Janáček és, encara avui, una assignatura pendent!

Durant els anys vint de la postguerra, Janáček fou objecte de nombrosos homenatges, com el que li concedí el doctorat «honoris causa» de la Universitat Masaryk de Brno. Fins a la fi dels seus dies, se sentí formalment lligat al seu poble nadiu, on adquirí una casa familiar per al lleure i el recés creador. També, en les col·laboracions periodístiques, retornà sempre al seu entorn ancestral, com ho proven els esborranys musicals sobre l'anomenada «llengua cantada», amb els quals il·lustra els seus escrits.

L'Òpera de Brno, per la iniciativa artística dels directors František Neumann i del deixeble de Janáček, Břetislav Bakala, ha contribuït a la difusió de tota la seva obra teatral. I, des de l'alliberament de l'ocupació feixista, després de la Segona Guerra Mundial, porta el nom del compositor. En una de les nombroses gires de la seva companyia, va presentar al Gran Teatre del Liceu de Barcelona (1975) *De la casa morta*, darrera creació del mestre. L'arxiu musical d'aquest teatre conserva les partitures autògrafes de totes les òperes de Janáček, amb anotacions i comentaris autèntics de l'autor i dels directors de les estrenes: són una font de valor incalculable per als intèrprets i estudiosos janáčekians.

La Universal Edition de Viena ostenta la representació de l'obra dramàtica completa del compositor i, darrerament, amb l'editora txeca «Su-



Carta manuscrita del compositor.

praphon», n'està portant a terme una reedició completa, els treballs de la qual començaren els anys 70, amb la intenció d'apropar l'escriptura (fonamentalment enharmònica en la seva projecció atonal) a les normes generalitzades. Aquest intent va canviar completament la imatge gràfica de les partitures i, evidentment, pot simplificar-ne la lectura. Al mateix temps, han sorgit discussions crítiques sobre la lògica d'aquests canvis, ja que la manera irregular de la notació janáčekiana correspon, de manera inimitable i fidel, a l'estructura de la seva música. Malgrat aquestes reserves, aquella iniciativa editorial pot contribuir positivament a la divulgació de la seva obra; d'altra banda, és testimoni de l'atenció que les actuals generacions dediquen al gran compositor txec.



Retrat a l'oli de Leos Janáček, pintat per J. L. Šichan.

Avui, diverses institucions de primordial importància en la vida cultural txeca, i també a nivell europeu, porten el nom de Janáček: l'Escola Superior de Música i Teatre «Acadèmia Janáček» de Brno; el notable Quartet Janáček, els membres del qual imparteixen classes a l'esmentada Escola; i l'Òpera Estatal Janáček també de Brno. A Ostrava, capital de la seva província nadiua, funcionen l'Orquestra Filharmònica i l'Orquestra de Cambra Janáček, arreu conegudes. La companyia estatal de discos «Supraphon» continua l'enregistrament complet de la producció: una de les primeres integrals, la de l'obra pianística interpretada per Radoslav Kvapil, ha tingut una excel·lent acollida a tot el món.

Actualment, el Museu Janáček té la seu a l'Escola Superior de Música de Brno, juntament amb la Societat Janáček, dipositària i difusora de l'herència musical del compositor, amb les entitats germanes de tot el món.

Dr. Emil Hladky

BIBLIOGRAFIA BASICA:

- Brod, Max: *Leos Janáček, život dílo* (vida i obra), Praga 1924.
 Janáček, Leoš: *Fejetony z Lidových novin* (articles en el Diari Popular), Brno, 1958.
 Smetana, Robert: *Vyprávění o Leoši Janáčkovi* (Relat sobre L. J.), Olomouc, 1948.
 Vogel, Jaroslav: *Leoš Janáček* (n'hi ha una versió alemanya de l'autor), Praga 1963.
 El Centre Musical d'Informació, adjunt al Fons Nacional Txec —118 00 Praga 1, Besedni 3, Txecoslovàquia— facilita als interessats i estudiosos qualsevol informació o documentació, relativa als dominis de la seva competència.

MIKROKOSMOS

Desconcert davant la novetat

El difícil art de la crítica veu augmentada la seva complexitat quan l'obra oferta s'escapa dels paràmetres habituals de judici; i entre ells, molt especialment, del de la novetat.

Fa uns mesos, vam tenir un nou exponent d'aquest fet: l'estrena, a la darrera edició del Festival Internacional de Música de Barcelona, de l'obra *Quatre visions de l'ordre de l'univers*, de Joan Lluís Moraleda.

Al programa general del cicle, l'autor hi deia: *Es tracta d'una obra de concepció filosòfica, que pren com a motiu de la seva gestació la interrelació del nostre món amb tot l'univers que ens envolta.*

Quin fou el resultat, a l'hora de la traslació sonora? Heus ací extractes de les opinions dels crítics de diversos mitjans informatius:

- *Tam-tam filosòfic*, intitulava "El Periódico" la seva secció, tot remarquant que el *desconcert d'opinions fou el millor de la nit*.

- L'"Avui" feia referència a cadascun dels moviments: el primer, *s'assemblava més a la banda sonora d'una pel·lícula de ciència-ficció que a una peça per al Palau*; el segon, *recordava la música d'indígenes quan en plena pel·lícula estan caçant l'elefant*; el tercer, *va recordar molt la música de Vangelis*; mentre que l'últim, *va ser el súmmum del desfermament*.

- Més distanciadament s'ho prenia "El País", en afirmar que *l'obra s'inclina vitalment vers una visió irònica de la societat*.

- També la condició nuclear última és la que posava de manifest la "Revista Musical Catalana" en considerar l'obra *molt més interessant per ella mateixa que no pas per la discutible càrrega filosòfica*.

- En canvi, el "Diari de Barcelona" la jutjava com *un immens acudí, una presa de pèl, una magna juguesca amb pretensions d'iconoclàstia*, fins a convertir el Palau en el *Temple de la Poca-soltada sense Precedents*.

- En termes més mesurats es pronunciava "Monsalvat", en qualificar la composició de *incoherent, pseudo-provocativa i impersonal*.

- Pel seu cantó, "La Vanguardia" ironitzava finament: *El senyor Moraleda féu cau i net, i sabé col·locar-se al centre mateix de la modernitat, després de resumir, eloqüentment i a marxas forçades, ja no solament els moments més gloriosos de la història de la música, sinó fins i tot la formació i evolució de l'univers*.

- I "Ritmo" destacava que *el resultat no podia ser més ben acollit pel públic. Hom no sap ben bé on és la presa de pèl a què al·ludien els més exigents*.

Un ofici arriscat, el de crític, sí senyor! Sort que deu ser ben pagat...

Pere Artís



Rafael Ferrer, en el record

La nova de la mort del mestre Rafael Ferrer, ocorreguda la matinada del passat 26 de març, ens produeix aquell calfred que sentim davant l'absència irreversible d'una persona que valoràvem i estimàvem, d'una figura que associem a les nostres primeres vivències musicals, quan evoquem la seva ja llunyana imatge com a concertino de l'Orquestra Municipal, al costat de la comunicativa personalitat de Toldrà. No és casual el fet d'esmentar aquest veïnatge, ja que (a part d'una ideal relació mestre-deixeble, de la qual sempre mantingué viva la flama) Ferrer representa un quasi darrer ressò de l'actitud que mantingué Toldrà respecte de la música, malgrat les lògiques diferències generacionals de llenguatge i de personalitat.

Efectivament, com en el cas de Toldrà,

Rafael Ferrer es preocupava, simplement, de considerar-se "músic"; i el desglossament de les seves activitats professionals, de violinista, director, compositor o pedagog, es legitimà a partir d'aquesta elemental condició. Nascut en una mitjà comarcal (Sant Celoni, 1911), el seu pare (Josep Ferrer i Torras, fill de Peralada, que havia tocat el fiscorn a la cobla La Principal de Peralada, juntament amb Josep Serra i Bonal, pare de Joaquim Serra) el portà a Toldrà, el 1923, perquè li ensenyés a tocar el violí. A l'Escola Municipal de Música de Barcelona rebé, a més, la instrucció musical de rigor, de la mà de Lluís Millet i d'Enric Morera. La guerra civil esclatà quan tenia 25 anys; abans, però, ja havia començat a "fer de músic", per dir-ho amb una expressió que recull la poca consideració social que mereixia

—i la inseguretat material que solia cobrir— l'exercici de la professió musical al nostre país, aleshores i en els llargs anys de postguerra.

El músic mereixia una pobra consideració social

El mateix Rafael Ferrer havia descrit aquesta situació, en referir-se al compositor Joaquim Serra: "...No va tenir una vida gaire fàcil. Es formà en l'entorn d'una vida professional en la qual, en aquell temps, "guanyar-se la vida" era una constant i incerta aventura. Tocava on feia i allò que fos; feia arranjaments i instrumentacions per encàrrec de tota mena de música. Coneixia millor la pols dels es-

raulats, el fum de les sales mal condicionades, les nits sense dormir, que no pas les còmodes i confortables pensions. I, així, sense perdre mai el nord i estimant sempre la música de veritat, l'autèntica, es va fer compositor, un excellent compositor..."⁽¹⁾

També Ferrer, des de la joventut, conegué tots els nivells de la professió, i madurà gradualment l'ofici, a partir de les experiències més elementals (no fou pas diferent, en això, la carrera de Toldrà). Igualment, accedí progressivament a comeses més selectives: violí de l'Orquestra Pau Casals; cambrista en el Quintet Barcelona (amb Bocquet, Julibert, Trotta i Garganta); concertino de l'Orquestra Municipal de Barcelona, des de la seva fundació; sots-director i director interí d'aquesta, després de la mort de Toldrà; assessor musical de Ràdio Nacional d'Espanya a Barcelona; sots-director de l'Orquestra Ciutat de Barcelona; catedràtic de Música de Cambra al Conservatori del carrer del Bruc, com a successor de Joan Massià; sense comptar la vocació de compositor que nasqué, com una necessitat espontània, enmig d'aquestes activitats.

En recordar els aspectes bàsics de la seva personalitat, hem de remarcar que la condició d'instrumentista fou sempre un mitjà al servei de la música, aliè a qualsevol complaença narcisista. Així i tot, Rafael Ferrer es produí com a solista amb dignitat total. A part de les intervencions individuals pròpies d'un primer faristol, hem de citar una audició del *Concert per a dos violins*, de Bach, al costat d'Henryk Szeryng (qui, precisament, morí tres setmanes abans que Ferrer), o la interpretació del propi *Concert en si menor, per a violí i orquestra*, sota la batuta d'Eduard Toldrà. Nogensmenys, el seu coneixement pregon de l'orquestra havia de transcendir—no de manera menys efectiva pel fet de ser més anònima—en les funcions de concertino de l'Orquestra Municipal, que exercí al llarg del divuit anys.

La dedicació a la direcció d'orquestra sorgí de manera natural i no fou el producte d'una fita preconcebuda o d'un afany de fer carrera. Per això, les seves versions transllueixen una honestat fonamentada en la pròpia experiència en el camp de la interpretació i en el coneixement dels mecanismes interns de la composició i dels recursos materials de l'orquestra; un coneixement, d'altra banda, estretament lligat a la seva activitat de compositor. Perquè Ferrer fou un superb i exquisit instrumentador, en les pròpies creacions i també al servei d'obres alienes, com és el cas de l'orquestració que realitzà de diverses peces pianístiques d'Enric Granados, perpetuada en un excellent enregistrament discogràfic, que ell mateix dirigí amb l'Orquestra de la Societat de Concerts del Conservatori de París⁽²⁾.



Una entranyable escena familiar: Rafael Ferrer, amb la seva neta, Clara.

Alguna vegada, s'ha qualificat el rerafons estètic de l'obra de creació de Rafael Ferrer com un ressò tardà de la sensibilitat noucentista. És cert que aquesta afinitat existí i que fou conreada en un temps en el qual l'entorn cultural, cívic i polític ja no s'adreçava espontàniament cap a la diafanitat bàsica d'aquella manera de sentir. En tot cas, Ferrer preferí visceralment la naturalitat de la inspiració a una concepció torturada o artificiosa, la transparència de la textura instrumental a una densitat enfarfegada, la claredat de la forma a les grans estructures resultants d'una pura especulació. El seu criteri de valoració era més instintiu que intel·lectualitzat, i preferia l'evidència de la percepció espontània a les justificacions per mitjà d'explicacions i teories.

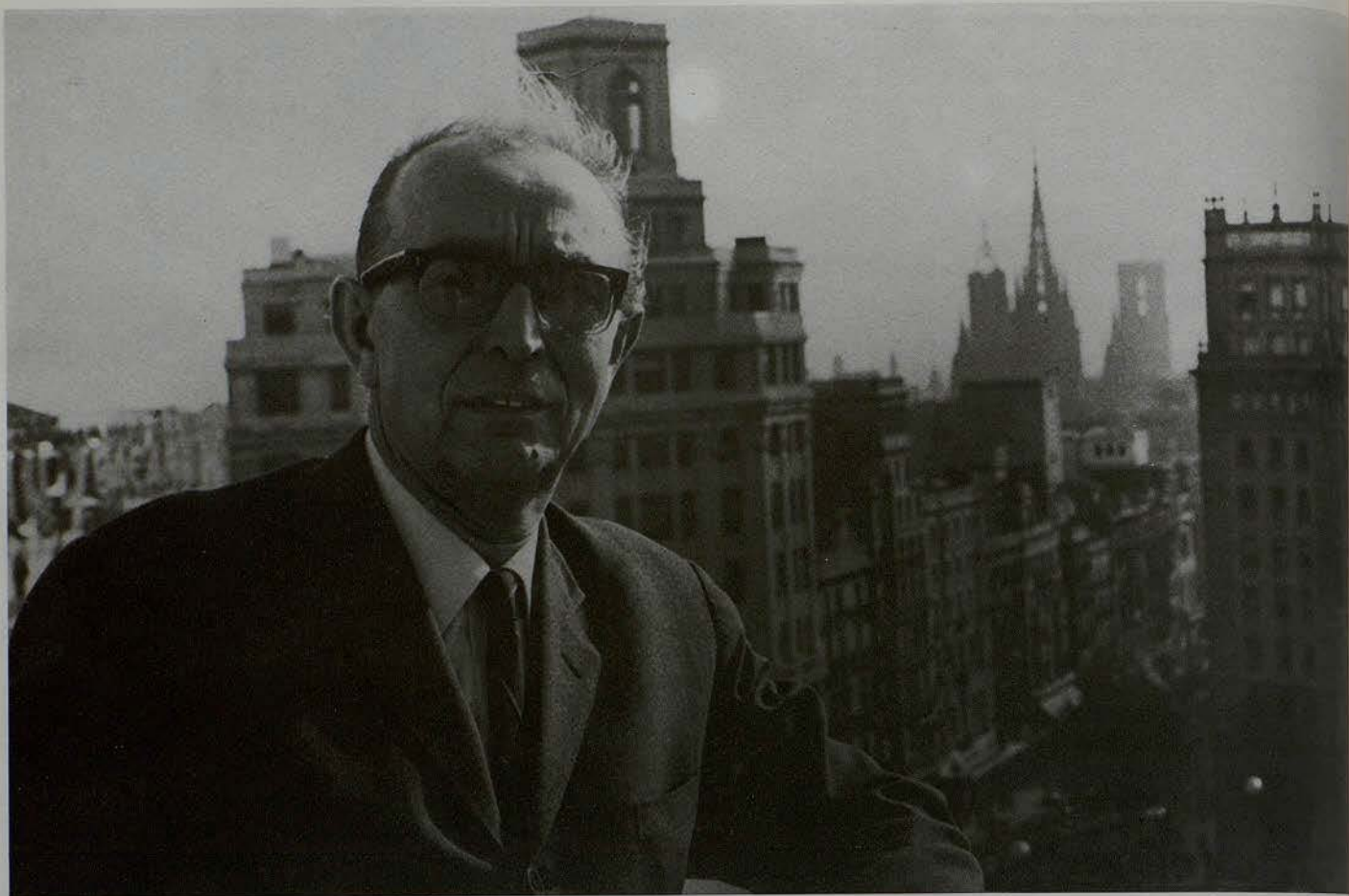
Un ressò tardà de la sensibilitat noucentista

Una sòlida formació, totalment autòctona, unida a una diversificada i enriquidora experiència professional, li permeteren ser, també, selectivament receptiu als estímuls externs més propers a la seva sensibilitat. Així, depassà certes connotacions postromàntiques d'una part del noucentisme musical, amb una predilecció per les harmonies impressionistes o postimpressionistes i, ocasionalment, per una configuració rítmico-melòdica de motius reiterats, remotament stravinskiana⁽³⁾.

Hem d'esmentar expressament un corpus molt considerable de música per a cobla—sardanes i literatura de concert—que no representa un aspecte secundari de

la seva producció, majoritàriament instrumental⁽⁴⁾. Aquí, Ferrer no es limità a cultivar rutinàriament una tradició local més o menys exòtica, sinó que connectà amb el seu llinatge expressiu més entranyable, amb una dedicació que no fou marginal o aliena a interessos musicals més amplis. En comparar la distinció i l'interès qualitatiu de música per a cobla de Ferrer amb l'estancament—quan no l'amateurisme o la vulgaritat—que, amb alguna excepció, ha dominat el gènere en les darreres dècades, no podem evitar una lleu nostàlgia d'aquells temps que no havien consumat, encara, una ruptura entre l'anomenada "gran música" i un conjunt de formes d'expressió pretesament menors. D'altra banda, Ferrer coneixia les possibilitats de la cobla de manera aclaparadora. En els jurats, on havíem coincidit algunes vegades, detectava al primer cop d'ull, de manera infallible, els defectes d'instrumentació, l'interès o la vulgaritat dels elements melòdics, harmònics i formals, i preferia sovint una obra inexperta amb indicis de sensibilitat a les receptes pretensioses, plenes dels tòpics i dels consuetudinaris efectes de mal gust, que li produïen, invariablement, un pregon desencís.

Altres desencisos—per motius relacionats amb la seva professió—el colprien també, íntimament, en la darrera etapa de la seva vida; unes vegades, reaccionà amb aquell: "*Ara, de gran, quan ja estic de tornada de moltes coses...*"; però també va saber aportar aquella serenitat pròpia de la maduresa, expressada en un comentari per al propi poema per a cobla *Tardorada*, dedicat a Conrad Saló: "*Aquesta obra va néixer amb un propòsit: l'homenatge*



Una expressió característica del mestre Ferrer, des de la seu de la Ràdio Nacional, al Passeig de Gràcia de Barcelona

d'un músic a un altre músic, tots dos en la tardor de la seva vida; però no una tardor nostàlgica de fulles seques, sinó una tardor optimista d'arbre fruitat..."

Quan, en els darrers mesos, l'Orquestra de la Ciutat programà dues obres seves (*Una nit de Nadal*, els dies 22 i 23 de desembre del 1987, amb la Coral Sant Jordi i la direcció d'Albert Argudo, i *Erols*, els dies 13 i 14 de febrer d'enguany, dirigida per Edmon Colomer), encara no érem conscients que aquestes audicions havien de representar una anticipació de l'homenatge pòstum que ara li tributem.

Lluís Millet

NOTES

(1) "Revista Musical Catalana", juliol-agost del 1986.

(2) Rafael Ferrer fou director de l'Orquestra de Cambra de Ràdio Nacional d'Espanya a Barcelona, entre el 1950 i el 1953. A part de l'Orquestra Municipal de Barcelona i de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, havia dirigit, com a director invitat, l'Orquestra Nacional d'Espanya, la Simfònica de Madrid, l'Orquestra de Cambra de Madrid, l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, les Orquestres Municipals de València, Bilbao, Saragossa i San Sebastián, l'Orquestra de la Societat de Concerts del Conservatori de París i l'Orquestra Pasdeloup de París, la Simfònica de Lió, etc. Enregistrà per a "La Voz de su Amo" la *Sinfonia Sevillana*, les *Danzas Fantásticas*, i *La oración del torero*, de Joaquín Turina, i els *Cants populars espanyols* i la "Suite" de Goyescas, d'Enric Granados, amb la Societat de Concerts del Conservatori de París; per a

"Vergara", *Cançons*, d'Eduard Toldrà i les *Tonadillas* i *Cancions amatorias*, de Granados, amb Montserrat Caballé, a part de diverses obres pròpies per a orquestra o cobla.

(3) Realitzà diversos arranjaments, instrumentacions etc., per al disc i la ràdio, il·lustracions musicals per a obres teatrals, etc. En el camp de la creació hem de destacar el *Concert per a violí i orquestra* (Premi extraordinari de Composició del Conservatori Superior Municipal de Barcelona, 1958), el ballet *Romance de la fragua* (estrenat al Teatre dels Camps Elisis de París, 1952), la *Suite Mediterrània* (executada a Barcelona, Madrid i al Festival de Nîça, dirigida per Eduard Toldrà), *Balada Mediterrània* (encàrrec de Ràdio Nacional), *La tarde, la noche y el amanecer* (Premi Italia de la RAI, per a la millor obra musical amb text, 1962), *Una nit de Nadal* (suite de cançons populars catalanes, per a cor mixt i orquestra), etc.

(4) Rafael Ferrer és autor de les següents sardanes per a cobla: *En Joanó* (1947), *La noia dels ulls blaus* (1947), *La nou tendra* (1947), *Com una espiga* (1948), *Déu vos guard, andorrans* (1961), *Portal de l'Àngel* (1961), *Octubre* (1968), *Miana* (1969),

Tendresa (1970), *Verd de pi, blau de mar* (1971), *Granet de blat* (1974), *Balada mediterrània* (1975), *Catalunya sempre* (1976), *Rosa d'abril* (1978), *La lla d'en Joanó* (1978), *Entre el puig i la Torla* (1979), *En Pau, el noi* (1979), *Vall de roure* (1980), *Rafael quart* (1981), *Laiona* (1983), *El retorn* (1984), *A un home bo* (1984), *Una plana riallera* (1985), *Turó de l'Home* (1985), *Endavant, sempre* (dedicada a la cobla La Principal de la Bisbal, en el seu centenari, 1987). Entre les creacions de concert per a cobla, hem d'esmentar *Retaule berguedà*, *El nedès*, *Mediterrània - 3* (Premi Pau Casals 1976), *Tardorada*, *Imatges* (1984-85), etc.

Finalment, hem d'esmentar un petit conjunt de música coral: els *Tres Parenostres* (de la fe, de l'esperança i de la caritat), una *Salve Regina* per a veus blanques i orgue (encarregada per Montserrat 1981), la *Sardana per als infants del món* (per a veus infantils, 1976) i la sardana coral *Res no és més* (per a la FCEC, sobre el poema de Salvat-Papasseit). Acaba de publicar-se una antologia de cançons tradicionals catalanes, harmonitzades per R. Ferrer per a veus blanques.

escuela de pedagogia musical

MÈTODE IRENEU SEGARRA

CURSOS PER A PROFESSORS DE MÚSICA AL PARVULARI I A L'EGB

Mètode, Cançó, Educació de l'oïda, Educació del ritme, Dansa, Educació de la veu, Solfeig, Harmonia i Composició, Audició.

Tarragona

Del 7 al 15 de juliol de 1988

Sol·liciteu informació a la Secretaria de l'Escola (c/ del Portal Nou, 13, 08021 Terrassa. tel. 783 79 72, de 9 a 13 h.)



Una part del manuscrit del qual, versemblantment, partí la transcripció d'Enric Granados.

Un manuscrit scarlattià retrobat

La primera col·lecció de sonates de Domenico Scarlatti, al segle XX, surt a la llum a Barcelona per mà de dues grans figures de la música catalana: "Domenico Scarlatti (1685-1757). *Veintiséis Sonatas inéditas*. Transcripción para piano de Enrique Granados, precedidas de un estudio biográfico-bibliográfico-crítico de Felipe Pedrell". Vidal Llimona y Boceta, Barcelona 1904, Reedición Unión Musical Española, Madrid 1967, Associated New York 1968. Un musicòleg i un compositor i pianista, ambdós de reconegut prestigi internacional, col·laboren amb la finalitat de fer conèixer un conjunt d'obres per a teclat del compositor italià resident a la península ibèrica: D. Scarlatti arribà en primer lloc a la cort de Lisboa, l'any 1720, i es traslladà posteriorment a l'espanyola, el 1729, i morí a Madrid el 1757.

