



# REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 50

Desembre 1988



Els 80 anys d'Olivier Messiaen



Evocació de  
Baltasar Samper



Raquel Pierotti,  
un repertori selectiu  
per a una gran veu



# 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<sup>M</sup>**