F. Pedrell escriu un pròleg, avui superat en algun dels seus aspectes biogràfics, mentre que E. Granados transcriu amb gran llibertat, seguint les pautes del romanticisme, un plec de sonates del compositor nat a Nàpols. L'única notícia que ofereixen sobre la procedència de les fonts emprades per a publicar aquestes obres és la següent: "*Los editores de música Sres. Vidal y Llimona y Boceta tuvieron, no ha mucho, la buena suerte de descubrir el manuscrito de una colección interesantísima de Sonatas de Scarlatti...*"; (més endavant, afegeix F. Pedrell): "*Los afortunados poseedores de la colección inédita (...) confiaron el precioso manuscrito al joven compositor y pianista Enrique Gra-*

nados para que transcribiese dichas Sonatas..."

Si bé l'edició E. Granados-F. Pedrell és una obra de referència dins l'apartat d'edicions publicades de D. Scarlatti al segle XIX i XX, també és cert que sempre s'insisteix en el desconeixement i el dubte que envolten el manuscrit utilitzat per Granados, per raó de la impossibilitat de localitzar i consultar aquella "*colección inédita*" de la qual parlava F. Pedrell el 1904. Curiosament, en la reedició de 1968 s'hi omet el nom dels propietaris. Fa cosa d'un any, el músic català Sergi Casademunt, a qui agraeixo la seva informació, em comentava l'existència a la Biblioteca Nacional de Catalunya d'un manuscrit de música de tecla sense signatura. Gràcies a les àmplies facilitats donades per la biblioteca musical del centre, Joana Crespi, vaig començar a treballar en el desconegut manuscrit instrumental.

Es tracta d'una còpia manuscrita de finals del segle XVIII i principis del XIX. Consta de 47 folis protegits amb unes tapes vermelles (l'enquadernació és feta el nostre segle), i recull 39 sonates de D. Scarlatti, 7 sonates d'A. Soler, 3 sonates de J. Closells, 1 de Narcís Casanovas i 3 obres (*partidos*) anònimes.

La meua hipòtesi de treball és la següent: si, d'una banda, no s'ha pogut localitzar el manuscrit del qual ens parla F. Pedrell l'any 1904 (i que era dels Vidal Llimona y Boceta) i, d'altra banda, ara ens trobem amb un manuscrit desconegut que no té registre d'entrada, ni té tampoc

signatura, ni tan sols se'n sap la procedència degut a ser de propietat privada; si, a més, aquest manuscrit recull les 26 sonates de D. Scarlatti (junt amb d'altres) que va adaptar al piano E. Granados; tot fa pensar que és la mateixa font de primera mà introbable que serví de base a F. Pedrell i E. Granados per editar aquestes 26 sonates. La foliació, feta en llapis, així com d'altres grafies (tal i com es pot seguir en la reproducció que il·lustra aquest breu escrit) són al meu parer de F. Pedrell i E. Granados i, és ben clar, les pròpies de l'època: són més dades que induïxen a avalar la meua hipòtesi. Espero poder publicar aviat un ampli article sobre el tema, i donar tots els incipits musicals de les obres per a teclat còpiades en aquest manuscrit.

Maria Ester-Sala

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

ENSALADA



Cor i Orquestra Madrigalistes de Basilea.

L'esclat coral i cambrístic en el clima introvertit del període quaresmal

Dos mons musicals, oposats si més no des de la dimensió quantitativa —el coral i el cambrístic—, han confluït en un mes de març plenament quaresmal, en allò que ha constituït un embolcall d'una idoneïtat ben suggestiva. Un mes de tòpic recolliment, amb part de la Setmana Santa inclosa, servit així pel protagonisme d'aquestes formes tan distants i en aquest context tan adient.

Ben altrament, el simfonisme ha tingut una existència de pes molt relatiu, basat sobre la incansable tasca de la nostra Orquestra Ciutat de Barcelona i poca cosa més. O alguna cosa més. Alguna cosa tan important com l'Orquestra Nacional de l'URSS, sota la direcció d'una de les grans batutes d'aquest país, Eugeni Svetlanov. I, tornant a la nostra formació, la nota destacada ha estat la presentació d'un estol d'incorporacions lideradores de cordes, en actuacions en alguns casos més rellevants que d'altres —la flautista Magdalena Martínez, per exemple—, però sempre reconfortadores, globalment considerades. Que, en definitiva, això és la cosa que es tractava de demostrar, de cara a aquest futur reforçament qualitatiu de la nostra formació.

Un mes quaresmal, i un mes de música religiosa servida amb gran densitat; i no sols al cap i casal, sinó també en aquelles comarques que semblen tan pendents de referències religioses o festives per animar

el respectiu clima, que basteixen la seva "normalitat" musical sovint a base de celebracions, en principi sense relació amb el fet musical. Nadal, Pasqua i cicle festiu valer estival apareixen com a fites esparses, unides massa vegades per un sorral erm. En tot cas, cal saludar amb satisfacció aquestes presències —depenents o no del "curs de l'any"— com la que acaba de protagonitzar la tarragonina Coral Alleluia, la qual ha celebrat el seu vint-i-cinquè aniversari de la millor manera possible: amb la producció de *La Passió segons sant Joan*, servida pel propi cor, junt amb les veus solistes de Joan Cabero, Remei Tell —membre del propi cor—, Elisenda Cabero —que la substituï en un dels concerts—, Pere Deyà i Jordi Ricart, i un equip instrumental amb l'organista Joan Casals, el violoncellista Joaquin Alabau, el clavecinista Jordi Reguant i el concertino Pere Bardagi, com a noms amb protagonisme a part, i amb la direcció experta de Manuel Cabero, qui comptà amb la col·laboració de la directora titular del Cor Alleluia, Josefina Roselló. Amb primera audició en una catedral de Tarragona plena de gom a gom —dia 25 de març—, la versió de l'oratori de Bach es traslladà després a un marc nominalment tan idoni com el del teatre de la Passió, d'Olesa de Montserrat —27 de març—; posteriorment —2 d'abril— fou cantada a Santes Creus i, finalment, a

Berga, ja el 9 d'abril. Treball esplèndid en el context d'unes limitacions inevitables, però globalment superades amb creix.

El protagonisme coral, l'havia iniciat la Coral Sant Jordi, en el cicle Iberoamèric, junt amb l'Orquestra del Mozarteum de Salzburg, amb una acurada interpretació de la *Missa Nelson*, de Haydn. L'altre cor nostre —en aquest cas només part masculina, la Coral Càrmina, oferí la primera audició amb l'OCB de la *Rapsòdia per a contralt i cor d'homes*, de Brahms.

Una proposta basada en l'estètica musical luterana

Euroconcert, per la seva part, també afegí gruix coral al mes de març, amb una curiosa i atractiva proposta basada en l'estètica musical luterana a cura del Cor i Orquestra Madrigalistes de Basilea, sota la direcció de Fritz Näf. Dues misses luteranes, el *Concert de Brandenburg núm. 5*, i la *Suite en do major núm. 1*, tot de J. S. Bach, conformaven un concert que fou remarcable, sense gaires més epítets afegibles.

Dins del context religiós, arribà tot seguit, sempre en els atapeïts dies centrals del mes, la presència d'un oratori en

qual els conceptes de bellesa i grandesa fonen amb admirable sintonia. De la mà de cicle de la Fundació Caixa de Pensions, hom gaudi d'una substancial versió d'*Elies*, de Mendelshonn. La batuta fardada de bon ofici de Laszlo Heltay conduï, amb eficàcia i sapiència, un equip artístic en el qual emergí la tasca de l'Orfeó Català. Girona i Tarragona —la darrera actuació amb l'absència del solista que incorporava justament el paper més protagonista— va gaudir també d'aquesta versió excel·lent. La mateixa entitat promotora portaria l'esdeveniment musical que ha estat sens dubte el més important del mes, i qui sap si de tota la temporada.

J. S. Bach hi fou el centre d'atenció, de la mà de la seva magna *Passió segons sant Mateu*, un dels títols de la història de la música amb més capacitat de convocatòria. I, junt amb el títol, una versió d'una extraordinària categoria, per bé que atípica. Hom podria parlar-ne com de versió "musicològica", en el sentit de recerca, d'investigació i d'aprofundiment: de l'anar molt més enllà de la concepció tradicional, amb un cor reduït a menys de quaranta veus, un conjunt instrumental amb instruments antics, i amb l'austeritat i l'absència d'ornamentació mínimament suspecta de retòrica; la preocupació per la quintaessència de l'esperit de l'obra, de l'autor i del context. I, encimbellant-ho tot, la personalitat extraordinària de John Elliot Gardiner. L'*overbooking* que lluí el Palau, fou totalment justificat.

La música de cambra, com he dit, ha ocupat un lloc significatiu. I ho ha fet amb només dues manifestacions. I, gairebé, amb la seva expressió quantitativa més irrellevant: el trio amb piano. Dos conjunts, (un de consolidat —el Trio de Milano—, i un altre que donà al Palau el seu primer concert) han concentrat

una atenció inevitablement important. El primer, de la mà del cicle Ibercàmera, oferí aquella privilegiada qualitat esperable. I el terme "esperable" va molt estretament lligat a un cicle que té en la seva incapacitat per a la sorpresa una característica absolutament definidora.

Un clima especial per a la primera actuació del Trio Coll-Comellas-Cervera

El segon Trio, el format per tres importants solistes dels "Països", actuà sota el clima, per força especial, d'una primera audició. Un clima especial, per molt que els components del neo-nat conjunt comptin darrera d'ells amb historials dilatats i sense necessitat de confirmacions examinadores. Ramon Coll, Gonçal Comellas i Marçal Cervera oferiren una demostració d'alta categoria, de goig per la tasca cambrística, de refinament i, sobretot, de musicalitat i poder de suggestió; o, si es vol, fins i tot de seducció. En definitiva, calidesa i comunicació molt essencialment musical. No es podia demanar més. El seu concert, de la mà del cicle Euroconcert, anà molt més enllà de la constatació d'expectatives. De fet, així era exigible als tres components del grup.

Situat en aquest camp en què el terme "refinament" —ja citat— té un lloc molt exacte, cal parlar encara de dues manifestacions que hi encaixen. Per una part, un recital, fins a cert punt informal, de Victòria dels Àngels, al Paranimf de la Universitat, casa en la qual feia poc que havia estat honorada, i on ara acudí en tasques estrictament professionals. Novament, la lliçó extraordinària de classe i elegància al servei d'un concepte del *Lied*

profundament musical i ensem personal.

Al Casal del Mege dos excel·lents pianistes, Miquel Farré i Antoni Besses, es repartien en quatre concerts la totalitat de l'opus pianístic de Frederic Mompou, en el marc de Diumúsica. Felíx iniciativa que va servir per a mostrar com l'obra gran s'escapa d'ortodòxies i d'exactituds acadèmiques i escolàstiques. El de Farré i el de Besses són "dos Mompous". Però tots són Mompou, d'una enorme autenticitat en ambdós casos.

La mort discreta de Rafael Ferrer (per a tothom el mestre Ferrer) just abans de Setmana Santa, esquincà dolorosament l'harmonia musical del mes. En un diumenge de Rams, molt definit ja per a la música barcelonina, familiars i amics —entre ells una important representació de l'OCB— es concentraren a l'església de la Concepció. La tarda abans, el "seu" públic del Palau de la Música li havia ofert un bell homenatge quan, en ser-hi anunciada aquella mort, respongué amb una dolguda interjecció, espontània i sincera com poques vegades l'hem escoltada. L'Orquestra, en obrir el concert amb un fragment de la seva *Suite Mediterrània*, hi aportà una col·laboració inestimable.

En el contrast, l'alegria (i sobretot la sorpresa) per la constatació que Catalunya ha produït, al llarg del 1987, nògerismenys que 125 enregistraments discogràfics, com es posa en evidència en una exposició oberta al Palau Marc, seu de la Conselleria de Cultura. Guarisme per a fer pensar i reflexionar molt.

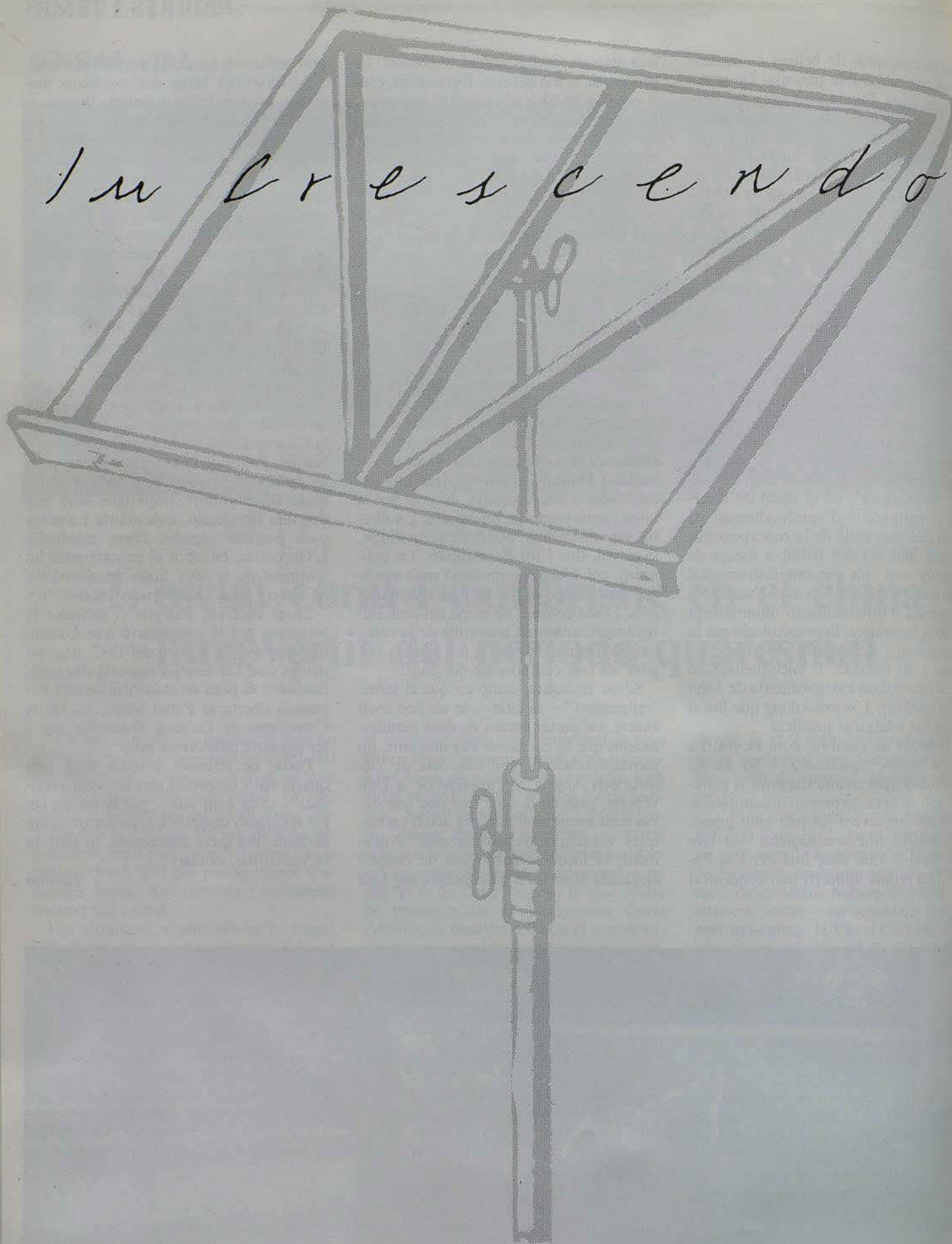
Parlar de reflexió, a redós d'un mes quaresmal i després d'una activitat presidida —com hem vist— per la introspecció religiosa i cambrística, potser no deixa de tenir una certa coherència. Si hom la hi vol trobar, és clar!

Tamino



Trio Coll-Comellas-Cervera.

Im crescendo



Banco Hispano Americano

El Palau de la Música de València, obre una nova dinàmica

L'impuls cultural que han viscut en els últims anys, com a conseqüència de transformacions socials i polítiques, quasi la totalitat de ciutats amb un nombre important d'habitants, s'ha vist reflectit especialment a l'àmbit musical, particularment en una ciutat amb tradició musical clara, que no comptava amb cap instal·lació per a desenvolupar aquestes activitats artístiques.

Fa tan sols un any, els valencians comptaven amb un lloc, la Universitat de Xest, on de tant en tant es donava un concert; i amb un teatre, el Principal, al qual la Diputació de València portava concertistes i orquestres, i que en poques ocasions s'omplia. Es pot dir que és a partir de l'abril del 87 quan València es troba definitivament amb la música: la curiositat d'admirar una de les construccions més importants que ha dut a terme l'Ajuntament, junt a la tradició de societats de bandes de música amb què es comptava, han fet que la resposta no es faci esperar, i tan sols en dos trimestres han passat per les seues cambres més de 130.000 aficionats.

El projecte d'un auditori musical per a València comença l'any 1980, quan el Ministeri de Cultura, dintre de la seua xarxa nacional de projectes d'aquest tipus, concedeix a la ciutat el primer lloc en ordre on invertir els seus fons de finançament.

José Maria García de Paredes, arquitecte de l'auditori "Manuel de Falla", de Granada, amb la col·laboració d'Antonio Osorio, foren els encarregats de dissenyar l'edifici. Per a ubicar-lo, un lloc estratègic, a la vora esquerra del llit del riu Túria, dissenyat per Bofill, l'arquitecte català, i enmig d'un projecte antic de l'Ajuntament: obrir la ciutat al mar. És per això que la seua entrada principal s'obri al Túria.

El comptar amb una sala d'audicions principal amb 1.774 places, una altra per a música de cambra amb 420 places i dues sales més, amb 118 places cadascuna, ha fet d'aquest edifici un coliseu que ha servit per a situar en termes favorables la relació nombre de places de concert per habitant.

El Palau de la Música i Congressos compta, a més a més, amb àrees de serveis, camerinos per als directors musicals, oficines i magatzems per als instruments musicals.

Els dos cossos de l'edifici permeten una connexió de les diferents àrees, i garan-



Un Palau de la Música per damunt d'Europa.

teixen l'aïllament del so. El Palau compta també amb accessos independents per a cadascuna de les sales, cabines de traducció (atès l'ús per a congressos), gravació i projecció.

El Palau ha omplert un buit a la ciutat, ja que aquesta no disposava de locals adequats per a exposicions i congressos; i, encara que no tinga com a objectiu aquests usos, dintre de les seues possibilitats es troba l'ús opcional per a congressos, conferències i, fins i tot, cinema.

Així, doncs, en el curt any que funciona ja s'hi han celebrat un munt d'activitats d'aquest tipus: la Mostra de Cinema del Mediterrani, i la utilització del Palau com a seu d'informació a les passades eleccions. A hores d'ara, són nombroses les entitats que l'han demanat per a aquest ús, ja que a València, malgrat la voluntat de la direcció i gestió del Palau, que pensen més en un ús musical, no hi ha cap instal·lació per aquestes activitats.

Un programa dens amb la col·laboració d'altres entitats

Si bé l'edifici va necessitar un pressupost al voltant dels 1.200 milions de pessetes, hom acusa la rapidesa amb què es van finalitzar les obres. Una inauguració

abans del temps (necessària deguda a unes properes eleccions) va fer que encara s'hi troben deficiències de construcció, així com de gestió. Malgrat l'esforç de l'equip directiu, el temps no ha permès que es formés un equip autogestionari amb independència burocràtica de l'Ajuntament, cosa que es troba ara en conversacions, i tot això topa amb l'agilitat que l'activitat necessita.

Una altra de les conseqüències d'aquesta precipitada inauguració és el curt pressupost que l'auditori té per a funcionar: 450 milions de pessetes per a finançar publicitat, programació i les despeses corrents; aquesta economia ha fet que siga necessària la col·laboració de grans empreses (com IBM) per a dur a terme concerts i campanyes musicals, tot esperant un conveni, en el qual participen la Conselleria de Cultura i la Diputació Provincial (que al mateix temps puga permetre la consecució de l'organisme autònom de gestió).

Però aquests problemes no són visibles per al ciutadà que acudeix al Palau. La programació feta fins ara es troba a l'altura del melòman més exigent, ja que, des del dia de la seua inauguració, l'abril del 87, s'hi han realitzat concerts i actuacions pràcticament cada dos dies. Un exemple clar el donen els concerts previstos per als pròxims⁽¹⁾ mesos: sols al mes de febrer,



es tenen previstes les actuacions dels Nens Cantors de Viena, l'Orquestra i Banda Municipal de València, l'Orquestra Sinfònica de Singapur, de la soprano Christa Ludwig i d'Edelmiro Arnaltes, de Rowena Arrieta, premi Iturbi 1986, d'Alexander String Quartet (amb concert de corda), i del clarinet Joan Enric Lluna, el guitarrista Manuel Babiloni, de Mario Monreal i de l'Orquestra Jove de la Comunitat de Múrcia.

A més a més, pel març, els concerts programats començaran el primer dia del mes amb l'actuació de Gloria Fabuel, soprano, i el pianista Ramon Pastor; també hi actuaran l'Orquestra i el Cor Municipal de València, el Trio di Milano, el pianista Ewa Osinka, l'Orquestra Nacional de l'URSS, el pianista Claudio Arrau, l'Orquestra del Mozarteum de Salzburg, la Chapelle Royale de París, a més de Samuel Ramey i de Warre Jones.

Així, en el poc de temps d'existència del Palau han passat per les seues cambres orquestres com la de Cambra Reina Sofia, la Philharmonia Orchestra, The Chamber Orchestra of Europe, l'Acadèmia de Viena, l'Orquestra Philarmònica Hungàrica, entre altres. A més, des de l'inici de l'activitat musical del Palau, s'hi han dut a terme certàmens de Bandes, Corals, Festivals d'orquestres joves i el programa juvenil, seguit per l'Auditori destinat a xavals d'EGB i BUP que, a més d'oferir concerts els matins, els dona la possibilitat d'integrar-se a l'afició dels grans con-

certs del Palau amb l'oferta d'entrades gratuïtes, com "Música Mágica", "Música a l'escola", o "la Música, la veu i la paraula". L'acústica de la sala de concerts del Palau supera els nivells aconseguits en altres auditoris, com el de Mallorca o Granada, i ha estat qualificada de quasi perfecta pels grans especialistes.

Segons el seu sots-director, Manuel Peris: "El Palau de la Música ha vingut a omplir el buit que tenia la ciutat a nivell musical; així ho demostra la resposta impressionant que ha donat el ciutadà valencià". Aquesta resposta, potser tinga molt a veure amb la política seguida fins ara, la qual no afavoreix la minoria que ja assistia a concerts i que estava advocada a la música d'alt nivell. Allò que s'hi ha tractat ha estat l'apropament d'aquest tipus de música al públic en general, especialment als estudiants i joves, mitjançant els programes assenyalats abans, per tal de crear una afició i una clientela fidel al Palau.

Per altra banda, la gran resposta donada per no sols els ciutadans valencians, sinó de la resta de municipis veïns, ha estat també com a conseqüència del preu de les entrades, els quals hi han tingut un paper molt important. S'hi han donat ofertes al públic perquè el preu d'accedir a un concert siga adequat a quasi totes les butxaques, encara que es mantinga la intenció de la direcció de relacionar la qualitat de les actuacions amb el preu de les entrades per a totes les convocatòries

musicals.

Així, doncs, s'han realitzat reduccions al preu de taquilla, en els concerts de més alt nivell, fins a un 50 per cent a estudiants menors de 25 anys i jubilats majors de 65; i en la resta, preus que oscil·len entre les 500 i 250 pesetes (amb reducció de preu), mentre que els espectacles convocats en la sala B han estat gratuïts, a més de l'oferta d'abonaments amb reduccions considerables.

Per al futur, els responsables de gestionar el Palau de la Música ja estudien les possibilitats de convocar uns certàmens i festivals propis de la ciutat de València, perquè, d'aquesta manera, el coliseu valencià puga constituir un lloc propi per escoltar (i participar) un determinat camp de la música. A més, també es pensa agafar altres camps musicals (com l'òpera), donar un major protagonisme als instruments que en l'actualitat són minoritaris, no sols en l'escola municipal sinó a nivell europeu, com els de percussió.

D'altra banda, cal tenir en compte que el Palau és, al mateix temps, un lloc on l'Orquestra Municipal de València té la seua seu permanent, i que necessita donar un lloc a la tradició de bandes i societats musicals, molt arrelada als pobles valencians. És per això perquè l'activitat al Palau es manté matí i vesprada a les seues sales, i allò que fa que s'hi respiri un ambient musical per tot l'edifici.

Magda Lázaro

(1) Escrit el mes de gener de 1988.

Pau Civil i Costa (1899-1987)

Nat a la província de Barcelona, concretament a Teià fa 89 anys, fou un dels millors tenors de l'època daurada —i un dels darrers que queden de les meravelloses veus—, amb qui teníem de tant en tant l'ocasió de retrobar-nos.

Precisament durant el darrer octubre, vaig trobar-lo tot fent el seu passeig matinal (per prescripció facultativa, segons em va dir) pels voltants del carrer Rera Palau on vivia, i em va fer saber que pel proper desembre ja en faria 89. Jo li responguí:

—Doncs, deuen ésser “molt petits”, perquè el veig tant ferm i àgil com sempre...

Somrigué i continuàrem parlant de diverses coses, fins i tot de la propera tertúlia que, com ja era costum, ens reunia una sèrie d'amics i artistes a dinar en un restaurant del carrer d'Avinyó. Allí no hi faltava el baix Manuel Gas, el tenor Gaetà Renom, el Dr. Tura, els musicòlegs Josep Pàmies, Pons, Casamitjana, el nét del tenor Lázaro i d'altres.

A casa de Pau Civil foren nou germans, i les possibilitats econòmiques eren molt limitades. Vivien a Barcelona, en un pis del carrer Girona, núm. 22, i s'educà al Col·legi Condal (situat davant del Palau de la Música). Segons el tenor, els seus primers professors foren els mestres Vehils i Sabater, els quals comprovaren que el jove tenor tenia una gran facilitat per als aguts. Ell comentava, en algunes ocasions:

—Sí..., ho vaig heretar de la meva mare, que tenia una veu molt bonica.

Debutà el 9 d'agost de 1925 al Casino de Masnou, on s'hi representaven algunes òperes, i hi interpretà *Rigoletto*. Va tenir un gran èxit i tot seguit quedà contractat per fer diverses funcions per tot Catalunya, durant aquell període estival.

El 26 d'aquell agost, trobant-se a la Botiga Musical Espanyola, conegué la diva Mercè Capsir. Aquesta, que ja tenia referències de les qualitats del tenor, li preguntà quin era el seu repertori, i ell respongué que cantava *Tosca*, *Rigoletto*, *Marina*, *Pagliacci*, entre altres.

—Series capaç d'aprendre't la *Lucia di Lammermoor* en una setmana? —li preguntà—. Si és així, parlaré amb el meu pare (que era el gran baríton Josep Capsir) perquè vinguis, amb la seva companyia, per tot el país...

El jove Civil respongué afirmativament, molt entusiasmada. Quan el pare de la diva l'hagué escoltat, quedà convençut de la bona veu i el bon estil d'aquell jove i, a



Retrat de Pau Civil.

partir d'aquell moment, ja es va fixar la data en què començarien les “tournées” per diverses ciutats d'Espanya. Seria el 12 d'octubre, a Saragossa, precisament el dia de la Festa del Pilar. En totes aquelles representacions, la Capsir i ell serien els principals protagonistes.

Per tot arreu on varen cantar, l'èxit fou ressonant: Aragó, Galícia, Castella, Andalusia, etc.

En una certa ocasió, en què la Diputació de Barcelona va organitzar un concurs de cant el premi del qual era una beca (beca Alfonso XIII) que possibilitava de poder estudiar a Itàlia, Pau Civil la va guanyar. Li van dar 350 pessetes mensuals per poder-se costejar la vida i estudis. Com que, a més, ja havia cantat *Faust*, a Catanzaro, i hi havia tingut un gran èxit, el Consolat d'Espanya va do-

nar-ne les millors referències i li fou prolongada la beca. A Venècia va conèixer la jove que després seria la seva muller (la qual, segons que deien, era filla d'un prestigiós sastre de la Scala).

La seva veu fou de tenor líric *spinto*, i li permetia interpretar una gran varietat d'obres: *La bohème*, *Tosca*, *Aida*, *Rigoletto*, *Mefistofele*, *Mignon*, *Lakme*, *Turandot*, *Barber de Sevilla*, *Lodoletta*, *Boris*, *Werther*, *Traviata*, *Scarpolo*, *Fra Diavolo*, *Giani Schicchi*, *Il gobbo del Caffo*, *Lucia*, *Gioconda*, *Adriana Lecouvreur*, *Carmen*, *Manon Lescaut*, *Madama Butterfly*, etc., així com també el repertori wagnerià. Cantà amb els millors barítons, com el gran Titta Ruffo (a qui considerava el millor, sense deixar enrera el gran Ricard Stracciari), i també amb les sopranos més famoses. La primera *Tosca*, la va cantar amb la Maria Caniglia. Segons deia, havia estudiat unes 113 òperes, i tenim una llista molt llarga de tots els teatres on va cantar que ho confirma.

Pau Civil triomfà també als Estats Units de Nord-amèrica, en els teatres de primer ordre. Per cert, conservo encara un retall de "La Vanguardia" on el periodista Del Arco li fa un interviu després d'arribar de Nord-amèrica: Civil li explica com el varen "xiular". El periodista no ho acabava de comprendre, ja que les facultats del tenor eren enormes. Llavors, aquest li aclarí dient-li que, allí, quan volien aplaudir de debò, ho fan xiulant (com a demostració de gran entusiasme).

Féu amistat amb el tenor Palet, qui li donava sempre alguns consells, com per exemple aquest:

—Tu, el que has de fer, és, quan passis per davant d'un teatre, fixar-te amb la cartellera. I si aquella òpera no te la saps, estudia-la de seguida. De manera que, si et pregunten si et saps tal o tal òpera, no diguis mai que no, sinó tot el contrari.

La primera vegada que el vaig sentir cantar fou al desaparegut Olímpia, en una vetllada memorable. En Civil hi interpretà fragments de la *Cavalleria Rusticana*, i a continuació el tenor Lázaro en cantà de *La bohème*. Els dos tenors eren grans amics, ja des dels respectius èxits a Milà, on tenien el costum d'anar a dinar al "Biffi". I cal remarcar que en Civil sempre parlava d'en Lázaro com el més gran que ha existit, l'únic que superà Gayarre (com li deien per tots els països)... "Fou el mestre de mestres", deia. I, per altra banda, quan amb l'Hipòlit Lázaro escoltàvem fragments interpretats per tenors que volien presumir de "primera fila", aquest deia:

—Això ho cantava molt millor en Pau Civil... Ja quasi no en queda cap, com ell...; sempre repectà el cant "a to" i amb l'escola antiga, que és la vertadera, i amb el seu fraseig meravellós. Avui ja es va perdrer això, per desgràcia.



Pau Civil i Costa caricaturitzat en el personatge de Lohengrin per l'autor d'aquest article, Ramon Sabatés.

Ho repetia en diverses ocasions, i crec que tenia tota la raó ja que, segons comentava no fa gaire temps el tenor Kraus, si es continués així, amb el temps l'òpera acabaria per esdevenir simplement una opereta. I no menys raó tindria el mateix Pietro Mascagni, en escollir-lo pel Centenari de la *Cavalleria Rusticana* patrocinat per l'Estat Italià.

Un tenor que triomfà arreu del món

Vertaderament, en aquesta òpera va escriure el duo mig to més alt. Però, al tenor que l'estrenà, Roberto Stagno, no li era fàcil arribar al "do"; per això li van arreglar en un "si" bemoll i, segons es diu, sempre ha quedat amb aquesta nota. No obstant, Pau Civil, que amb la mateixa facilitat que donava el "si" bemoll podia donar el "re" natural, em deia un dia:

—Però si aquesta nota (referint-se al "si" bemoll) fins i tot l'han fet alguns barítons: Titta Ruffo, Stracciari, Tibbet, Battistini... La gamma de tenor va més amunt, i sense arranjaments...

No faltaven, doncs, moltes opinions més en parlar d'en Civil, especialment quan, a Milà, en una certa ocasió en què un grup d'artistes comentava les facultats de tres o quatre tenors italians que es consideraven entre els millors, el mestre Giordano digué:

—El tenor Pau Civil és millor que tots aquests!

Pau Civil, a part dels seus triomfs a Nord-amèrica (on durant la temporada febrer-maig de 1947 cantà 54 vegades *Carmen*), triomfà igualment per diversos països d'Europa. Durant l'any 1931, cantava a Holanda (on tenia un llarg contracte; i estant la seva esposa encinta de 8 mesos, l'envià a casa seva, a Milà, a la que pogués estar ben atesa quan arribés el moment). Durant aquell temps, ell acabaria de complir el seu compromís al país holandès.

I va ser un mes després quan, en sortir a cantar la *Lucia*, el mestre el veié tot esverat i tremolós. En preguntar-li què li passava, en Civil li mostrà un telegrama:

—Mamma mia...! —digué el mestre. Pensava que, tal vegada, es repetia el fet de Gayarre, qui també rebé un telegrama en el moment d'anar a cantar, però aquesta vegada no era pas per cap motiu trist, sinó tot el contrari. Llegit el telegrama, el mestre es dirigí a l'escenari i donà la notícia al públic:

—En aquest moment, el nostre tenor Pau Civil acaba d'ésser pare! Un *maxichietto formidabile*...!

L'ovació fou calorosa i el tenor cantà encara que emocionat, amb més alegria que mai.

Les condicions del nostre tenor eren meravelloses i mai no emprà cap truc de *falset* com feien altres cantants que, encara que bons, no filaven els aguts "a pif" (Schipa, Fleta, Gigli, etc.), sinó amb l'autèntica "veu de cap". I, a part d'aquests tenors esmentats, aquesta opinió era com-

partida per molts d'altres i per primeríssimes figures, com Cortis, Pertile, Galeffi, Mulleras, Gina Cigna, etc.

Hi ha una anècdota interessant (entre moltes d'altres) en parlar de les seves actuacions. En una certa ocasió, en què el tenor Lauri-Volpi havia de cantar *Manon Lescaut*, aquest no volia sortir del seu camerino, i allegava que no se sentia segur de veu. En Civil, que havia assistit al teatre per escoltar-lo, va ser pregat pel mateix marquès de Sentmenat, President de la Propietat del Teatre del Liceu, perquè anés al camerino i convencés Volpi per sortir a cantar. En Civil va fer-ho per dues o tres vegades, però sense èxit. Volpi s'hi negava: tot intent de convèncer-lo fou inútil. Deia que no se sentia prou segur. Davant de la indisposició del primer, afortunadament pogué substituir-lo Pau Civil, i cantà una *Manon Lescaut* amb tant d'èxit que hagué de repetir la romança "Donna non vidi mai..."

En els seus darrers anys es dedicà a donar classes de cant (es va retirar dels escenaris l'any 1955), si bé després encara va fer dues temporades més al Teatre Calderón, amb la companyia de Joan Gual, el famós baríton, que també fou gran amic nostre. Entre aquestes representacions figuraven *Lucia* i *Carmen*.

—Sap què va influir molt perquè jo em decidís a cantar de nou? —em digué en certa ocasió.

—No ho sé... Potser, pensar que encara no era pas tan vell...

—No... Fou perquè els meus dos fills petits encara no m'havien sentit cantar mai al teatre. I, aprofitant aquesta ocasió, vaig voler donar-los-en l'oportunitat perquè, si més no, els en quedés el record.

A l'enterrament de Pau Civil, el gran artista i bon amic, hi veiérem entre els assistents una gran concurrència de joves, tots ells del Conservatori del Liceu. No era estrany, ja que, fins fa uns quatre anys, encara hi donava classes de cant.

No fa gaire, a Itàlia es va editar un disc del tenor Pau Civil... Això és molt important, si es té en compte que la major part dels seus discs van quedar destrossats en el seu canvi de domicili, i especialment després de la guerra del 36.

És una llàstima..., però, si algun microsolc s'ha de trobar, generalment ha de ser fora del nostre país...

La premsa tampoc no li dedicà el més petit article, després de mort.

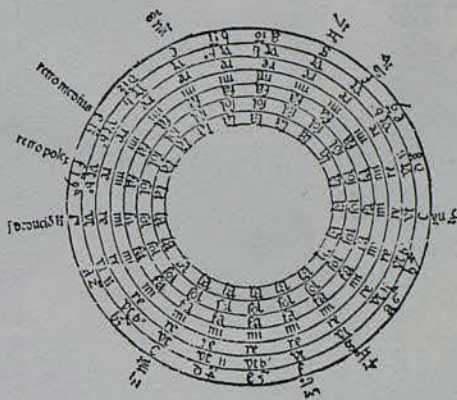
Ramon Sabatés

LA SEU D'URGELL 1988

3-12 setembre

VIII CURS DE MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA

Director: Romà Escalas



LA INTERPRETACIÓ ENTRE 1500-1650

<i>Interpretació Vocal</i>	Montserrat Figueras
<i>Tècnica Vocal</i>	Jordi Albareda
<i>Flauta Dolça</i>	Romà Escalas
<i>Cornetto</i>	Jean Pierre Canihac
<i>Sacabutx</i>	Wim Becu
<i>Xirimia i Baixó</i>	Lorenzo Alpert
<i>Viola da gamba</i>	Jordi Savall
<i>Llaüt i viola de mà</i>	José Miguel Moreno
<i>Clavicèmbal</i>	
<i>i Baix continu</i>	Rinaldo Alessandrini

Conjunt vocal i instrumental,
director: **Jordi Savall**

Termini d'inscripció: 19 de juliol

Informació i inscripcions: Servei de Música de la
Generalitat de Catalunya. Ràbida s/n.
08034 Barcelona. Tel. (93) 205 12 12

Organització i patrocini:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Col·laboració:

FUNDACIÓ CAIXA DE BARCELONA

MUSICA RIVA

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE JOVENES MUSICOS

Riva del Garda (Italia) 8 - 24 Julio 1988

Cursos, Conciertos, Opera, Exposiciones

CURSOS DE PERFECCIONAMIENTO

VIOLIN	Franco Gulli	12-23.7.88
VIOLA	Bruno Giuranna	11-23.7.88
VIOLONCELLO	Johannes Goritzki	11-23.7.88
CONTRABAJO	Ludwig Streicher	11-23.7.88
PIANO	Bruno Mezzena	8-20.7.88
ARPA	Osian Ellis	11-23.7.88
FLAUTA DE PICO Solista/Grupo	Matthias Weilenmann	11-23.7.88
VIOLA DA GAMBA	José Vazques	11-23.7.88
GUIARRA	Stefano Grondona	11-23.7.88
FLAUTA	Mario Ancillotti	11-23.7.88
OBOE	Hans Elhorst	11-23.7.88
CLARINETE	Karl Leister	8-19.7.88
FAGOT	Janos Meszaros	8-20.7.88
TROMPA	Erich Penzel	11-23.7.88
TROMPETA	Bo Nilsson	11-23.7.88
TROMPETA/TROMPETA BARROCA	Edward Tarr	11-23.7.88
TROMBON	Branimir Slokar	11-23.7.88
PERCUSION Solista/Grupo	Siegfried Fink	11-16.7.88
COMPOSICION	Sandor Veress	11-23.7.88
ANALISIS	Francesco Valdambrini	11-23.7.88
MARTON-RHYTHMUS-KONZEPT	Anna Marton	11-23.7.88
MUSICA DE CAMARA		
Cuerda	Bruno Giuranna	11.-23.7.88
	Johannes Goritzki	11-23.7.88
Con Piano	Bruno Mezzena	11-20.7.88
Vientos y mixto	Mario Ancillotti	11-23.7.88
	Hans Elhorst	
Vientos	Janos Meszaros	11-20.7.88
Metales	Edward Tarr	11-23.7.88
	Branimir Slokar	11-23.7.88

CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION "MUSICA RIVA 1988"

Organización Artística y Patrocinio:
Fundación Pro Harmonía Mundi / Suiza

Solicitar Folleto Informativo a:
Arte Tripharia

Apartado 14.622
E-28080-Madrid

Telef.: 91/522 17 15
91/234 42 46

MÚSICA I POESIA

Reflexions poc matisades d'un cap de setmana d'abril

La música és una estructura tancada, en tant que només significa allò que és. La poesia, en canvi, és una estructura oberta perquè, a part de significar allò que és, la seva forma, té un contingut anterior a la seva forma, un contingut que significa *des* de la seva forma, però també *a part* de la seva forma.

Deduir d'aquí, però, que la música i la poesia no tenen res a veure, em sembla excessiu. Com també em sembla excessiu d'afirmar que estan íntimament relacionades.

Jo, que sóc poeta i pintor, he tingut sempre molt clar que els llenguatges artístics són diferents. I que una de les seves gràcies és precisament aquesta. Tots conflueixen en una cosa comuna, que és l'expressió estètica, o la condició poètica, però una cosa és la condició poètica i una altra la poesia. Per condició poètica jo entenc la capacitat creativa, la fertilitat estètica que aconsegueix tenir una obra, sigui del llenguatge que sigui, o ben pur o bé híbrid. La poesia és només *un més* dels llenguatges artístics que es proposen d'aconseguir, d'arribar a, d'encalçar, etc., aquesta condició poètica.

*No hi ha cap matèria
ni forma neutra*

Un més? Bé, no exactament. I aquí comencen les complicacions. Perquè *precisament* la poesia utilitza per construir les seves obres, els poemes, una matèria que no és en absolut neutra (de fet, no n'hi ha cap, de matèria neutra, com no hi ha cap forma neutra: tot té sentit, tot significa); aquesta matèria és el llenguatge, que és la matèria més carregada de sentit de totes. Des del Verb del principi (sant Joan) fins al llenguatge com a "casa de l'ésser" (Heidegger), passant pel "des que som una conversa" de Hölderlin, per posar tres exemples, sabem que som llenguatge. És per això que la poesia s'ha entès sempre com a art paradigmàtica, perquè manipula una matèria d'una estranya complexitat: l'ésser.

Al seu costat, les altres arts, l'arquitectura, l'escultura, la pintura, la música, semblen, almenys teòricament, empallidir. Perquè nosaltres no som ni espai, ni volum, ni color, ni so. Però l'arquitectura,



a més d'espai, també és volum i color, i l'escultura és també espai i color, a més de volum, i la pintura és color i, en alguns casos, és espai i volum representats. Són arts de l'espai.

La música és un art del temps. Transcorre.

Però com que l'home és llenguatge, tots els seus llenguatges artístics tenen quelcom en comú, un tret formal que els emparenta i que procedeix del llenguatge verbal: la sintaxi.

La sintaxi és la base de tota forma artística, és el canemàs significatiu on es broden totes les manifestacions artístiques.

A la música, la sintaxi hi té un paper rellevant. Tant la poesia com la música són arts de la sintaxi. Això les uneix. L'arquitectura és també un art de la sintaxi. Per això és també tan pròxima a la música. I a la poesia.

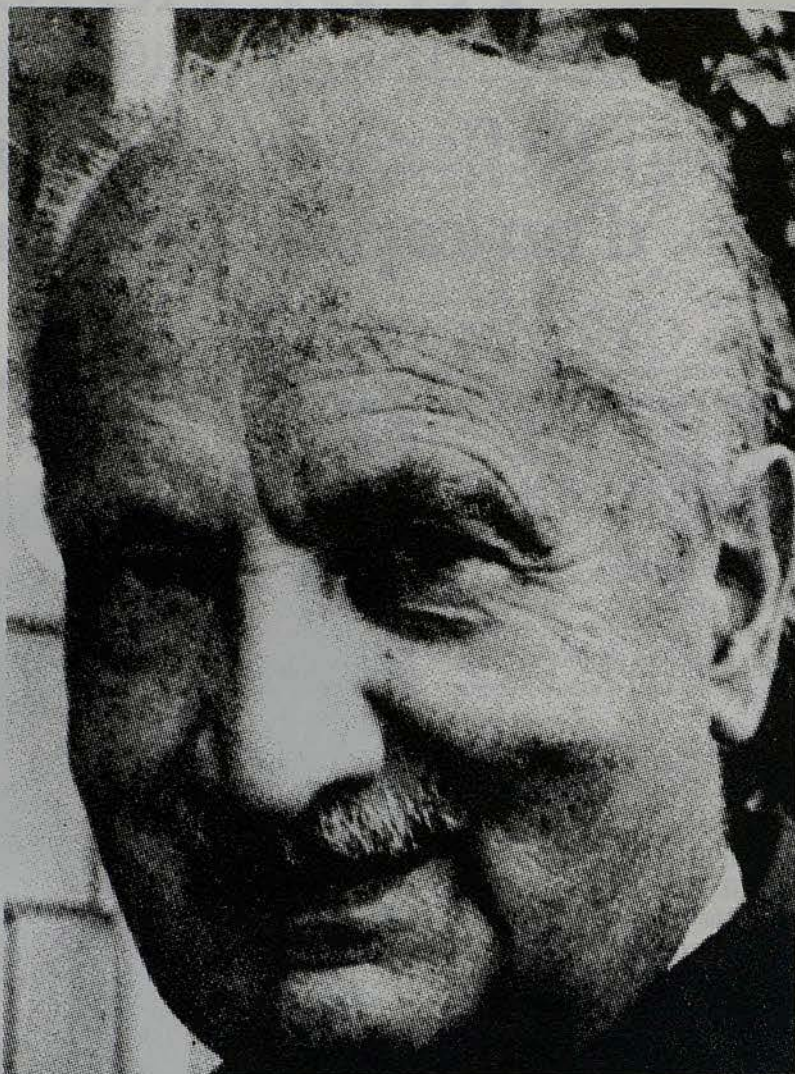
*Tant la poesia com la música,
són arts de la sintaxi*

Hi ha les arts que transcorren i les arts estàtiques. Poesia i música transcorren. Escultura i pintura són estàtiques. I l'arquitectura és alhora estàtica i hi pots transcórrer.

O sigui que allò que també emparenta la música i la poesia, a part de la seva sintactivitat bàsica, és la seva temporalitat.

La matèria de la música és el so, ja ho he dit. Però resulta que la matèria de la poesia, el llenguatge, té una expressió oral i, per tant, té un component fònic. Per aquí, també, finalment, s'emparenten la poesia i la música.

Però a part d'aquests parentius *casuals*, són arts diferents. La poesia és bàsicament significat i les altres arts no signifiquen res a part d'elles mateixes.



Martin Heidegger.

Dir, per tant, que la poesia és un art molt musical o, a l'inrevés, que la música és un art molt poètic, és una bestiesa. A mi, en tot cas, em sembla molt més musical l'arquitectura que no pas la poesia. Però, de fet, el que realment em sembla

és que cada llenguatge artístic és el que és, i té les seves màximes possibilitats quan se cényeix a allò que li és propi. La poesia al llenguatge i la música al so.

Narcís Comadina

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.

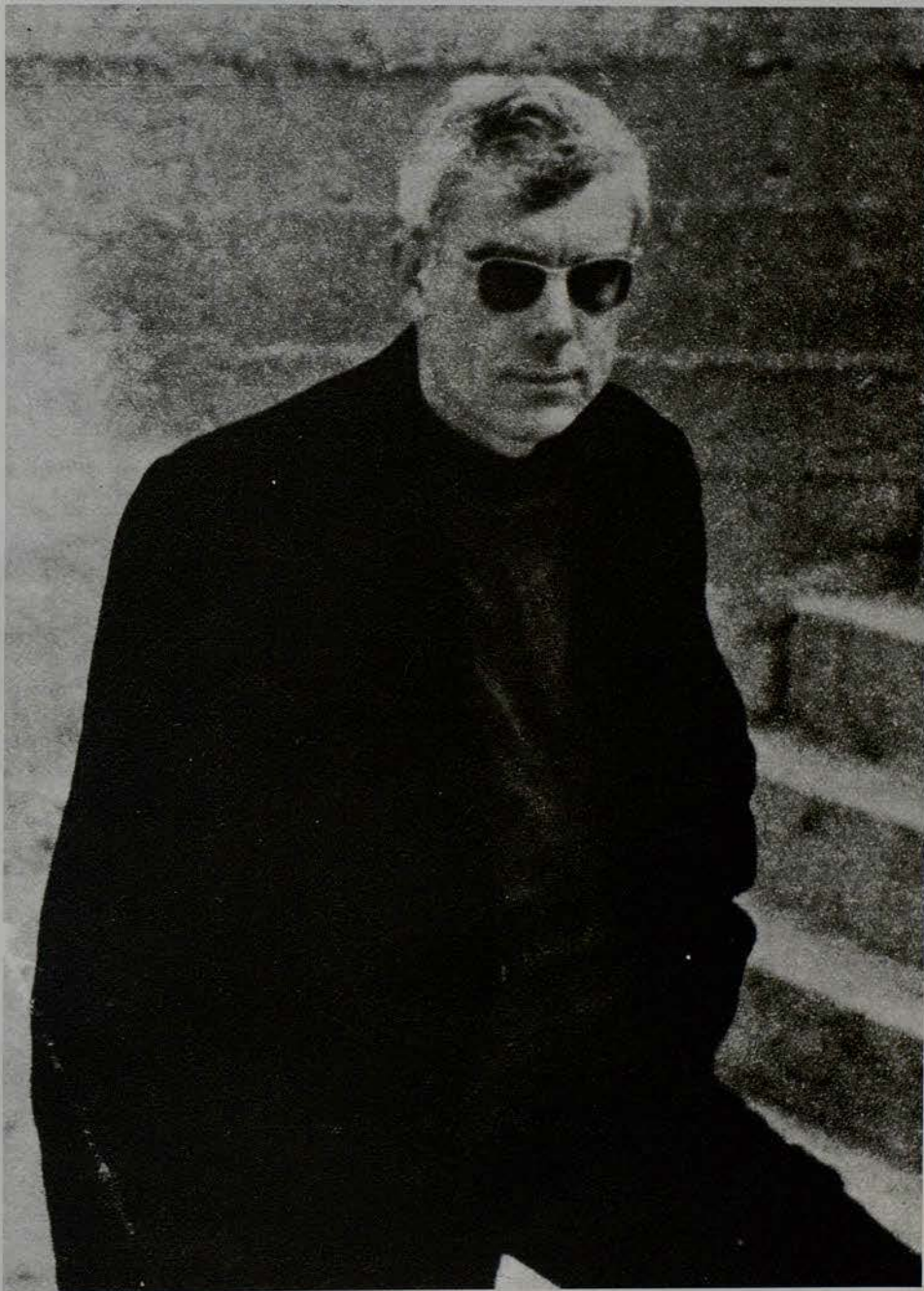
La poesia de la música

M'agrada la idea de pensar l'origen musical de la poesia. Hi ha hagut intuïcions, suggerents i sàvies, que han gosat destriar la rara comunió d'aquestes dues arts. Herder, al *Tractat sobre l'origen del llenguatge*, llança una molt idealista hipòtesi segons la qual, el llenguatge, que sorgeix per la peremptorietat expressiva, es manifesta, originàriament, amb un seguit de sons lligats per una mena de cadència musical, que és la que dona sentit als sons no articulats. L'expressivitat del ritme i el sentit de la modulació i la cadència es conservarien en la poesia, segons Herder, una vegada que l'aparició del mot no necessita la música per a fer-se comprendre. La poesia seria, doncs, com la pervivència d'un mode d'expressió primitiu i arcaic que fa ús no només dels recursos de la gramàtica, sinó també de les possibilitats expressives del ritme. Crec que qualsevol discórrer lògic està amarat de música. I és la música que hi ha en ell la que permet encadenar el pensament i la que dona al pensament una possible versemblança.

La poesia és compàs, cadència, ritme i modulació. Totes aquestes qualitats musicals de la poesia són, també, les qualitats musicals de la llengua que es fa servir per a compondre el poema. La llengua de la poesia no és, només, la llengua del poeta: és la llengua de tots els qui la parlen. I, quan es parla, també es modula i es canta. El ritme natural de la llengua és present en el poema; però, en el poema, aquest ritme sovint és contraposat, contrapuntat, a un altre ritme o a altres ritmes, que violenten el primer i que, mitjançant les harmonies o a altres ritmes, semblen voler-li treure tota la música que porta a dintre. Aquest aspecte musical de la poesia, que dona una major complexitat al poema, sovint és el resultat d'oposar, al ritme de la llengua original, el ritme d'altres llengües estrangeres: pensem en la poesia popular, que no ha estat sotmesa a l'encalç d'altres ritmes forasters, i que sempre té una semblant estructura rítmica i una idèntica cadència musical. La poesia culta, en canvi, recorre a tots els mitjans possibles, segons la instrucció i el gust del poeta, per enriquir el ritme i la cadència musicals de la seva pròpia llengua. Dant recorre a la poesia provençal; Hölderlin, a la poesia clàssica greco-latina; Foix, a la poesia del "Dolce Stil Nuovo". És, em penso, d'aquesta manera, incloent en la llengua original ritme i modulacions d'altres llengües, que s'enri-

queix la llengua pròpia i que, d'aquesta manera, violentant-la i forçant-la, se n'amplia el registre i la capacitat expressiva. La poesia culta recorre a altres llengües, però també recorre a la mateixa música amb idèntica finalitat. ¿No es pot escriure un poema tenint com a model el *Quintet de corda op. 163*, de Schubert, o el *Divertimento en mi bemoll K. 563*, de Mozart, o el *Stabat Mater*, de Pergolesi?

Per descomptat que sí; o jo, si més no, ho defenso. Potser ningú no en reconegui la filiació, i no sigui gens evident aquesta rara analogia. Però, em sembla una exigència de molt interès; perquè, si escrivim perquè hem llegit, ¿per què no escriure perquè hom ha escoltat? Crec que no hi ha cap poeta que no es trobi vinculat i compromès amb la música. I crec haver reconegut un origen musical a



Gabriel Ferrater.



Josep Carner.

molts poemes dels autors que freqüento i que estimo.

Aquestes consideracions sobre la relació entre la poesia i la música estan íntimament vinculades al tipus de poesia que agrada a algú, o que hom fa; i, possiblement, aquestes afirmacions podrien ser matisades o rebutjades per un altre poeta o per un lector de poesia; i malgrat que, tot defensant aquesta relació entre la poesia i la música, estigui defensant un tipus de poesia, no tinc cap dubte a afirmar l'íntim vincle que uneix ambdues arts.

Malgrat tot, però, la poesia no és música. Un element primordial les distingeix: és que la música es fa amb sons i, la poesia, amb paraules. Les paraules són sons, però no entenen la indeterminació. La poesia tot i gaudir de la indeterminació

dels sons, està determinada pel seu significat i és indestruïble del seu significat. Ritme i sentit són, possiblement, els trets que fonamenten la poesia. I no sempre l'un i l'altre, funcionen d'una manera acompassada i harmònica: uns cops és la música allò que ens colpeix, com en Foix, i el sentit el donem per suposat; en Carner, en canvi, estem atents al sentit i ens fascina la música. A mi, això també em passa amb Gabriel Ferrater, de qui cerco el sentit i m'atrapa la música. Però ambdós, música i sentit, estan lligats: és la música de la poesia allò que intensifica el sentit del poema; són les paraules del poema les que en fan més evident la música i n'intensifiquen el ritme. I penso, ara, en la poesia de San Juan de la Cruz, on la simplicitat i la senzillesa de la paraula poètica és envigorida pel ritme perfecte de la cadència musical. És la música, la que ofereix a la paraula allò que la paraula no pot dir. Els límits de la paraula són aixamplats per la música. I és tant així que, la paraula, gràcies a la música, pot arribar a dir allò que per ella sola no podria dir mai. I això és la poesia: dir més del que es diu, sense dir més del que es diu.

Antoni Martí



Josep Vicenç Foix.

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBERICA

Presència poètica en la música de la Renaixença

La Renaixença musical catalana mostra profundes arrels literàries que es palesen, precisament, en la definició del fenomen modernista, on el substrat literari és tan intens que no se'n pot considerar aïlladament la producció musical sense recordar aquesta connotació.

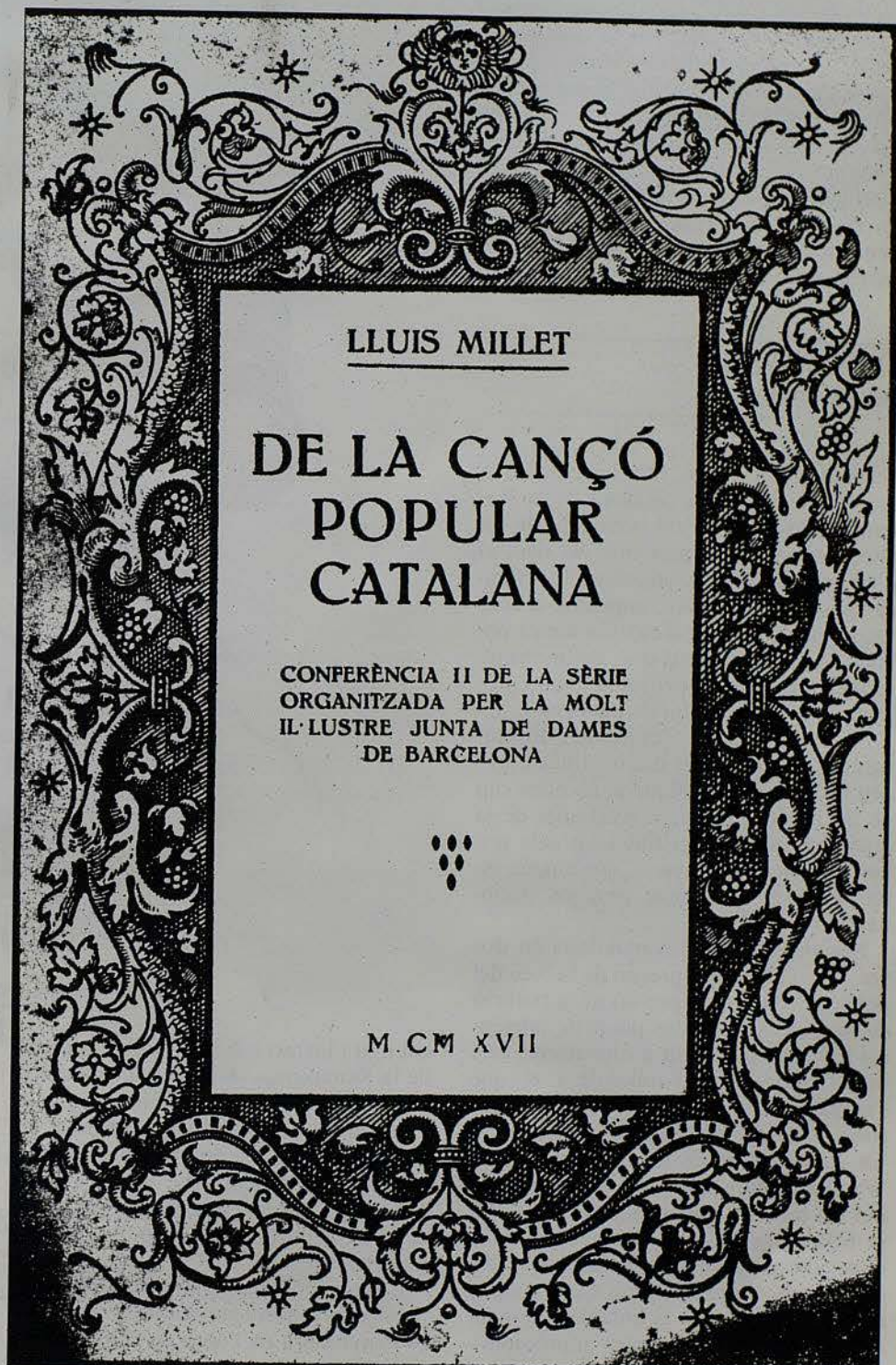
Cal tenir en compte, al respecte, tres aspectes o fonts principals. En primer terme, el rerafons literari genèric de tot el moviment modernista, quant a definició d'una estètica post-romàntica. En segon lloc, cal considerar-ne els continguts literaris expressos, de signe popular i tradicional. Finalment, hi ha l'altre rerafons propi, que comporta el vessant concret del gènere del lied, expressió característica d'aquest període, junt amb les manifestacions del poematisme simfònic.

Dintre del ventall d'idees i dades que intervenen en el fenomen modernista, pot afirmar-se l'existència d'un substrat literari i, més exactament, poètic. Coincideixen Renaixença amb Modernisme; és a dir, un ressorgir pràcticament del no res (per allò que a la música respecta), amb una afirmació de reacció, d'oposició i de canvi. Per això, és avinent precisar d'antuvi que si, a les darreries del segle passat, la música catalana sorgeix bruscament sense una notable tradició culta, també resulta difícil d'afirmar que aquesta pogués brollar específicament com una reacció.

S'ha assenyalat repetidament que, per desgràcia, ens mancava una tradició tangible, si més no durant el gran segle XIX europeu, per poder afirmar que la renaixença musical catalana pogués arribar a mostrar-se com un procés de rebellia, d'oposició a una realitat preexistent. Per una banda, resultaria difícil o quasi impossible de precisar una constant de la nostra música en aquest període, perquè els nostres músics, a diferència dels literats, no tenen uns precedents (com, per exemple, el del naturalisme) contra els quals podien o havien de lluitar.

No és, doncs, un moviment específic de rebellia, tal com podria haver estat en sentit polític o ètic, enfront dels substrats literaris castellans del segle precedent. La literatura sarsuelera penetra encara activament, de moment, de la mateixa manera que ens podem referir a l'enorme pes italianista, que continuarà dominant durant un temps el nostre panorama musical.

No obstant, si aquest moviment no pot



titllar-se (almenys de moment) de sentit avantguardista i innovador (pel fet que dèiem d'haver hagut de sorgir del no res), tampoc no es pot afirmar que no sorgís a l'empara del ferment fecund d'unes sànes bases literàries.

Els nostres compositors es troben sot-

mesos a un encreuament d'estètiques i de moviments literaris encara plenament romàntics, junt amb els postromàntics més conspicus, i davant de tots els quals no poden restar aliens. Per això, potser caldrà considerar dos períodes distints, en aquesta generació musical modernista.

Un primer, de receptivitat més marcada, en el qual es manifesten clarament les influències de lectures singulars, aïllades. Es tracta, llavors, d'una lectura de Goethe o dels romàntics alemanys o d'una sola audició exaltada de Wagner. No serà fins més tard quan una segona onada de músics, en una segona etapa de promoció, permetrà l'inici d'uns intents de sistematització. Si és evident que la nostra escola modernista va prenent paulatinament posicions definides, és a cura de la definició general de tot el període i de tot l'espai cultural del moment. Segurament, aquesta definició estètica arriba als nostres músics a l'empara de la immersió cultural de l'explosió modernista en conjunt. Però només aquest fet ja determinarà, en ells, una actitud romàntica i, per tant, típicament poètica, enfront de la creació del seu art.

Un contundent nacionalisme

Per intentar definir una línia inicial o mestra de la música catalana de la Renaixença, sembla adient prescindir de tot altre punt de referència que no sigui el d'un contundent nacionalisme. És el nacionalisme que sorgeix, impetuós, a conseqüència de la sèrie d'esdeveniments polítics i socials europeus que, curiosament, arriben a Catalunya per mitjà d'unes projeccions sobretot culturals i ètiques.

Els nostres músics s'enfronten directament al fet estètic del nacionalisme europeu triomfant. En definitiva, no hi ha cap de les moltes tendències estètiques de la música finisecular, ni fins i tot dels primers anys del segle present, que puguin ésser reduïdes a un únic rerafons nacionalista.

Nacionalisme que es manifesta en dos vessants: el que és expressió de la "veu del poble", i el que és expressió de la tradició de l'ètnica. Són els dos punts de referència més marcats de tot nacionalisme; és a dir, l'exclusivament folklòric i el que s'empara de l'enyorança de l'encís de boiroses anyades de passats heroics i poètics. En aquest sentit, és tan nacionalista un Wagner, amb la seva teogonia germànica i el seu medievalisme exaltat, com el propi Stravinsky respecte del folklore eslau o, per descomptat, el de Bartók en la tendència més pura i científica. Com tampoc no es podrà amagar el notable contingut nacionalista dels mateixos impressionistes. Ni Debussy ni Ravel no deixaran mai de manifestar-se com uns músics essencialment "francesos", tan aviat com poden acollir-se a unes formes tradicionals o a unes formes poètiques més característiques i tradicionals.

Aquestes consideracions són necessàries per tal de valorar el rerafons espiritual.



Joan Llongueras, retratat per Vila Arrufat.

cultural i literari sobretot de la Catalunya de la Renaixença. A l'Europa romàntica, el fet del lied és la conseqüència lògica de la necessitat de manifestar la intimitat del compositor. És l'expressió d'una pròpia identitat personal, urgent, inajornable. A Catalunya, esdevé com una exigència ètica, per la forta assumpció de l'esperit nacionalista.

L'expressió comunitària d'aquest sentiment serà exactament la forma coral, que es manifestarà en l'obra de l'Orfeó Català. I tan prompte com parlem de moviment coral, significa afirmar aquesta unitat íntima entre poesia i música. Naturalment, aquesta manifestació coral significarà l'harmonització i la glossa dels materials poètics més genuïns del poble. És l'instant determinat en el qual tota música no es podrà concebre sinó com un "re-

torn a les essències més ancestrals i arcaïques (o subjacents) en la consciència del poble."

És la utilització d'aquests materials sobrens allò que comporta una simbiosi amb el text poètic original. Providencialment, hi hagué de primer la figura d'un Pedrell, qui, en l'instant històric precís, dotà Millet i el seu entorn d'una preparació musicològica prou important per a la recerca acurada de les fonts genuïnes. És així com s'incorpora al repertori musical català el corresponent repertori antològic més autèntic que es podria imaginar. En textos com "La Cançó Popular Catalana", de Lluís Millet, trobarem el text que refon aquesta tradició literària, que la "codifica", tot sistematitzant-la en textos-melodies medievals, romancesques i llegendàries dels segles passats i temàticament

GRANADA'88

XXXVII festival internacional de música y danza

18 de junio a 6 de julio

XIX curso manuel de falla

27 de junio a 9 de julio

palacio de carlos V
teatro del generalife
patio de los arrayanes
auditorio manuel de falla
colegio mayor santa cruz la real

1 18 junio Philharmonia Orchestra
Montserrat Caballé, soprano
Esa-Pekka Salonen, director
Stravinsky, Wagner, Debussy, Strauss

2 19 junio Philharmonia Orchestra
Alicia de Larrocha, piano
Esa-Pekka Salonen, director
Beethoven, Bruckner

2A 19 junio Memorial Andrés Segovia
Eliot Fisk, guitarra
Scarlatti, Bach, Barrios-Mangore,
Berio, Paganini  

3 20 junio Homenaje a Frederic Mompou (1893 - 1987)
Montserrat Caballé, soprano
Alicia de Larrocha, piano
Frederic Mompou: obras para piano, voz y piano

4 21 junio The Hilliard Ensemble 
The Western Wind Choir
Paul Hillier, director
Arvo Pärt: Pasión según San Juan

4A 21 junio Memorial Andrés Segovia
Michael Lorimer, guitarra
Albéniz, Segovia, Villalobos
Corbetta, Anónimos  

5 22 junio The Hilliard Ensemble
Paul Hillier, director
Weir, Stirling, Anónimos, Pärt,
Sherynham, Power, Cornysh 

5A 22 junio Memorial Andrés Segovia
Eduardo Fernández, guitarra
Dowland, Britten, Legnani, Ponce
Rodrigo  

6 23 junio Memorial Andrés Segovia
Julian Bream, guitarra y laúd
Narváez, Dowland, Sor, Rodrigo
Walton, Lutoslawski

7 24 junio Orquesta de Cámara de Holanda
Coro del Festival de Brighton
(presentación en España)
Faye Robinson, soprano. Janet Perry, soprano.
Martyn Hill, tenor. Luis Alvarez, barítono.
Antonio Ros-Marbà, director
Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonía n.º 28;
Misa, n.º 18 «Gran Misa»

8 25 junio Orquesta de Cámara de Holanda
José Carlos Cocarelli, piano..... 
Antonio Ros-Marbà, director
Beethoven, Liszt, Schönberg

8A 25 junio Memorial Andrés Segovia
Godelieve Monden, guitarra
Alfonso X el Sabio, Weiss, Scarlatti,
Populaenko, Pujol, Lázaro, Barrios-Mangore,
Segovia, Rodrigo  

9/10 26 junio Ballet del Teatro Lírico
Nacional
27 junio Maya Plisetskaya, Directora Artística
Ivanov, Plisetski, Tchaikovsky: El Lago
de los Cisnes. Ray Barra/Dvorak: Nocturno.
Plisetski/Mahler: Canto vital. Alonso/
Bizet/ Scherlin: Carmen.
(Programa estreno en España)

11 28 junio Orquesta Nacional de España
Günter Herbig, director
Gustav Mahler: Sinfonía n.º 7

11A 28 junio Memorial Andrés Segovia
Alirio Díaz, guitarra
Ponce, Moreno Torroba, Castelnuovo-Tedesco,
Albéniz  

12 29 junio Orquesta Nacional de España
Joaquín Achúcarro, piano
Jesús López Cobos, director
Toldrá, Falla, Dvorak

12A 29 junio Memorial Andrés Segovia
María Esther Guzmán, guitarra
Dowland, Bach, Giuliani, Gerhard, Paganini,
Albéniz, Mertz  

13 30 junio Orquesta Barroca
de la Comunidad Europea
Tini Mathot, clave. Mircea Hernández, clave.
Albert Romaní, clave.
Ton Koopman, clave y director
Bach, Haendel

13A 30 junio Memorial Andrés Segovia 
Manuel Cano, guitarra
Composiciones y arreglos de Manuel Cano

14 1 julio Claudio Arrau, piano
Beethoven, Liszt

EXPOSICIONES, CONFERENCIAS, VIDEOS.

15 2 julio Ballet del Gran Teatro de Ginebra
Aráiz: Tango

16 3 julio Ballet del Gran Teatro de Ginebra
Prado/Aráiz: Pantheon. Poulenc/Aráiz: Escenas
de Familia. Mahler/Aráiz: Adagietto
Debussy/Aráiz: La Mer

17 4 julio Cuarteto Orlando
Andrew Marriner, clarinete
Beethoven, Britten, Mozart 

17A 4 julio Noche de Flamenco
FLAMENCO ESA FORMA DE VIVIR

18 5 julio Ballet de Antonio Gades
Gades/Bizet/Popular: Carmen

19 6 julio Ballet de Antonio Gades
Gades/Lorca/Popular: Bodas de Sangre

XIX CURSO MANUEL DE FALLA
CONCIERTOS Y RECITALES

2 julio Grupo Círculo de Madrid
Esperanza Abad, soprano
José Luis Temes, director
García Román, Durán-Loriga, de las Heras,
de la Cruz, Garrido, J. M. López
(Compositores españoles de hoy)

3 julio Schola Gregoriana Hispana
Francisco Javier Lara, director
Canto litúrgico gregoriano y mozárabe
Misa en memoria de músicos españoles fallecidos

3 julio Grupo Sema
Juan José Rey, director
Alfonso X el Sabio, Marcarbá, Comtesa de Dia,
Anónimos (Difusión del patrimonio musical español)

5 julio Guillermo González, piano
Halffter, Falla, Debussy, Ravel, Albéniz
(Música española y europea de inspiración
española)

6 julio Christophe Coin, violoncelo
Patrick Cohen, piano
Beethoven

7 julio Concierto de alumnos
del curso Manuel de Falla

8 julio Cuarteto Mosaíques
José Miguel Moreno, guitarra
Haydn, Boccherini, Mozart

Reserva de localidades e información:

En la sede del Festival, C/. Gracia, 21 - 4.º piso 18002 Granada Apartado de Correos, núm. 64 18080 Granada

Tels.: 26 74 42 - 26 74 43 - 26 74 44 - 26 74 45 Télex: 78449 fimg e

Horario Taquilla (a partir del 16 de Mayo): de 10 hrs. a 14 hrs. y de 17 hrs. a 19 hrs.

en aquelles cançons de pastor, de donzella, d'amor o de Nades, entre altres. Cadascuna d'aquelles produccions musicals del moment, avui quasi centenari, son altres tants himnes al nacionalisme literàrio-musical.

Aquesta impregnació literària tan característica de la música coral catalana havia de fomentar el cultiu del gènere líric. Aquest es va anar assentant tan aviat com l'escola dels compositors autòctons s'anaren alliberant del llast del "*gènere chico*" en totes les seves manifestacions, i assolien la qualificació tècnica adient per tal d'afrontar ja el gènere concret del lied.

L'instant era magnífic per molts aspectes. En certa manera, es repescava encara l'esperit romàntic de la intimitat característica en el gènere, tan adient per altra banda amb l'esperit de la música de saló, encara subjacent en la nostra societat. Per altra banda, si l'Orfeó Català havia brindat la institució idònia per a les manifestacions corals del cançoner, la moderna escola pianística catalana —Pujol, Malats, Vidiella, Granados— es feia un substrat preciós per evadir-se del marc exclusiu de les peces de saló. El lied català està encara per inventariar a fons, però esdevé el vessant cultivat i original de la mateixa constant lírica del moment artístic català.



Adrià Gual.

L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA



«8è CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA DE VIC»

VIC, del 14 al 31 de juliol de 1988

PIANO - VIOLÍ - VIOLA - VIOLONCEL - MÚSICA DE CAMBRA

• TRIO DE BARCELONA

ALBERT G. ATTENELLE, piano
GERARD CLARET, violí
LLUÍS CLARET, violoncel

• ENRIQUE SANTIAGO, viola

• JORDI MORA, música de cambra

«4es COLÒNIES MUSICALS A CASTELLAR DE N'HUG»

PIANO - VIOLÍ - VIOLA - VIOLONCEL - CONJUNTS INSTRUMENTALS

Per a nens i nenes de 8 a 11 anys i de 12 a 15 anys

Del 10 al 24 de juliol de 1988

Informació i inscripcions:
de 4 a 8, tardes

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



Retrat d'Enric Granados.

Dos compositors catalans ens poden proporcionar exemples característics de la presència literària en la nostra música, al marge de la temàtica exclusivament nacionalista o folkloritzant. El primer a analitzar és el cas del mateix Pedrell qui, ja el 1862 (any de la naixença de Debussy), compongué dues balades amb text d'Uhland i, l'any següent, altres melodies amb textos de Heine. Naturalment que aquestes produccions s'alternaran encara amb altres de text castellà significatiu com *Ilusión* o *Meditación*, però ben aviat retrobarem Heine i Metastasio, junt amb Selgas, Verger, Viedma o Zorrilla i, el 1871, textos de Goethe traduïts per Llorente. El 1876 trobarem una sèrie d'"Orientals" amb lletra de Victor Hugo, entre les quals hi ha el curiós *Cant Malai*, el *Pantoum*, el mateix que emprà quaranta anys més tard Ravel en el primer moviment del *Trio*, de 1915. Teophile Gautier apareix junt a Victor Balaguer i, ja, Adrià Gual, i el 1880,

Verdaguer. És interessant de considerar com van apareixent els poetes catalans com Matheu, M. Morera, Bartrina i Maragall (*El comte Arnau*).

En l'exemple de Morera s'hi representa una autèntica antologia dels poetes de l'època, amb la particularitat que tots ells, encapçalats per Ignasi Iglesias, pertanyen ja a les lletres catalanes. Són els Catasús, Guanyabens, Apelles Mestres, Capdevila, Massó i Torrents, Llongueras, Guimerà, Rusiñol, Bori i Fontestà i, naturalment, Verdaguer i Maragall.

Hem fet especial al·lusió a aquests dos exemples preclars de la vasta producció, encara no prou divulgada, del magnífic lied català d'aquell temps. Però caldria encara insistir en l'obra escènica d'un i altre i en la seva obra poemàtico-simfònica de clara inspiració literària. Més de trenta obres dramàtiques i de comèdia va escriure Morera per a l'escena, on tornen a sorgir tots els ja esmentats, junt amb els

Carner, Viura, Orpinell o Jordà, entre altres. Perquè Pedrell, al marge dels llegendaris *Pirineus*, va cultivar amb certa intensitat el poema simfònic sobre temàtiques com les de Longfellow, Bürger, Joan Maragall (*El comte Arnau* i la *Simfonia Jubilar* "Glossa") o Adrià Gual, amb el quadre naturalista *La matinada*.

Hem citat aquests dos exemples tan característics de dues èpoques sensiblement distanciades. Però caldria citar tots i cadascun dels prohoms d'aquell temps tan singular per a la nostra música. Cap d'ells no resta al marge del suggeriment i de la inspiració poètics. Tots ells van cultivar el lied o el poema simfònic al marge de la glossa i l'harmonització esmentades. L'inventari (possible, encara que laboriós) resta ja avui al marge del marc estricte del present escrit, perquè cal fer-lo igualment amb un mínim de rigor sistemàtic i sense exclusions.

Josep Casanovas



El Monteverdi Choir, amb John Elliot Gardiner, a la Passió segons sant Mateu.

Sensació d'esdeveniment amb Claudio Arrau

Ens cal parlar novament d'una etapa musical mensual que es va iniciar i cloure, per a aquest comentarista, sota un semblant centre d'interès: ens referim a dos pianistes, excel·lents ambdós, i radicalment distints, com és el cas d'Arrau i de Bashkirov.

Del primer, vam tornar a escoltar la seva versió estel·lar del *Cinquè Concert*, de Beethoven, amb la col·laboració de l'Orquestra Ciutat de Barcelona que dirigia Decker. Hem tornat a escoltar-lo i a experimentar la sensació de l'efemèrides, de l'esdeveniment memorable, del fet inusual que no sabem si en tornarem a gaudir. Per a un pianista que fins i tot comença a mostrar limitacions corporals, en tot cas molt menys de les que es podria esperar a la seva edat avançada, resulta admirable la constatació de la darrera saviesa, de l'assumpció definitiva d'una partitura. Tota interpretació ha d'ésser feta després d'una assimilació integral d'aquella partitura, i això vol dir no solament l'estudi de tots els racons més impalpables de l'obra, sinó també les raons últimes de la seva existència. ¿Cal interrogar-se sempre sobre per què una obra va sorgir així del no res, i no amb una corporeïtat distinta? I quan s'arriba en aquest darrer grau d'autèntica comprensió de l'obra musical, és quan les interpretacions esdevenen senyeres, transcendents, al

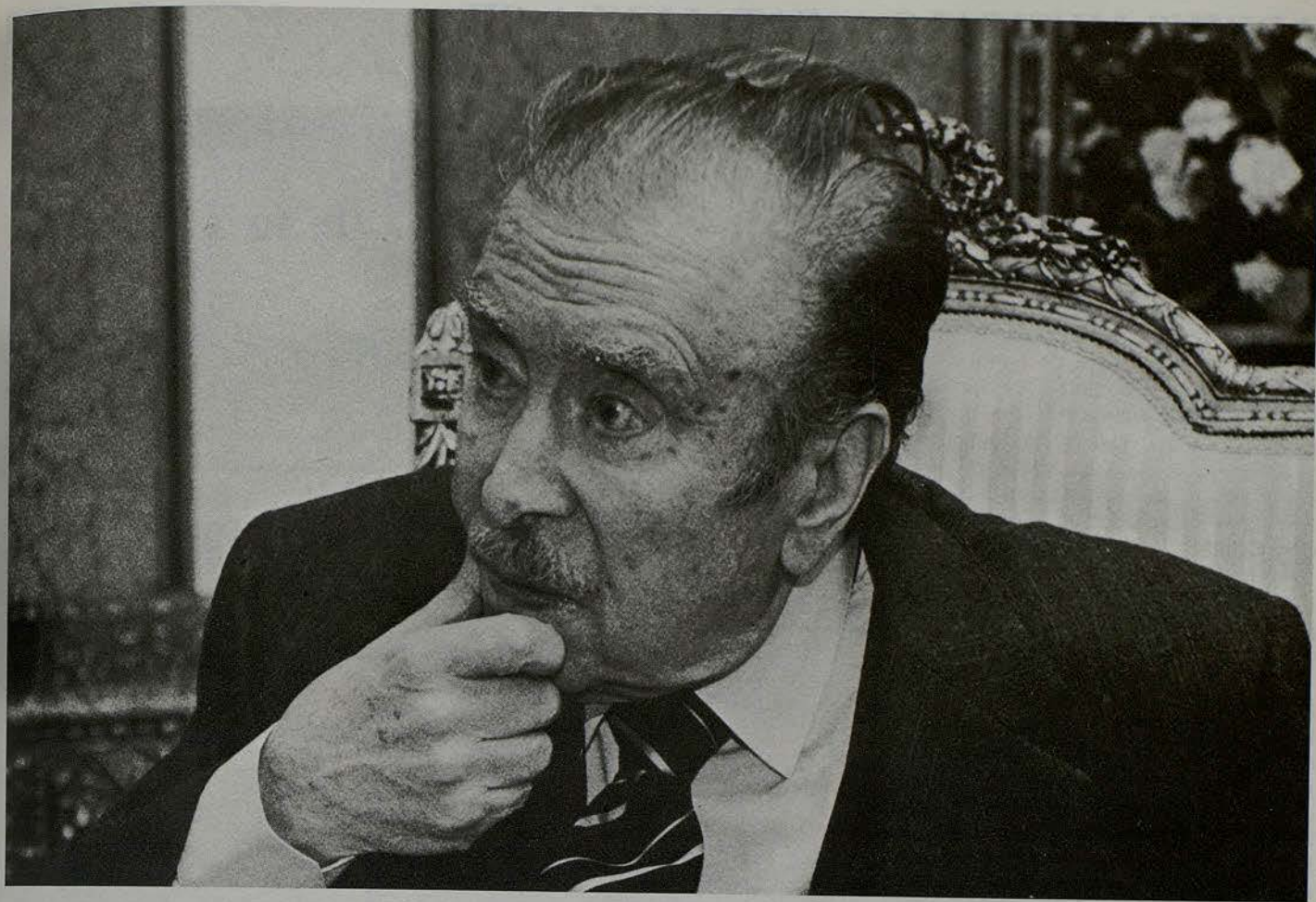
marge dels matisos personals i dels estils emprats. Per això, amb Arrau assolírem aquesta evidència de la creació arrodonida de dalt a baix. Interès encara més remarcable si es considera l'obra que va escollir, aquest *Concert* beethovenià que, després del misteri del precedent en ordre, retorna a la dialèctica reposada, insistent, repetitiva en aparença. Amb Arrau, tot resulta tan clar i diàfan, cada instant sonor i cada episodi, que ens sembla d'antuvi retornar a allò que ja havíem escoltat, però que ara adopta una altra realitat sonora. Difícilment es podrà fer una versió més clàssica i permanent de Beethoven com la que hem pogut escoltar.

De la mateixa manera, la versió de Decker de la *Vuitena* ens va sorprendre per la seva vacuïtat, per una precipitació com de tràmit, que li va restar tot encís i tot contingut. Amb l'agranant que, en alguns instants, pocs, sí que vam poder constatar com el director s'esmerçava sense esforç en la realització d'una expressió fluïda i significativa; sempre, llavors, amb l'adequada traducció externa.

El contrapunt d'aquest concert ha d'ésser necessàriament el que clou el període mensual d'aquesta crònica, el recital de Bashkirov. Heus ací l'exemple del pianista importantíssim, posseïdor sobretot d'una tècnica total, i sobretot moderníssima, de l'instrument. Allò que va fer amb

l'Impromptu en do menor, de Schubert, o amb la transcripció dels *Deu Lieder* de Liszt, del mateix compositor, pot considerar-se igualment memorable, atenent a la matisació infinitesimal de la sonoritat, i amb una gamma impressionant d'atacs, sempre essencialment pianístics. És, en efecte, un gran pianista genial i també obsessionat en l'aprofundiment possible de la partitura. En canvi, resulta sorprenent de constatar com, en la *Sonata op. 31.1*, de Beethoven, es podia lliurar a un intent de recreació absolutament subjectiva i evidentment equivocada. Es allò que tantes vegades recordem haver escrit al respecte: la partitura exigeix la seva constant planificació efectiva, la seva traducció quotidiana; i en aquest procés poden sorgir moltes realitats sortosament distintes.

Sobretot, actualment, amb la diversitat de criteris respecte de l'execució dels clàssics. Però allò que mai no serà permès de fer és un traïr aquella darrera raó d'existència de l'obra original del compositor. Beethoven podrà tenir, segurament, moltes lectures possibles, com qualsevol compositor clàssic; però allò que no es pot fer mai és "inventar-se" un compositor distint al que plausiblement degué ésser en el seu instant històric. No és precisament una qüestió d'historicisme, sinó simplement una conseqüència del fet que, la pràctica totalitat del Beethoven de Bashkirov, fou



Claudio Arrau.

realitzada amb elements estilístics i una concepció estètica no pertanyents al seu món privatiu. "Tot" Beethoven no accepta els melismes romàntics, pràcticament chopinians, en la mà dreta, ni els baixos percudits o els *tempi* arravatats, dislocats; no perquè no sigui lícit de fer-ho així, sinó perquè la partitura s'expressa clarament en un altre sentit més convencional. És a dir, en aquesta *Sonata*, com en tot Beethoven, hi ha un esperit constructiu, motíu, que imposa una determinada interpretació d'acord amb unes determinades regles del joc, les quals cal reflectir en primer terme. Sincerament, no comprenem aquesta versió en un catedràtic notori de l'instrument.

I tornem a aquest mateix tema d'estètica de la interpretació, perquè avui no manquen a cada instant avinenteses per a poder contrastar-lo. Ens referim, encara, al tema de la renovació del Barroc que, quan fa referència a les *Passions* de Bach es torna incisiu. Hem tornat a escoltar una *Passió segons sant Mateu*, la de John Eliot Gardiner, dirigint el Monteverdi Choir i els Solistes Barrocs Anglesos, amb la participació de l'Esquellerinc. L'evidència ha tornat a ésser la mateixa: la de la intensificació textural, la desdramatització respecte de les versions convencionals. Tot això, a canvi de la preocupació per assolir per altres viaranyos dinàmics i ten-

sionals la necessària continuïtat i l'interès estrictament musicals.

Sense tants problemes en aquest sentit, hem d'estimar l'*Elies*, de Mendelssohn, que va fer Laszlo Heltay amb l'Orfeó Català i l'Orquestra de Concert de la BBC. L'expressió visible d'aquesta partitura, eminentment romàntica, segueix una línia de continuïtat respecte del públic no advertit. Un cinquanta per cent de sa romanticisme i un altre cinquanta per cent de magnífica estructura acadèmica són una premissa suficient per tal de no promoure dificultats interpretatives punyents, que potser altres partitures del mateix compositor sí que les plantegen, quant a la recerca d'un estil molt precís mendelssohnià. En suma, una excellent versió de la qual, naturalment, hem de destacar l'interès d'un Orfeó Català segur, potent, empastat i equilibrat.

En canvi, Euroconcert va tornar a proposar-nos una de les intel·ligents activitats del curs d'enguany, amb un concert Bach a cura dels Madrigalistes de Basilea i el grup Concerto de Colònia. Mostra definitiva i terminal del nou purisme interpretatiu que, malgrat tot, ens va endinsant paulatinament en el gust per unes ressonàncies captivadores. Lluny de tot efectisme i fins i tot de sentit concertant en l'accepció habitual del terme, no ens hi podem mostrar indiferents en absolut.

I acabem amb l'òpera de torn al Liceu, ara un *Trobador* que, segurament, hom recordarà només per la presència de Fiorenza Cossotto, en les representacions en què va intervenir. Producció simplement discreta, per mor de la línia notable del que s'està fent habitualment al Teatre, posa en evidència l'extrema dificultat de salvar escènicament aquest tipus d'obres que només tenen ja un exclusiu suport líric com a tota justificació. Cal acceptar-ho així, com a una contingència més del gènere. I quan les coses se situen en aquest context, cal ja esperar-ho tot dels cantants, dels quals només l'esmentada Cossotto fou la gran excepció.

Tornem, amb això, al terreny de les interpretacions transcendents amb què encapçalàvem el comentari d'avui. Interpretacions que, pel damunt d'unes qualitats tècniques excepcionals, poden fer-nos arribar un sentit de plenitud absoluta d'un personatge qualsevol. En canvi, Ermanno Mauro o la mateixa Maria Chiara restaren en la constellació del característic cantant de primera fila, de la bona representació habitual, de passada, d'estricta calendari de temporada.

ARXIUS MUSICALS A CATALUNYA (III)

Vilanova i la Geltrú

Arxiu Parroquial de Santa Maria de la Geltrú

A l'Arxiu Parroquial de Santa Maria de la Geltrú, a la comarca del Garraf, es troba ubicat un significatiu fons musical, la titularitat del qual és de l'esmentada parròquia. Es troba en una cambra de l'habitatge de la rectoria, situada davant de l'església, i no hi ha un horari establert de consulta.

Aquest fons musical forma un conjunt independent, que s'ha col·locat en uns prestatges i en un únic espai, amb altra documentació històrica de la parròquia.

A l'entorn de l'any 1978⁽¹⁾ es va realitzar una col·locació dels materials en caixes arxivadores, i es va escriure una numeració provisional a cada un dels manuscrits per poder-se'n fer una futura microfilmació i catalogació. Tot i això, no hi ha cap llista d'autors i d'obres. Aquest és l'estat actual, encara avui. Sí que hi ha, però, una llista dels "manuscrits musicals retornats a la parròquia de la Geltrú" feta per l'Abadia de Montserrat, amb data d'octubre de 1980, devolució feta després d'alguns avatars que no vénen al cas en aquesta fitxa inicial.

Sobre la proveniença d'aquest conjunt de fons musicals de primera mà, s'ha raonat la següent hipòtesi: una part dels manuscrits provindrien del repertori de la capella musical de la mateixa parròquia; i l'altre plec d'obres, podien haver pertangut al convent de Carmelites de Vilanova —exclaustrat el 1835, amb la desamortització— i hauria passat en dipòsit a la Geltrú. En l'actualitat no té cap funcionalitat a l'església. La quantitat aproximada de manuscrits, en la nostra primera fase d'estudi, és de 738. No hi ha cap tipus d'imprès musical, però sí còpies manuscrites d'impressos de l'època.

Seguint les dates escrites en alguns dels manuscrits, la cronologia aniria des de 1755 a 1855, essent el període més ben representat el que va de 1770 a 1840.

Quant a l'autoria dels 738 manuscrits, hi predominen les obres anònimes (404), mentre que les 334 restants són degudes a 72 compositors. Entre aquests, els més abundosos són els mestres de capella i organistes de la mateixa parròquia, com Antoni Domènech (24), Josep-Francesc Febrer (12) i Manel Febrer (11). De fora de l'àrea de la Geltrú, cal esmentar (pel nombre d'obres) els organistes de la Catedral de Barcelona, Carles Baguer (13) i Mateu Ferrer (15). Altres músics catalans

que podrien citar-se, però amb gran diferència, són Fr. Andreu del Carmel (Andreu Ripoll) (8), F. Andreu (4), A. Corderch, Jansà, Milà i Olivé. El nombre d'obres conservades de cadascun d'ells ens pot donar una pista de la importància de l'arxiu per a l'estudi de l'obra d'aquests músics catalans.

D'entre els compositors de la resta de la península que hi són copiats, citem el portuguès A. Abreu, amb música per a guitarra. Itàlia és el país europeu d'on comptabilitzem més músics: Boccherini, Cambini, Cimarosa, Coccia, Corelli, Cristiani, Fioravanti, Guglielmi, Mayr, Nicolini, Paccini, Ragioli i Rossini; vénen després els germànics Haydn i Pleyel; i França hi és representada amb Boieldieu.

Els gèneres allí conservats són els següents:

a) Música vocal religiosa: *Misses* (46), *Rosaris* (39), *Goigs* (46), *Trisagis* (11), *Salves* (8), *Lamentacions* (11), *Villancicos* (42) i quantitats menors de *Completes*, *Misereres*, etc...

b) Música vocal profana: Duets d'òpera (11) i *Tonadillas* (1).

c) Música instrumental: *Simfonies*, ja sigui en versió orquestral (9), per a tecla (19) o per a dues guitarres (2); *Salmòdies* (2), *Tonos* (7), *Sonates per a tecla* (6) i *Concerts*, *Tocates*, *Minuets*, *Rondós*, *Variacions*, *Contradanses*, *Valsos*, etc... També hi ha les 12 *Sonates per a violí i baix*, de Corelli, copiades d'un imprès del 1818. Encara, dintre d'aquest apartat, fariem esment d'un quadernet que recull música de tecla i tradicional, ja fet conèixer⁽²⁾.

d) La vertent teòrica i pedagògica hi és representada amb alguns quadernets d'exercicis de fuga, un mètode de cant pla i un quadernet de solfeig.

Per a una major facilitat en la consulta d'aquest arxiu, hi varem deixar una llista d'obres i autors que caldria demanar al senyor Rector.

Maria Ester-Sala
Josep M^a Vilar

(1) Bagües, Jon: *Catálogo...* Consultar la presentació de F. Bonastre a la Pàg. 11.

(2) *Tonades...*

Bibliografia

Bagües, Jon: *Catálogo del antiguo archivo del Santuario de Aranzazu*. Ediciones de la Caja de Ahorros Provincial de

Guipuzcoa, 1979.

Tonades populars a l'Arxiu de Santa Maria. Palmerar, Vilanova i la Geltrú. Introducció: Xavier Orriols.

CERVERA, 1988

1 - 15 d'agost

VII CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA

(Càtedra Emili Pujol)

Director: Josep M. Alpiste



Violí	Josep M. Alpiste Jaume Francesch Ulrike Flemming
Viola	Emilio Mateu
Violoncel	Marçal Cervera Richard Talkowsky
Contrabaix	Ferran Sala
Guitarra	José Tomás Armando Marroso Salvador Gratacós Miquel Farré
Flauta travessera	Jordi Mora
Piano	
Orquestra i Música de Cambra	

Nivell del Cours: elemental
Data límit d'inscripció: 30 de juny

Organització, informació i inscripcions:
Conservatori Municipal de Música de Cervera
Major, 79 - 25200 CERVERA
Tel. (973) 53 11 02

amb el patrocini de
 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

RETRAT



La fel·la maduresa de Ros-Marbà

Antoni Ros-Marbà acaba de dirigir l'òpera *Othello*, de Giuseppe Verdi, al Gran Teatre del Liceu. Ha estat la seva única participació a la temporada lírica de Barcelona. Abans, el mes de gener, havia inaugurat la temporada del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, de Madrid, amb *La bohème*. Precisament, a la capital de l'Estat, la crítica acostuma a ser unànime en els elogis envers el director català, fins al punt d'arribar a considerar-lo el millor dels directors espanyols d'avui. No debades, Ros-Marbà ve desenrotllant una fluïda i important activitat artística a Madrid, on acaba de comprometre's amb l'Orquestra de Radiotelevisión Española per ser-hi el principal director invitat. Per altra part, el director barceloní ha canviat el signe de la seva carrera; de manera que si, en el passat, va estar vinculat

com a director titular a l'Orquestra Ciutat de Barcelona i a l'Orquestra de Cambra Holandesa, ara se sent molt de gust com a director invitat d'aquelles orquestres que sollicitin la seva participació.

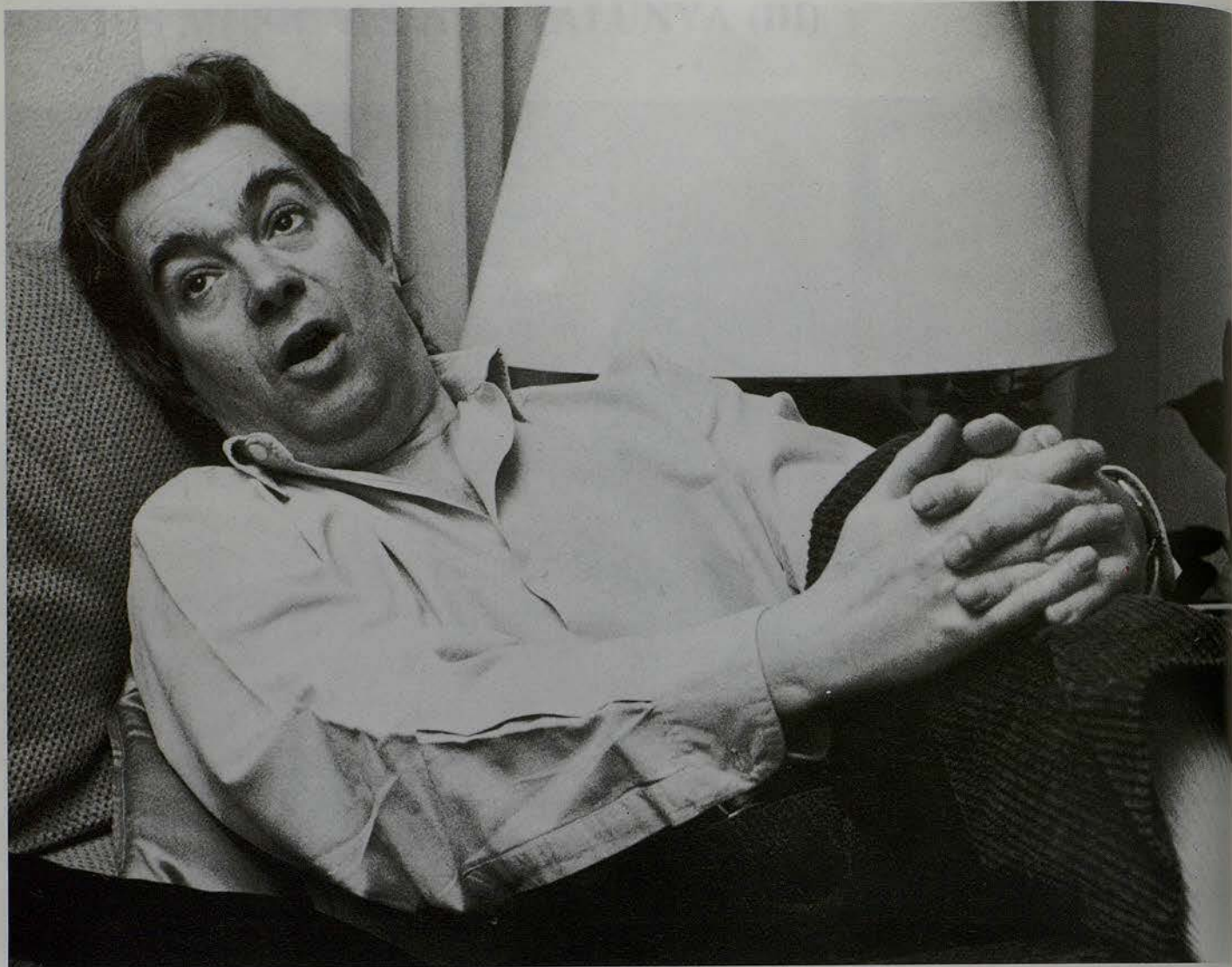
És oportú, doncs, passar revista a tots aquests aspectes del passat, present i futur d'un artista que reconeix haver madurat i progressat en una activitat que, com la seva, requereix que es vagin cremant etapes amb prudència, intel·ligència i una dedicació sense reserves.

—La meua situació, ara, és de "free lancer". Continuo amb els vincles amb l'Orquestra de Cambra Holandesa, després de deu anys. El primer concert que vaig fer amb ells, com a director invitat, va incloure obres de Mozart, entre les quals, una de religiosa. I d'això va fer deu anys el dimecres de Setmana Santa. I tota la

resta que faig fins ara és com a director invitat. Aquesta situació, intentaré mantenir-la durant uns anys, perquè és molt còmoda per a mi en aquest moment. M'hi trobo molt bé. És cert que he tingut algunes ofertes, i molt temptadores; però, després d'haver-ho consultat amb el coixí, i també amb la família, crec que... bé, que puc continuar amb aquesta situació, que per a mi és molt avantatjosa, si la salut em respecta. Tenint en compte, a més, que estic firmant contractes per a dintre de dos anys.

—Quins avantatges i inconvenients troba a cadascuna de les dues facetes: la de director titular i la de director invitat?

—Depèn molt de l'angle des del qual un hom les contempli. En el director estable hi ha un treball de continuïtat. Al mateix temps, això comporta una sèrie de



responsabilitats que absorbeixen molt de temps, ultra els múltiples imponderables que van sorgint. Per altra part, i encara que això suposi parlar amb un cert egoisme, ser director invitat implica un enriquiment indiscutible, oi més si la col·laboració amb aquestes orquestres es va renovant al llarg dels anys. I també, així, la vida particular hi surt guanyant. De totes maneres, com se sap, jo vaig ser durant molt temps director de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Per a mi, això tenia el significat que feia quelcom per a l'orquestra de la meua ciutat, la qual cosa em féu ballar moltes vegades com una baldufa. Tinent en compte que, ara, això s'ha bandejat i estic en una altra situació, anar-me a instal·lar com a titular d'una orquestra a qualsevol part del món, amb un tipus de vida i amb una societat que no són els mateixos, m'interessa relativament molt puc. Si no puc fer un treball, per les raons que siguin, en el lloc on vaig néixer i on puc aportar quelcom a una comunitat en la qual he nascut i viscut, comprometre'm de forma fixa amb altres llocs m'interessa molt menys. Aquesta és una raó molt poderosa.

En conseqüència, s'inclina més per la

faceta de director invitat, encara que continuï al front de l'Orquestra de Cambra Holandesa...

—Jo, ara, he adquirit el compromís amb l'Orquestra de Radiotelevisió Espanyola per a ser-ne el principal director invitat, amb una sèrie de concerts durant l'any i una sèrie d'aportacions, fins i tot d'assessorament artístic. Pel que fa a l'Orquestra de Cambra Holandesa, ha entrat en una situació diferent, en tant que ha quedat enquadrada en una macro-orquestra que s'anomena Filharmònica Holandesa, que és l'orquestra de l'Òpera. Aleshores, l'Orquestra de Cambra, en aquest moment, pràcticament no té director. O sigui: jo en sóc el primer director invitat i, en realitat, sóc el que la dirigeixo més. Però l'orquestra, en si, per la seva nova situació laboral, no té director. De totes maneres, també estic amb estreta relació amb l'Orquestra de la Ràdio. Holanda és un país amb el qual estic en constant relació des de fa anys.

—Es diu que un director té un període d'aprenentatge, en el qual va adquirint experiència i repertori. Després va madurant i d'alguna manera s'estabilitza. I finalment, a partir dels 45 anys, més o

menys, és quan comença a donar allò més bonic de si mateix. Hi està d'acord?

—No veig per què no he d'estar-hi. De totes maneres, depèn de cada individu. Jo, és clar, en aquest moment em sento molt més sòlid que fa quatre o cinc anys: en múltiples aspectes! Noto una maduresa en moltes coses de la meua professió, i així sembla haver-ho observat també la crítica. Fins i tot, que hi ha part del repertori que m'interessen menys. O sigui, no és ja en el fet quotidià de dirigir i d'estar al davant de l'orquestra, sinó també en el gust particular, en la forma d'entendre la música en si mateixa. Perquè, per exemple, la comprensió d'una obra actualment sol diferir de la de fa vint anys, fins i tot de la de fa tan sols cinc anys. Es viu, també, d'una altra manera. El ritme de la teua vida és diferent. I això fa que la comprensió d'una obra en la seva totalitat sigui, així mateix, diferent. Allò que no varia és l'essència d'una comprensió, perquè no la canvies radicalment. Però sí que canvien molts elements que no són fonamentals. O sigui, l'espina dorsal d'un concepte continua essent la mateixa, perquè ve a partir d'uns conceptes analítics molt rigorosos; però, després



la forma que se li dona madura amb el temps. I madura a base d'infinits detalls que fan que l'obra assoleixi, fins i tot, una dimensió diferent. I la dimensió moltes vegades no és solament musical, sinó que opera també en un terreny que va des de la profunditat de la mateixa comprensió fins a comprendre els aspectes dramàtics o lírics que, en un moment, es poden accentuar més o menys. I, a més, el ritme que pots donar a l'obra, la gran articulació musical, que, en el fons, és allò que compta.

—Però es podria dir que, amb el pas del temps, un mateix director serveix millor, va servint millor, un autor?

—Jo crec que sí. El grau de complicitat entre el director i l'autor és molt més gran cada vegada. Sí, sí, sens dubte! Però, és clar; hi ha autors amb els quals cada cop et sents més identificat; i altres, amb els quals esdevé al revés. I no és que els rebutgis! Però, com que tampoc no es pot dirigir tot, aleshores un hom va escollint aquella música amb la qual se sent més compenetrat. Cada cop veus que la teva perspectiva, en el fons, és més àmplia, però que, al mateix temps, s'escurça. Aleshores, vas a escollir allò que realment

creus que per a tu és més essencial.

—En funció de què, un director va escollint el seu repertori?

—De vegades, a un li demanen unes obres concretes, les quals poden acceptar-se o no. Però el meu repertori es va centrant, cada cop més, en un catàleg força determinat. O sigui, va essent cada cop més intens en allò que és el classicisme vienès: Mozart, Haydn, Schubert. Els dos primers, els dirigeixo freqüentment a fora. També dirigeixo indistintament totes les simfonies de Brahms. A partir de la temporada pròxima, començo a incorporar al meu repertori un compositor per a mi fonamental en la història de la simfonia, que és Bruckner. No l'havia dirigit mai, perquè em sembla un compositor per al qual cal un grau de maduresa molt elevat, i jo necessito molts anys per a comprendre'l. I, després, continuo interessant-me molt per l'impressionisme francès. Podria dir que dirigeixo quasi tot Ravel i tot Debussy. També obres determinades de compositors que mantinc en el repertori. I, després, hi ha música actual que pot interessar-me molt. Per altra part, cada cop estic més convençut, encara que sé que es pot tocar amb l'orquestra moderna, que

la música barroca amb instruments originals dona millors resultats que amb una orquestra actual. No sé si és una solució definitiva, això és una altra cosa; però, per exemple, les obres instrumentals del Barroc, jo prefereixo que, en aquest moment, siguin tocades amb instruments originals. És molt més defensable que les obres en les quals intervé la veu humana, un instrument intemporal, es toquin amb l'orquestra actual.

—Eterna polèmica és la que se centra en si, en el director, és més important una tècnica depurada o la musicalitat...

—La tècnica només és un mitjà. Hi ha una tècnica que s'ha d'aprendre i que, en definitiva, et resoldrà els problemes de tipus musical, que és on hem d'anar a raurer tots. Ara bé, passa que hi ha directors que, no se sap perquè, amb una tècnica molt rudimentària funcionen molt bé. Si aconsegueix un bon resultat ja li va bé aquesta tècnica. La primera cosa que un director ha de ser és un autèntic músic. I, a més, que en el seu contacte amb l'orquestra aconsegueixi allò que ell vol. Hi ha directors d'una tècnica mediocre que funcionen molt bé. Un director només absolutament tècnic, a mi no m'interessa ab-



solutament gens.

—És de suposar que cadascú, amb el pas dels anys, també va modificant la seva tècnica: reducció de gestos, depuració de moviments, etcètera. No es així?

—Per descomptat. A mi, això m'ocorre cada dia. Es compta amb una bona base tècnica que és un atot inamovible; però amb el temps canvies moltes coses. La tècnica es va adaptant a l'anatomia de cadascú. O potser, la teva anatomia, a l'hora de dirigir, entra molt més en l'articulació musical. S'hi integra molt més tot el teu cos. Això fa que, en el fons, una tècnica que has adquirit es va naturalitzant dins teu. I quan, la tècnica, l'has feta teva, és pràcticament intransferible. Pots transferir els principis bàsics d'una tècnica, si tens alumnes. Allò que no pots transferir és el teu sentit del so. Per això, s'esdevé que diferents directors, marcant el compàs de la mateixa forma (un compàs de tres per quatre, per parlar d'una figura molt bàsica), aconseguiran un so molt diferent. Perquè, en el fons, l'orquestra entra en un terreny molt mimètic d'allò que tu fas. És una reproducció, dins d'allò que pots fer, de la teva expressió in-

terna. Això és intransferible.

—Quan es diu, de vostè, que és un director molt musical, és per a vostè el més gran elogi que se li pot fer?

—Absolutament! Sí, sí. A mi, això m'omple de satisfacció. Encara que no caic en el cofoisme. Tots ens movem a base de petites satisfaccions, per realitzar-los; però si un entra en el cofoisme, entra en un terreny molt perillós.

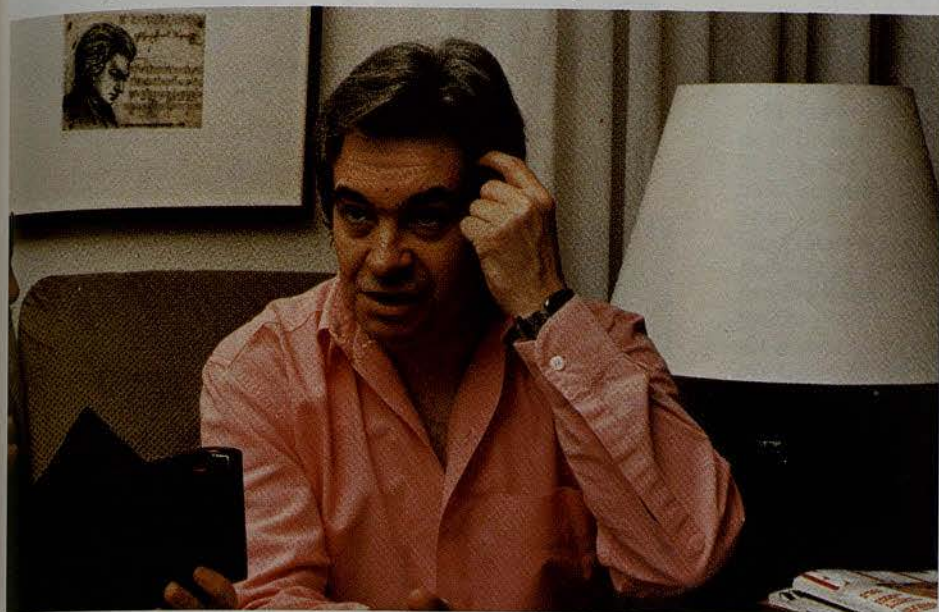
—Vostè cada cop dirigeix més òpera. Sembla un fenomen comú, entre els directors actuals. A què ho atribueix?

—Jo, certament, dirigeixo òpera cada cop més. No sé a què atribuir aquest fenomen, que ara sembla general. De totes maneres, jo crec que és una mica al revés d'allò que ha passat a molts directors. No pocs han començat per l'òpera, i han anat canviant cap el món del concert. En mi ha estat diferent. L'òpera, a més del seu atractiu en si (perquè hi ha música meravellosa, en ella), ofereix algunes de les obres més completes dins de la història de l'art. Per exemple, Don Giovanni, de Mozart, amb la qual inauguraré la pròxima temporada de Madrid, és una òpera, com se sol dir, pràcticament impossible. Per la

seva absoluta perfecció. I si agafes el Tristany o l'Othello, doncs, és clar... Així que un director d'orquestra, renunciar a dirigir aquestes obres mestres... A part que el teatre és una faceta que per a mi té un atractiu extraordinari. El teatre, en si, m'agrada moltíssim. I és una activitat que estic desenvolupant a poc a poc, però crec que, ensems, molt progressivament.

—Com va la seva faceta de compositor? Suposo que ressentint-se de la falta de temps...

—Jo sempre he estat un compositor molt circumstancial; un compositor per a coses molt determinades. Vaig començar volent ser compositor, però vaig tenir grans problemes de tipus estètic. Jo sabia perfectament quina era la música que no havia de compondre, però no sabia quina música havia de compondre. Hi hagué una època en la qual tots érem una mica bartokians. Però, és clar, Bartók, amb la seva tècnica tan particular... No podíem fer la seva música. Ell feia una música d'un país, i d'un moment molt concret. Després hi hagué la gran influència de l'Escola de Viena, i va arribar un moment en el qual tots érem una mica fills de We-



bern i de Schönberg. Però, ¿com havia de fer música com Webern o com Schönberg, un compositor mediterrani? Per altra part, els nacionalismes estaven completament fora de lloc. Tampoc no era cosa de seguir un tipus de música que feien els compositors francesos. Era, ja dic, molt difícil per a mi trobar el camí. I la cosa es va anar postposant "sine die". Per tant, componia solament les coses que podien fer un servei en un moment molt determinat de la nostra història. Per això vaig fer algunes coses per a la "nova cançó", perquè servien per a quelcom molt determinat. Com la música per a cinema, les cantates, les històries de Catalunya en cançó... Tot això estava molt pensat per a un aspecte molt determinat, que feia un servei al país. Però això fou en un temps. Ara m'agradaria molt... I ho estic pensant. A més, hi ha hagut solistes, i fins i tot directors d'orquestra, que m'han demanat que escrigui. Però passa que no tinc temps. Les vacances, les necessito per a estudiar. Per Setmana Santa m'he endut, al meu lloc de descans, la partitura de Medea, de Cherubini, que he de dirigir dins d'un any i mig al Festival d'Estiu de Mèrida, amb un gran desplegament de mitjans. I he de pensar en Don Giovanni, en les obres noves que he de dirigir la temporada vinent, en obres que he de fer un cop repensades i replantejades... Per exemple, per a la temporada pròxima he d'estudiar tres Simfonies de Haydn noves, obres de les quals, a més, acostumo a preparar jo mateix els materials perquè l'articulació i la interpretació correspon-

guin a un concepte molt determinat, perquè el text moltes vegades no és tan definit com pot ser, per exemple, una obra de Beethoven. Cal estudiar-les molt profundament i treballar molt bé l'articulació, l'aspecte dinàmic, i donar-hi una unitat a través de la teva òptica.

—Perquè el classicisme continua essent font d'ensenyança per un músic, ¿no és així?

—Absolutament! Cal estudiar les obres de J. S. Bach i del classicisme. Sobretot, pel que fa a l'evolució de la forma. És fonamental per a un director conèixer molt profundament tot allò que és el classicisme vienès. És la base. Com Bach! Com els compositors del Barroc. I, anant més enrera, cal conèixer bé Palestrina.

—En realitat, no es la part invisible de la tasca d'un director allò que el diferencia dels altres?

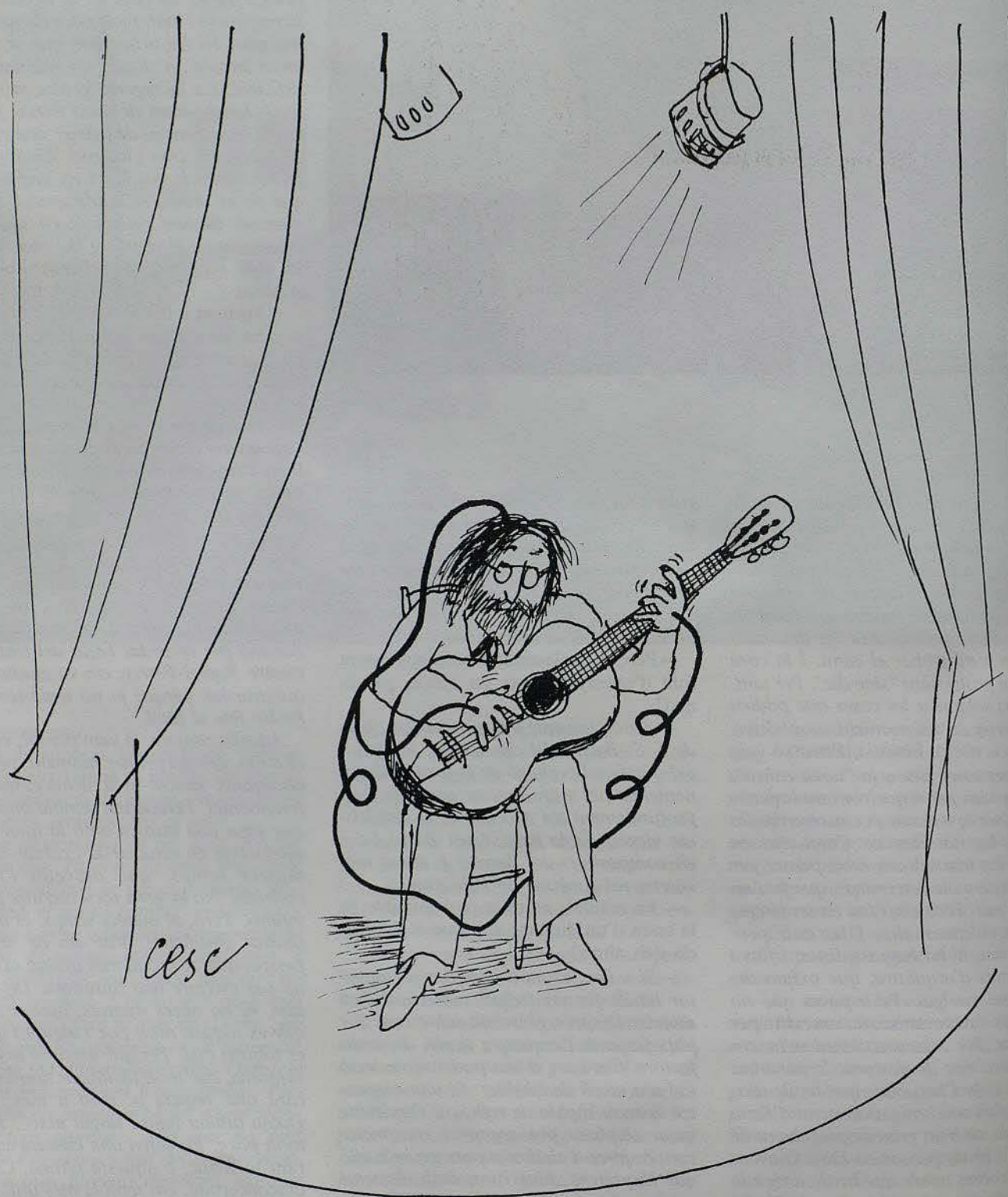
—Sí... Bé... és molt complex. El director ha de fer un treball subterrani d'ell mateix. Després, el treball subterrani que pots fer amb l'orquestra depèn de molts factors, fins i tot el seu poder d'absorció i el seu nivell de qualitat. Si una orquestra és molt ràpida de reflexos, t'endevina quan respire, pot copsar i transmetre com respire. I aleshores pots treure'n allò que hi pretens. Fins i tot, amb elements mínims. És molt ràpida, la correspondència. Però, és clar, cada orquestra és diferent. I el director ha de saber com pot i com ha de treballar amb cadascuna. No sempre és fàcil, ni sempre s'aconsegueixen uns resultats òptims. Depèn de tantes coses... Cal saber com entrenar una orques-

tra. Els grans directors del passat ho sabien molt bé. A les noves generacions els resulta molt més difícil, perquè les orquestres cada cop són més perfectes, a fora. I, actualment, cada vegada es veu menys el "trainer", el qui treballi molt profundament l'orquestra en el sentit tècnic. Hom parteix ja d'uns nivells molt elevats, fins i tot en orquestres de ciutats relativament petites. El so, en realitat, tu el crees amb la respiració i amb molt pocs elements del teu gest. Hi ha orquestres que, a la primera lectura, et donen un resultat força deficient, i a la segona lectura ja és perfecte des del punt de vista tècnic: perquè tenen un potencial de primer ordre, i una concentració gran i intensa. Això, més en països com els nòrdics i els anglosaxons que en els llatins. Contràriament, les orquestres llatines poden oferir una gran creativitat en el moment del concert, per la seva rapidesa de reflexos i intuïció creativa.

—Tornant a la composició, l'estrena de la seva última cantata, al Palau dels Esports, amb els cors infantils de tot Catalunya, degué ser per a vostè una cosa molt emocionant.

—Fou una experiència impagable. Dirigir quatre o cinc mil infants, que tots vibren i tots entren en una comunió conjunta, em sembla una experiència extraordinària, que, a més, ja començo a viure-la amb un cert frenesí, una certa febre, en el moment de compondre la cantata. La vaig escriure fa un any i mig, en el curs d'unes vacances d'estiu. Fou un treball amb Miquel Descloit. I vull aprofitar aquí l'ocasió per recordar l'ajut del traspassat mestre Rafael Ferrer: em va ajudar a orquestrar-ho, perquè jo no tenia temps de fer-ho fins al final.

Aquella cantata, la vam pensar, en Descloit i jo, des del primer moment, per i per als infants. Buscar-hi la forma és quelcom fonamental. Perquè em sembla important que sigui una música amb la qual ells es diverteixin en estudiar-la i cantar-la. I, al mateix temps, que desvetlli l'interès col·lectiu. No es gens fàcil escriure per als infants. Però, al mateix temps, és absolutament gratificant. Vist des de la meua perspectiva, té molta més utilitat això que no pas escriure una Simfonia. De simfonies, hi ha obres mestres; moltes d'elles, que es toquen molt poc i algunes que no es toquen mai. Per què escriure una altra simfonia, que molt fàcilment només es tocarà una vegada o, com a més, dues? Quina utilitat haurà tingut això? Doncs, molt poca. En canvi una cantata com Tiran lo Blanc, o aquesta última, Concert desconcertant, em sembla més útil. Haver entrat en el cor d'uns milers d'infants és una experiència que jo no hauria tingut, en el cas d'haver escrit una obra simfònica.



El
la d
III M
porà
socià
tors
Cent
Mús
Min
colla
de C
Dist
l'Aj
l'Inst
i l'es
El
cono
del p
amb
obres
berg
i Gar
el dia
nitza
celon
anys
realit
creat
quin
form
Brinc
Guin
El
el dia
del C
que f
pranc
tralt)
i E.
progr
de S
Lind
Nuix
Per

Al
ges d
guany
10 d'a
de TV
a la r
qual
el pri
Ho
comp
posa
part,
bona

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

AQUÍ

III CICLE DE MÚSICA CONTEMPORÀNIA

El passat dia 25 començà, a la discoteca Nick-Havanna, la III Mostra de Música Contemporània, promoguda per l'Associació Catalana de Compositors amb el patrocini del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, del Ministerio de Cultura, i la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat, el Districte de l'Eixample de l'Ajuntament de Barcelona, l'Institut Alemany de Cultura i l'esmentada discoteca.

El cicle és integrat per sis concerts. El primer fou a cura del pianista Gerardo Gandini, amb un programa format per obres de Taverna-Bech, Schönberg, Guinovart, Etkin, Marco i Gandini. El segon tingué lloc el dia 2 de maig i fou protagonitzat per Percussions de Barcelona, en homenatge als deu anys d'existència dels quals es realitzà el concert. El conjunt, creat i dirigit per Xavier Joquín, interpretà un programa format per obres de Smith-Brindle, Samuels-Friedman, Guinjoan, Fink i Hummel.

El tercer concert se celebrarà el dia 9 de maig, i serà a cura del Quartet de bec "Frullato" que formen A. Polo (flauta soprano), A. Roca (flauta contralt), M.J. Udina (flauta tenor) i E. Galofré (flauta baix). El programa és integrat per obres de Seroki, Rodríguez Picó, Linde, Witzeman, Hirose, Nuix i Leenhouts.

Per al dia 16 és prevista l'ac-



tuació de Multimúsica, nom que inclou la presència de G. Brncic, E. Polonio, Claudio Zulian (electroacústica i instruments) i la col·laboració de J.J. Ordinas (guitarra). El programa inclou obres d'E. del Cero, Polonio, Brncic i Zulian.

El Trio Opus hi intervindrà el dia 30 de maig, amb un programa format per obres de Castillo, Hamel i Rhim. Integren l'esmentat grup: M. Hauber (piano), E. Fischer (violí) i M. de Secondi (violoncel).

Finalment, el dia 6 de juny hi actuarà el grup Omnimodis, que dirigeix Miquel Gaspà, amb un programa format per obres de Balsach, Lewin Richter, Roger i Maxwell Davies.

MÚSICA CONTEMPORÀNIA A TV-3

Al llarg dels dotze diumenges del segon trimestre d'enguany, a partir del passat dia 10 d'abril, el programa matinal de TV-3 inclou un cicle dedicat a la música contemporània, la qual ocuparà aproximadament el primer terç de l'espai.

Hom hi oferirà obres de compositors de què TV-3 disposa enregistraments, la major part, de producció pròpia, en bona mesura procedents de les

Mostres de Música Contemporània organitzades per l'Associació Catalana de Compositors. Una bona part de la producció correspon a compositors i intèrprets catalans. Hi seran presents obres de Guinjoan, Nuix, Gasser, Charles, Antoni Olaf Sabater, Taverna-Bech, Cervelló, Homs, Gerhard, Bonet, Boulez, Pladevall, Porter, Amargós, Llanas, Bartók, Besses i Carles Santos.

CONVENI PER LA GRAVACIÓ D'UN DISC DE L'AGRUPACIÓ MUSICAL "LA CAPELLA REIAL"

El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, la Fundació Caixa de Barcelona i l'agrupació musical La Capella Reial han firmat un conveni gràcies al qual aquest grup musical enregistrarà un disc de llarga durada dedicat al compositor Joan Cererols. A més, pel mateix conveni, la Fundació Caixa de Barcelona col·laborarà amb la vuitena edició del Curs de Música Antiga a Catalunya que organitza el Departament de Cultura a la Seu d'Urgell. Diversos membres de la Capella Reial participaran en aquest curs.

El conveni que s'ha firmat estableix que la Fundació Caixa de Barcelona aportarà dos milions de pessetes per l'edició del disc dedicat a Joan Cererols i dos milions més per la realització del Curs de Música Antiga a Catalunya. Han firmat el conveni pel Departament de Cultura el Director General de Música, Teatre i Dansa, Jordi Maluquer, per la Fundació Caixa de Barcelona el seu gerent, Josep González i López, i per la Capella Reial el seu director, Jordi Savall.

El primer disc que enregistrarà La Capella Reial tindrà dues obres del compositor Joan Cererols. La primera serà



la *Missa de Batalla*, una obra per a dotze veus repartides en tres cors i baix continu. Hi intervindran dotze veus i disset instruments. La segona obra serà *Missa pro defunctis*, una obra a set veus repartides en dos cors i baix continu. Hi intervindran set veus i catorze instruments.

El disc serà enregistrat per la firma francesa Astrée-Auvidis, que també es farà càrrec de la distribució internacional en compact-disc i cassette.

El disc negre serà editat i distribuït a Catalunya per la firma P.D.I. dins de la col·lecció "Antologia Històrica de la Música Catalana".

CELEBRACIÓ DEL CENTENARI DE MN. HIGINI ANGLÈS

A les poblacions de Maspujols (la vila nadiua de l'illustre musicòleg), Reus i Tarragona, tindran lloc diversos actes i commemoracions, en ocasió de l'esmentada efemèride. Entre els dies 2 i 16 de maig, restarà oberta, a la Sala Argilaga del Centre de Lectura de Reus, una exposició monogràfica sobre l'obra de Mn. Anglès, preparada amb la col·laboració de la Biblioteca de Catalunya. Simultàniament, són previstes tres conferències a càrrec de Josep Crivillé (Mn. Higiní Anglès i l'etnomusicologia), a la Facultat de Filosofia i Lletres de Tarragona (6 de maig); Francesc Bonastre i J. Crivillé (Mn. Anglès: l'etnomusicologia i la musicologia catalana i hispànica), a la Sala d'Actes del Centre de Lectura de Reus (6 de maig); i Mn. Josep M. Llo-

rens (Mn. Higiní, l'home, el prevere i el musicòleg), a l'església parroquial de Maspujols (13 de maig). La commemoració comptarà, a més, amb tres concerts, a càrrec de la Schola de Cant Gregorià de l'Obra Cultural de Santes Creus (8 de maig, a l'Església Parroquial de Maspujols), de la Coral Càrmina de Barcelona (15 de maig a l'Església Parroquial de Maspujols) i de la Coral Antics Escolans de Montserrat (28 de maig, a l'Església Prioral de Sant Pere de Reus).

Igualment és prevista, del 23 al 25 de setembre, a Reus, la "VIII Trobada de música tradicional", dedicada a la figura de Mn. Anglès, i la publicació d'un monogràfic a l'entorn del gran musicòleg, a la "Revista del Centre de Lectura".

Hem fet història

Durant més de 175 anys, hem protagonitzat gran part de la vida política del nostre país.

Ara, aquest paper es dóna a conèixer en tota la seva dimensió: editem la nostra pròpia història. Tot el que la Diputació de Barcelona ha fet per Catalunya analitzat per un equip d'historiadors de gran prestigi.

Conegui-la, és una història fonamental per a Catalunya.



Diputació de Barcelona
Colze a colze amb els Ajuntaments

Història de la
DIPUTACIÓ DE BARCELONA
I

Història de la
DIPUTACIÓ DE BARCELONA
II

Història de la
DIPUTACIÓ DE BARCELONA
III

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

L'ORQUESTRA JUVENIL DE CAMBRA GERMINANS



L'Orquestra Juvenil de Cambra Germinans pretén intensificar la seva activitat amb noves iniciatives que aviat es posaran en marxa. Aquest conjunt va començar la seva activitat a finals del 1986, per iniciativa del mestre Antoni Guinjoan. Al principi el formaven estudiants de música, ex-escolars de Montserrat. Aviat incrementà el nombre de membres, alguns d'ells de fora de Barcelona.

El primer concert tingué lloc el dia 15 de febrer del 1987, al Centre Social de la Caixa, de Torrebónica. Justament, l'esmentada institució, en incloure la Germinans en els seus XII i XIII Plans Culturals, li va per-

metre una inicial activitat, així com una base de finançament molt valuosa.

L'entusiasme del director i dels membres de la formació ha animat els pares a constituir-se en associació i assegurar així la continuïtat d'aquesta tasca formativa tan enriquidora. Al mateix temps, s'està creant un grup amb els membres més joves de la formació, així com un quintet de vent. Cal recordar que l'edat dels membres de l'esmentada orquestra oscil·la entre els 7 i els 18 anys. Hom té previst de realitzar una Setmana Musical que probablement tindrà lloc a Moia.

NOTICIARI DE
L'ORFEO CATALÀ

PRESÈNCIA AL MAIG CORAL DEL BARCELONÈS

Després de les tres audicions de l'oratori *Elies*, de Mendelssohn, durant el darrer març, a Girona, Barcelona i Tarragona, la tasca del cor s'ha concentrat en la preparació de les intervencions que ha de fer properament en les audicions del "Maig Coral del Barcelonès" a l'església dels Escolapis del c/. de la Diputació, i en les audicions del *Requiem*, de Suppé, i de la *Giovani d'Arc*, de Verdi, del vinent juliol a les ciutats rosselloneses de Montpel·lier i Carcassona.

En l'entremig, una nova activitat coral ha estat iniciada a la nostra Entitat, amb la rebuda i atenció en règim de tornavista del cor juvenil asturià "Agrupación Coral de Siero Musical", que dirigeix M^a Teresa Martínez, a cura del nos-

tre Cor Juvenil, dirigit per Conxita Garcia. Aquests dos conjunts de cantaires han tingut l'ocasió de fer una llarga convivència (els cantaires catalans allotjaren els asturians) que els ha permès de conèixer-se mútuament i de saber més directament les peculiaritats de cada país. Durant aquesta estada a Catalunya, els dos cors van participar conjuntament en dos importants concerts amb polifonia dels s. XV al XX i amb cançons asturianes i catalanes, fets al nostre Palau (el dia 28 de març) i a Igualada (el 29), precedit aquest darrer per una visita al santuari montserratí, on també cantaren unes obres per a la comunitat benedictina i els fidels que hi havia al temple.

PELL DE BRAU

II ENCONTRE DE LA "JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA"

Després d'haver realitzat noves proves d'admissió (per a participar a les quals foren rebudes més de dues centes sol·licituds), la Joven Orquesta Nacional de España efectuà a Bilbao, del 25 de març al 3 d'abril, el Segon Encontre d'enguany, centrat en l'estudi d'una sola obra: el *War Requiem*, de

Britten.

Participaren en l'audició conclusiva al Teatro Arriaga, juntament amb l'Orquestra, la coral de Bilbao, el Cor infantil de la Sociedad Coral de Bilbao i els solistes Sheila Armstrong, Martyn Hill i Neil Howlett; tots, sota la direcció d'Edmon Colomer.

NOVA EDICIÓ DEL FESTIVAL DE GRANADA

Ja s'ha fet conèixer la programació del 37è Festival Internacional de Música i Dansa de Granada, que tindrà lloc en aquesta ciutat, entre els propers 18 de juny i 6 de juliol, amb el patrocini de l'"Instituto de las Artes Escénicas y de la Música" del Ministerio de Cultura, conjuntament amb la "Junta de Andalucía", la "Diputación Provincial de Granada" i l'Ajuntament de la ciutat. La nova direcció de Mari Carmen Palma és palesa en aquest conjunt de manifestacions musicals, coreogràfiques i pedagògiques, en el sentit d'una visible tendència qualitativa, amb indicis d'una atractiva selectivitat i de la recerca d'una pròpia personalitat, naturalment en el marc de les grans manifestacions habituals en aquests cicles. També hi hem de remarcar una notable representació catalana, tant en el domini dels compositors com en el dels intèrprets.

En el capítol de les grans agrupacions simfòniques, òbviament primordial, hi hem de destacar la presència de la Philharmonia Orchestra de Londres, dirigida per Esa-Pekka Salonen (18 i 19 de juny), amb la participació de dues grans figures catalanes: Montserrat Caballé (que cantarà les escenes finals del *Tristany* wagnerià i de la *Salomé* straussiana) i Alicia de Larrocha (que assumirà la part protagonista del *Quart Concert*, de Beethoven), al costat de l'habitual presència de l'Orquestra Nacional d'Espanya (28 i 29 de juliol), dirigida per Günter Herbig (*Se-*



na, de Mahler) i per López Cobos (que programarà les *Vistes al mar*, d'Eduard Toldrà i les *Noches*, de Falla, amb Joaquín Achúcarro de solista). D'altra banda, Montserrat Caballé i Alicia de Larrocha actuaran conjuntament, en un recital dedicat a l'obra de Frederic Mompou (20 de juny).

En el camp dels conjunts de cambra, l'Orquestra de Cambra Holandesa i el Cor del Festival de Brighton seran dirigits per Antoni Ros-Marbà (24 i 25 de juny), amb un repertori que inclou la *Gran Missa en do menor*, de Mozart, la *Gran Fuga*, de Beethoven i la *Nit transfigurada*, de Schönberg. L'Orquestra Barroca de la Comunitat Europea, dirigida pel clavecinista i organista Ton Koopman, comptarà amb la col·laboració, per al *Concert de quatre clavicèmbals*, de J.S. Bach, dels barcelonins Mireia Hernández i Albert Romani (30 de juny);

finalment, dues sessions de l'excel·lent conjunt britànic The Hilliard Ensemble, amb l'estrena a Espanya de la *Passió segons sant Joan*, d'Arvo Pärt i música anglesa i alemanya (21 i 22 de juny).

Sengles recitals de Claudio Arrau (1 de juliol) i del Cuarteto Orlando (4 de juliol) se sumaran al cicle unitari d'interprets guitarrístics, que tindrà lloc al llarg de tot el Festival, amb el lema "Memorial Andrés Segovia", en el qual participaran Eliot Fisk, Michael Lorimer, Eduardo Fernández, Julian Bream, Godelieve Monden, Alirio Díaz, María Ester Guzman y Manuel Cano.

Les representacions coreogràfiques seran a càrrec del "Ballet Clásico del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela", dirigit per Maya Plisetskaya

(26 i 27 de juny), el Ballet del Gran Teatre de Ginebra (3 de juliol) i la Companyia d'Antonio Gades (5 i 6 de juliol).

El 19è Curs "Manuel de Falla", que tindrà lloc del 26 de juny al 9 de juliol, serà inaugurat per una lliçó magistral de Luigi Nono, sobre "L'espai i el temps en la creació musical", i constarà de *stages* docents (amb els concerts i recitals corresponents) sobre La Creació Musical, Musicologia Medieval, Interpretació de la música contemporània, Guitarra, Cant, Violí, Viola, Música de cambra, etc. Cal destacar que aquest darrer serà professat per Christophe Coin, Patrick Cohen, Erick Höberth i Anita Mitterer, i estarà dedicat al classicisme vienès i la seva correspondència a la península ibèrica.



NOVA EDICIÓ DE LA "FIRA DE MÚSICA DE FRANKFURT"

ARREU

VENDA DE MANUSCRITS INÈDITS DE BEETHOVEN

Dos manuscrits de Ludwig van Beethoven, fins ara desconeguts, i particularment dos fragments provinents del darrer moviment de la *Novena Sinfonia*, "L'oda a la joia", han estat posats a la venda per Sotheby's, una galeria d'art de Londres, que els valora en uns 180.000 dòlars.

Segons Stephan Roe, l'especialista de manuscrits de música de Sotheby's, aquestes pàgines, que es desconeix d'on vénen, tenen una importància considerable per conèixer el treball del gran músic alemany. El primer document és format per quatre pàgines, on s'inclou

la llista de revisions, alteracions i correccions que Beethoven feia en el primer, segon i darrer moviments de la *Novena Sinfonia*.

El segon manuscrit és un esborrany de la *Sonata per a Hammerclavier*, en tinta, i amb anotacions a llapis. Es tracta d'elements musicals, alguns dels quals es poden reconèixer a la partitura de la sonata que ens va arribar; però d'altres no hi són identificables. Aquest document, segons Sotheby's, és encara més important ja que no es coneix cap manuscrit autogràfic de la *Sonata*.

SALZBURG: KARAJAN DÓNA PAS A LA PRIMAVERA AMB *TOSCA*

El director d'orquestra Herbert von Karajan va obrir el vigsim-segon Festival de la Primavera de Salzburg amb una nova orquestració i escenificació de l'òpera *Tosca*, de Puccini.

L'èxit artístic de la representació va ser absolut, i Karajan, promotor dels Festivals de Primavera, va rebre grans ovacions.

El mexicà Luis Lima i l'italiana Fiamma Izzo d'Amico

van cantar els papers protagonistes de Cavaradossi i Tosca. La jove soprano italiana, de 23 anys, havia cantat en les dues edicions anteriors del Festival amb el tenor Josep Carreras, concretament en el *Don Carlos*, de Verdi, i *Carmen*, de Bizet, interpretant-hi el paper de Micaela. D'altra banda, s'han retirat del programa els recitals en què havia de cantar Josep Carreras.

Acaba de tenir lloc, en aquesta ciutat de la República Federal d'Alemanya, entre el 9 i el 13 de març, la celebració d'aquesta important trobada de quasi 900 empreses exposidores dels més diversos productes directament o indirecta relacionats amb diferents vessants del fenomen musical, procedents pràcticament de tot el món (370 de la República Federal d'Alemanya i 515 de més de 36 països, entre els quals EUA, França, Itàlia i els Països Baixos ocupen estadísticament els llocs més quantitativament rellevants). Aquesta considerable oferta és ara distribuïda en 72.000 m², una extensió que gairebé s'ha duplicat en relació a la utilitzada l'any 1980. L'estructuració de la Fira de Música s'orienta principalment segons les necessitats del comerç especialitzat internacional, i els dos punts centrals en són els instruments acústico-mecànics tradicionals i els instruments i accessoris electrònics (principalment els sintetitzadors, ordenadors MIDI, baixos, guitarres i bateries electròniques, equips de so i d'illu-

minació, etc.). Aquest any s'ha incorporat el domini dels folklores exòtics, presentant països sud-americans i africans, i, òbviament, hi ha continuat una interessant participació de les grans editorials internacionals de música.

Un valuós programa complementari, destinat als diversos grups de visitants de la mostra, professionals i afeccionats, representa el contrapunt culturalitzant d'un esdeveniment comercial, amb exposicions especialitzades i actuacions musicals, com el XX Festival Alemany de Jazz, entre altres.

També hi és habitual l'anàlisi sociològica dels canvis que desenvolupament dels mitjans tecnològics estan provocant, diversos estaments de la professió musical i, finalment, l'adjudicació del "Frankfurter Musikpreis" (Premi de Música de la ciutat de Frankfurt), dotat amb 25.000 marcs alemanys, que aquest any ha estat concedit al professor suís Heinz Holliger, famós oboïsta, compositor i director d'orquestra.

ESTRENA D'UNA ÒPERA SOBRE SANT FRANCESC D'ASSÍS

William Ferris dirigí, a l'Orchestra Hall de Chicago, l'estrena mundial de l'òpera *Francesco*, del compositor Robert Kreutz, escrita sobre un llibret de Willard Jabusch.

L'obra és una glossa dels principals passatges de la vida

de sant Francesc, de mà d'un trobador, Guido, que en presenta els episodis més sobresortints. Paul Grizzell interpretà el paper de Francesc, Claudi Salomis el de soldat d'Egipte, William Walker el de cardenal i Hugolino Conti.

CONVOCATÒRIES

IX CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ DE MÚSICA IBÈRICA ANTIGA PER A ORGUE



Com cada any, aquest novè curs estival, de 15 dies de durada (18-30 de juliol de 1988), impartit pel professor Josep M. Mas i Bonet, es realitzarà, la primera setmana, a l'orgue de Torredembarra (construït pels germans Guilla, el 1705 i reconstruït per Gerhard Grenzing, el 1979), i la segona setmana, a l'orgue de Montblanc (cadireta del 1607, d'orguener anònim, reconstruïda el 1703 per Josep Boscà. Orgue major de Josep Boscà i Anton Boscà, del 1750. Restauració general de Georges Lhôte i Gabriel Blancfort, el 1977).

En cada curs, es fa una atenció especial a uns compositors hispànics determinats. En-

guany s'estudiarà particularment la música aragonesa: Sebastián Aguilera de Heredia, Pablo Bruna i Pablo Nasarre i també obres d'altres compositors ibèrics dels ss. XVI, XVII i XVIII, a la lliure elecció del participant.

D'altres activitats (visites d'orgues de la regió i de tallers d'orgueners) complementaran el curs.

Tant a Torredembarra com a Montblanc, tindrà lloc un concert de cloenda a càrrec del professor Josep M. Mas i Bonet i dels participants. Per a més informació, dirigiu-vos a: M. Mas, Apartat de Correus 531 - 43201 Reus / Tarragona - tel. (977) 30 57 65.

XVII CURS INTERNACIONAL DE GUITARRA "JOSÉ LUIS LOPÁTEGUI"

Organitzat per Aula de Música 7, del 15 al 25 de juliol tindrà lloc, a Sant Cugat del Vallès, la dissetena edició del Curs Internacional de Guitarra a càrrec de J.L. Lopátegui.

El programa comprèn: mecanismes i tècnica de la guitarra, tècnica d'estudi, pedagogia de la guitarra, interpretació musical, música de cambra i conjunt instrumental, i les cançons populars catalanes de Miquel Llobet.

El Curs serà complementat amb altres activitats: concert inaugural pel Quartet Moyzes (dia 15), conferència de la musicòloga Montserrat Albet sobre Miquel Llobet (dia 22) i concert de clausura a càrrec dels estudiants del curs (dia 25).

La inscripció es clourà el dia 8 de juliol. Informació: Aula de Música 7, Diagonal, 327, 2on 1a, tel. 207 40 22, 08009 Barcelona.

COMPETICIÓ INTERNACIONAL DE VIOLÍ "CARL FLESCH"

La City of London ha organitzat, per a mitjan octubre de 1988, una competició oberta per a violinistes de qualsevol nacionalitat que no sobrepassin els 30 anys. Nou músics internacionals de prestigi reconegut formaran part del jurat, que atorgarà diversos premis. A les bases del concurs s'hi fa conèixer el programa d'obres a

interpretar pels competidors. Els impresos de subscripció i una cassette s'han d'enviar, abans del dia 31 de maig de 1988, a: "The Administrator / City of London / Carl Flesch International Violin Competition / City Arts Trost L00td / Bishopgate Hall / 230 Bishopgate / London EX2M 4QH".

VI PREMI REINA SOFIA DE COMPOSICIÓ MUSICAL

La Fundació Ferrer Salat (destinada a estimular la creació musical, i a facilitar als compositors la possibilitat que les seves obres puguin ser interpretades, escoltades i difoses) atorga el Premi Reina Sofia de Composició Musical, les bases de la sisena convocatòria de la qual acaben de ser fetes públiques.

La composició musical que opti a aquest Premi, dedicat el 1988 a la música simfònica, haurà de cenyir-se a una plantilla orquestral normal. El gènere de l'obra, és lliure.

La dotació del Premi és d'un milió cinc-cents mil pessetes. Cada compositor podrà pre-

sentar una sola obra, la qual haurà de ser inèdita i no estrenada.

El veredict del jurat —que serà nomenat pel Patronat de la Fundació, amb l'assessorament del seu Comitè Musical— serà publicat abans del mes de novembre de 1988. La partitura que opti al concurs, i la documentació exigida, han de ser a poder de la Fundació Ferrer Salat abans del 31 d'agost de 1988.

Els interessats a rebre les bases completes, poden adreçar-se a: "Fundació Ferrer Salat", Gran Via de Carles III, 94, 08028 Barcelona.

II CONCURS GERMANS CLARET" PER A INSTRUMENTS DE CORDA I MÚSICA DE CAMBRA

L'Esbart Sant Cugat convoca el "II Concurs germans Claret" per a Instruments de Corda i Música de Cambra, el qual se celebrarà del 19 al 25 de setembre.

Aquest concurs va néixer pensant fer una aportació a la cultura musical, i per estimular la joventut en l'estudi d'instruments de corda, dels quals el nostre país està tan mancat, així com de grups de cambra.

Els germans Claret, reconeguts internacionalment, donen nom a aquest concurs per ser residents a Sant Cugat del Vallès, i a petició de l'Esbart Sant Cugat, que n'és l'organitzador.

Enguany hi ha dues novetats: s'ha ampliat la participació amb un grup infantil, fins als 14 anys; i l'augment de l'import dels premis.

A més dels premis en metàl·lic, es dona l'oportunitat als guanyadors de realitzar una tanda de concerts, pensant que serà un bon estímul i motiu de difusió en general.

Els components del Jurat són persones de reconeguda solvència musical.

Aquesta idea ha tingut el suport molt particular dels Departaments de Cultura i de Joventut de la Generalitat, de la Diputació de Barcelona, de l'Ajuntament de Sant Cugat del Vallès, de la Casa Parramon i de l'empresa Sharp.

La inscripció es clourà el dia 30 de juny de 1988.

Informació: "Esbart Sant Cugat, Carrer Migdia, 6. Tel. 675 26 52. 08190 Sant Cugat del Vallès".

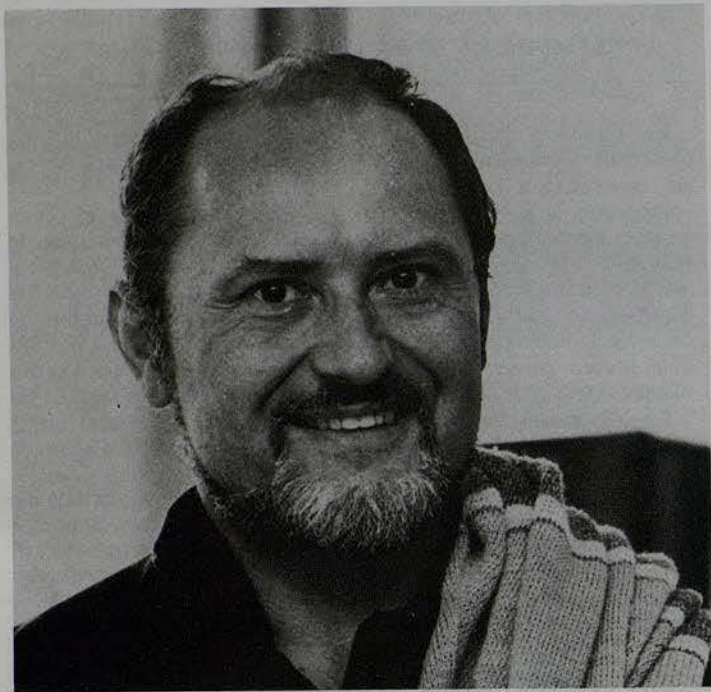
TRIA DE CONCERTS

Hans Martin Linde, Oscar Milani i Pere Ros.

Obres de Leclair, Händel, Bach i Lotti. Centre Cultural de la Caixa de Pensions, dia 4 de maig.

Format a l'Escolania de Montserrat, Pere Ros és un dels més destacats violagambistes catalans. Va perfeccionar els coneixements musicals a la Schola Cantorum Basiliensis, de Suïssa. Ha fet concerts a la majoria dels paï-

sos europeus, i nombrosos grups de música antiga li han demanat la col·laboració per a concerts i enregistraments discogràfics. Aquesta intervenció al XI Festival de Música Antiga serà formant part d'un Trio que, a més d'ell, integraran Hans-Martin Linde, un dels principals intèrprets de flauta barroca i flauta de bec, i el clavicembalista argentí Oscar Milani.

**La Gioconda, d'Amilcare Ponchielli.**

Grace Bumbry, Fiorenza Cossotto, Viorica Cortez, Ermanno Mauro, Matteo Manuguerra i Ivo Vinco. Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu sota la direcció d'Uwe Mund. Teatre del Liceu, dies 5, 8, 11 i 13 de maig.

Òpera dramàtica en quatre actes, de Ponchielli, amb llibret de Tobia Gorrio (anagrama d'Arrigo Boito) basat en el drama *Angelo, tyrant de Padoue*, de Victor Hugo. La primera representació va tenir lloc al teatre de la Scala, de Milà, el 8 d'abril de 1876. L'acció es desenvolupa a la Venècia del segle XVII, enmig de passions d'amor, d'odi i de venjança. La cantant Gioconda, que dona títol a l'òpera, s'enamora del noble genovès

Enzo Grimaldo, qui està enamorat de Laura Adorno, esposa d'un dels caps de la Inquisició. Per la seva banda, Barnaba, espia del Consell dels Deu, s'enamora de Gioconda. Tota la història girarà a l'entorn als amors no correspostos d'aquests quatre personatges.

Aquesta és, potser, l'òpera més coneguda de Ponchielli actualment i la que permet una major espectacularitat a l'escena. El Consorci del Liceu ha triat, per als papers protagonistes d'aquesta *Gioconda*, la gran soprano negra Grace Bumbry, nascuda als Estats Units fa 51 anys, qui de vegades canta amb el registre de mezzo-soprano, i la mezzo-soprano italiana Fiorenza Cossotto, una de les cantants preferides del públic liceista.

Orquestra del Segle XVIII, d'Amsterdam

Direcció: Frans Brüggen. Konrad Huenteler, flauta. Obres de Mozart i Beethoven. Palau de la Música, 11 de maig.

L'Orquestra del Segle XVIII és un fenomen singular en l'actual món de la música. Creada el 1981 per Frans Brüggen per interpretar les obres mestres de Mozart, Haydn, les primeres composicions de Beethoven i d'altres de compositors de la primera meitat del segle XVIII, com Bach i Rameau, aquesta orquestra està formada per una quarantena d'instrumentistes d'arreu del món, de reconegut prestigi

com a solistes de música antiga. L'Orquestra del Segle XVIII interpreta les obres amb instruments autèntics de l'època, i amb un acurat estudi de la interpretació d'aquell moment. Brüggen, famós intèrpret de flauta de bec, i director d'aquesta orquestra des que va ser fundada, és un reconegut especialista en la música del segle XVIII. A vint-i-un anys ja era professor de flauta de l'Escola Superior de l'Haia (Holanda) i posteriorment ho va ser al Conservatori d'Amsterdam. Ha donat cursos sobre la pràctica de l'execució del barroc a diferents universitats americanes.

La flauta màgica, de Mozart

Òpera de Cambra de Varsòvia. Direcció: Stefan Sutkowski. Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, 19 de maig.

Singspiel en dos actes de Mozart, amb llibret d'Emanuel Schikaneder, basat en el conte *Lulu oder die Zauberflöte*, d'August Jakob Liebesking. La primera representació va tenir lloc al Theater auf der Weiden, de Viena, el 30 de setembre de 1791. L'acció argumental passa en un antic Egipte imaginari, on dos idealitzats amants són sotmesos a dife-

rents proves mentre són protegits per la dolça melodia d'una flauta. Aquesta òpera resumeix bastant fidelment la interpretació humana i universal de Mozart. L'obra serà interpretada per l'Òpera de Cambra de Varsòvia, fundada el 1961 per Stefan Sutkowski a partir de solistes del Teatre de l'Òpera de Varsòvia. El 1972 s'hi va incorporar un grup instrumental propi, va obtenir el reconeixement oficial de l'Estat polonès i passà a ser una institució autònoma de l'Òpera de Varsòvia, amb direcció personal pressupost propi.

Faust, de Charles F. Gounod

Francisco Araiza, Yevgeny Nesterenko, Gabriela Benacková i Paolo Gavanelli. Producció del Gran Teatre del Liceu. Orquestra i Cor del Liceu. Direcció musical: Armando Gatto. Teatre del Liceu, 19, 22, 25 i 28 de maig.

Drama líric en cinc actes, de Gounod, amb llibret de Jules Barbier i Michel Carré, basat en el *Faust*, de W. Goethe. La primera representació va tenir lloc al Théâtre Lyrique de París el 19 de març de 1859. La coneguda història de la venda, per part del vell doctor Faust, de la seva ànima al diable per tornar a ésser jove, ha estat el tema central de

diverses òperes, entre les quals hi ha la de Charles F. Gounod, una obra que li va valer fama i popularitat a la seva època. La versió de Gounod se centra principalment en la figura de Margarida, una jove seduída per Faust que acaba embogint. Amb aquesta òpera debutarà al Liceu de Barcelona el tenor mexicà Francisco Araiza, que debutà a la seva ciutat natal el 1970, amb *Fidelio*. Ha format part de les companyies d'òpera de Karlsruhe (RFA) i Zuric (Suïssa). El prestigi d'Araiza com a tenor líric lleuger va augmentar quan, el 1979, va participar per primera cop als festivals de Pasqua de Salzburg, amb *La Flauta màgica* i el *Requiem*, de Mozart, sota la direcció de Karajan.

TRIA DE CONCERTS



Orquestra del Concertgebouw d'Amsterdam

Direcció: Riccardo Chailly.
Radu Lupu, piano. Primer programa: obres de R. Schumann i I. Stravinsky. / Segon programa: obres de Beethoven i A. Bruckner. Palau de la Música, 30 i 31 de maig.

L'edifici del Concertgebouw d'Amsterdam, construït amb els fons reunits per comercians i ciutadans importants, fou acabat l'any 1888. Alhora que es construïa, els seus fundadors ja havien pensat en

la formació d'una orquestra, a la qual van posar el mateix nom de l'edifici. Aquesta orquestra va oferir el seu primer concert el 3 de novembre de 1888, sota la direcció de Willem Kes. La creixent reputació de l'Orquestra del Concertgebouw atragué noms famosos de la música, com van ser els de Richard Strauss (qui dedicà l'obra *Ein Heldenleben* al director de la formació simfònica), i de Gustav Mahler, convidat regularment a Amsterdam per dirigir sis de les seves simfonies. Entre els directors

famosos que han dirigit aquesta orquestra es troben Karl Muck, Bruno Walter i Pierre Monteux. Riccardo Chailly qui, la tardor d'aquest any, té previst de convertir-se en el cinquè director principal de la història de l'Orquestra del Concertgebouw, serà l'encarregat de dirigir els dos concerts previstos. Chailly és actualment director principal de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Berlin, director musical del Teatre Comunal de Bolonya i de les temporades simfòniques de la ciutat.

Orquestra Solistes de Catalunya

Direcció: Xavier Güell. Nicanor Zabaleta, arpa, i Claudi Arimany, flauta. Cicle "Mozartiana". Obres de Mozart. Palau de la Música, 20 de maig.

El tercer concert del cicle "Mozartiana" d'aquest any comptarà amb un convidat de luxe: l'arpiata base Nicanor Zabaleta, que ha aconseguit

posar l'arpa al mateix nivell en què es troben els tradicionals instruments solistes. Zabaleta interpretarà, juntament amb el jove flautista de Granollers, Claudi Arimany, el *Doble Concert per a flauta i arpa*, K. 299, de Mozart. El programa es completarà amb la *Simfonia núm. 7*, l'*Adagio i Rondó*, K. 617 i la *Serenata "Haffner"*, K. 250.

The Academy of Ancient Music

Direcció: Christopher Hogwood. Paul Goodwind, oboè. Obres de J. Haydn, C.P.E. Bach i Mozart. Palau de la Música, 23 de maig.

L'actual Acadèmia de Música Antiga fou fundada el 1973 pel director d'orquestra britànic Christopher Hogwood. Originàriament, aquesta orquestra va ser creada el segle XVII amb el propòsit d'interpretar música antiga

(aleshores, totes les peces amb més de vint anys d'antiguitat). Els seus concerts, coneguts com "Els Concerts del Rei", eren molt freqüents en la societat londinenca i van durar fins a 1848. L'actual Acadèmia de Música Antiga té com a principal objectiu la interpretació de música barroca i música clàssica amb instruments de l'època. La formació reuneix especialistes de totes les branques de l'estil d'execució barroc i clàssic.

Hesperion XX

Direcció: Jordi Savall. Montserrat Figueras, soprano. Obres de H. Purcell, M. Locke, J. Jenkins, A. Ferrabosco II, J. Bennet, G. Coperario, O. Gibbons, Ch. Tye, J. Dowland, A. Holborne, W. Byrd i autors anònims. Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 24 de maig.

Hesperion XX és actualment un dels grups d'èlite del panorama europeu de la música antiga. Fundat l'any 1974 per Jordi Savall, Mont-

serrat Figueras, Llorenç Alpert i Hopkinson Smith, aquest prestigiós grup té com a idea central i motriu de la formació l'estudi i la interpretació de la música antiga, tot partint de premisses noves i actuals. En els 14 anys d'existència, s'han mantingut fidels en aquesta idea i han portat a terme nombrosos programes amb obres inèdites. En aquest concert, que oferiran dins del XI Festival de Música Antiga, presentaran una visió panoràmica de la música anglesa dels segles XVII i, especialment, XVIII.

Yehudi Menuhin, violí. Camerata Lysy Gstaad

Obres de Vivaldi, Bach, Mozart, Puccini, Bartók i Paganini. Presentació Festival de Torroella de Montgrí. Palau de la Música Catalana, 4 de juny.

Concert la importància del qual se centra amb la presència del gran violinista britànic Yehudi Menuhin, i el fet que, amb ell, es presenta a Barcelona el Festival de l'esmentada vila empordanesa.



I Musici

Obres de Corelli, Vivaldi, J.S. Bach, Carl. Ph. E. Bach i Mozart. Basílica de Santa Maria de Vilabertran. Festival de Música de l'Empordà, dia 4 de juny.

Inici d'aquesta esplèndida manifestació amb un dels

grups de cambra europeus de més prestigi. El programa se situa dins les coordenades més genuïnes del repertori del conjunt italià, i ajuda a marcar el caràcter d'esdeveniment d'aquest concert inaugural, tan prometedor.

RESERVE ALGUNOS APLAUSOS



PARA CUANDO ESCUCHE ESTE MISMO CONCIERTO EN UN COMPACT DISC SONY

SONY

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONA

7, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Orfeó Donostiarra. Solistes vocals. Dir.: Salvador Mas. Verdi, Rossini.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Jaume Solé, violoncel. Josep Serdà, piano. Bach, Mompou, Hindemith. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	Liceu	Seoul Philharmonic Orchestra. Dir.: Chai-Dong Chung.
	22 h.	Barcelona	Palau	Orquesta Nacional de España. Dir.: Jesús López Cobos. Wagner.
	22 h.	Barcelona	Escoles Pies Diputació	Coral Cantiga. Judit Cuixart, piano. Dir.: Josep Prats. Polifonia catalana contemporània, lieder de Schubert.
8, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Orfeó Donostiarra. Solistes vocals. Dir.: Salvador Mas. Verdi, Rossini.
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. M ^a Jesús Crespo, piano. Dir.: Albert Argudo. Ch. Barnes Chance, Txaikovski, Dvorák.
	17 h.	Barcelona	Liceu	La Gioconda d'A. Ponchielli. Dir.: Uwe Mund.
	19 h.	Sant Just Desvern	Ateneu	Orfeó Nova Tàrraga.
	21 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Centre Cultural Caixa de Pensions	Eulàlia Solé, piano. Bach.
	22 h.	Barcelona	Palau	Orquesta Nacional de España. Dir.: Jesús López Cobos. Wagner.
9, dilluns	21	Barcelona	Palau	Camerata Berna. Vivaldi, Bach, Wassenaer, Rossini, Dvórák, Shostakovitx. (Ibercàmera).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Fanny Escrig, piano. Montserrat Auladell, soprano. Emília Milà, piano. Rachmaninov, Liszt, Albéniz, Warner, Grahams. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Quartet de bec "Frullato". Serocki, Rodríguez-Picó, Linde, Wittenman, Hirose, Nuix, Leenhouts. (III Cicle de Música del s. XX).
10, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Ichiro Suzuki, guitarra. Dir.: J.J. Olives. John Lennon, Paul McCartney, Castelnuovo-Tedesco, Schubert. (Epson).
11, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra del Segle XVIII d'Amsterdam. Konrad Huenteler, flauta. Dir.: Franz Brüggen. Mozart, Beethoven. (XI Festival de Música Antiga).
	21 h.	Barcelona	Liceu	La Gioconda d'A. Ponchielli. Dir.: Uwe Mund.
12, dijous	22 h.	Santa Coloma	Conservatori Municipal	Quartet de Corda Arsis.
13, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	La Gioconda d'A. Ponchielli. Dir.: Uwe Mund.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Stanley Hoogland, fortepiano. Haydn, Dussek, Beethoven. (XI Festival de Música Antiga).
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Coral Sant Jordi. Solistes vocals. Helder Camara, recitador. Dir.: Pierre Kaelin. Estrena en català de <i>Simfonia de dos mons</i> d'Helder Camara. (Antics i Amics de Minyons Escoltes/Guies Sant Jordi de Catalunya).
14, dissabte	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Ichiro Suzuki, guitarra. Dir.: J.J. Olives. John Lennon, Paul McCartney, Castelnuovo-Tedesco, Schubert. (Epson).
15, diumenge	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Josep Bassal, violoncel. M ^a Glòria Vila-Puig, piano. (Associació Massià-Carbonell).
16, dilluns	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Multimúsica. J.J. Ordinas, guitarra. E. del Cerro, E. Polonio, G. Brncic, C. Zulián. (III Cicle de Música del s. XX).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Vania Delmonaco, guitarra. Rosa Miró, piano. Sor, Asensio, Albéniz, Bach, Haydn, Schumann, Chopin, Falla. (JJ.MM. de Catalunya).
17, dimarts	20,30 h.	Barcelona	Pompeia	P. Robert de la Riba, orgue. Milhaud, L. Vierne, Roussel, Dallery, Dupré, Plum.
	21 h.	Barcelona	Palau	Stefan Vladar, piano. Schumann, Chopin. (Euroconcert).
18, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Cor del Festival de Música Antiga. Dir.: Philippe Herreweghe. (XI Festival de Música Antiga).
19, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	Faust de Ch. Gounod. Dir.: Armando Gatto.
20, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Nicanor Zabaleta, arpa. Claudi Arimany, flauta. Dir.: Xavier Güell. (Mozartiana).
21, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Montserrat Rios, Mireia Planas, piano. Brahms, Valls, Debussy, Satie. (JJ.MM. de Catalunya).
22, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Faust de Ch. Gounod. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Sta. Eulàlia de Provençana	Néstor Eidler, violí. Bach. (Pizzicato).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

23, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	The Academy of Ancient Music. Paul Goodwind, oboè. Dir.: Christopher Hogwood. Haydn, Bach, Mozart. (Ibercàmera).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Carles Fernández, guitarra. Montserrat Cabero, piano. Frescobaldi, Weyss, Sor, Tàrrega, Brouwer, Ravel, Fauré, Debussy (JJ.MM. de Catalunya).
24, dimarts	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Hesperion XX. Montserrat Figueras, soprano. Dir.: Jordi Savall. Purcell, Locke, Jenkins, Ferrabosco, Coperario, Gibbons, Dowland, Helborne, William Byrd i anònims. (XI Festival de Música Antiga).
	23 h.	Barcelona	Zelesse	Didier Lockwood, violí. (Institut Francès).
25, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Faust de Ch. Coundd. Dir.: Armando Gatto.
26, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Quartet de corda Gaudi. Teixidó, Cervelló, Dvórák.
	21 h.	Barcelona	Palau	I Musici. Scarlatti, Pergolesi, Giordani, Marcello, Albinoni, Vivaldi. (Euroconcert).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Kecskés Ensemble de Budapest. Dir.: András L. Kecskés. Música hongaresa i turca dels segles XV al XVIII (XI Festival de Música Antiga).
28, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	Faust de Ch. Gounod. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Centre Cultural Caixa de Pensions	Orquestra de cambra de les Tertúlies Musicals d'Igualada. Cor de cambra. Solistes. Dir.: Manuel Valdivieso. (Fundació Caixa de Pensions).
30, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Concertgebouw d'Amsterdam. Dir.: Riccardo Chailly. Schumann, Stravinsky. (Ibercàmera).
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Trio Opus 8. Castillo, Hamel, Rhim. (III Cicle de Música de s. XX).
31, dimarts	20,30 h.	Barcelona	Pompeia	P. Robert de La Riba, orgue. Vivaldi-Bach. Bach-Robert.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Concertgebouw d'Amsterdam. Dir.: Riccardo Chailly. Luciano Berio, Bruckner. (Ibercàmera).

ALT EMPORDÀ

MAIG

27, divendres	22 h.	Figueres	Museu de l'Empordà	Frederic Blanco, llaüt. Montserrat Auladell, soprano. M ^a Enlla Milà, piano. (JJ.MM. de Figueres).
---------------	-------	----------	--------------------	---

BAIX LLOBREGAT

MAIG

6, divendres	18 h.	St. Feliu de Llobregat	Església Parroquial	Coral Cantiga. Judit Cuixart, piano. Dir.: Josep Prats. Polifonia catalana contemporània, lieder de Schubert.
--------------	-------	------------------------	---------------------	---

BAIX PENEDES

MAIG

7, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Queralt Roca Pagerola, Montserrat Margalef Ayat, Albert Guitart, Pras, clarinets. (Associació Musical Pau Casals).
21, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Orquestra de Cambra de Graz. Dir.: Franz Dietard. (Associació Musical Pau Casals).

SEGARRA

MAIG

8, diumenge	20 h.	Cervera	Auditori Municipal	Georghe Motatu, violoncel. Ludovica Mosca, piano. Bach, Cassadó.
15, diumenge	20 h.	Cervera	Auditori Municipal	Sofia Puche, piano. Bach, Brahms.

PLA D'URGELL

MAIG

21, dissabte	22 h.	Mollerussa	Església Parroquial	Orfeó Nova Tàrrega.
--------------	-------	------------	---------------------	---------------------

URGELL

MAIG

8, diumenge	11 h.	Tàrrega	Església Parroquial	Orfeó Nova Tàrrega.
22, diumenge	12 h.	Castellserà	Església Parroquial	Orfeó Nova Tàrrega.
29, diumenge	20 h.	Tàrrega	Església del Carme	Coral Santa Rosalia de Torredembarra, Orfeó Nova Tàrrega.

VALLÈS OCCIDENTAL

MAIG

19, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural de la Caixa de Terrassa	Òpera de Cambra de Varsòvia. Dir.: Stefan Sutkowski. La flauta màgica de Mozart.
------------	-------	----------	---	--

LS

oe, Dir.
càmera
Fresco
Debussy

ordi Sa
Gibbons
stival de

moni, V

kés. Mi
stival de

ada. Co
ió Caix

o Chailly

úsica del

-Robert
o Chailly

M^a Em

s. Polif

ert Gum

ssociació

o. Bach

àrraga

La f

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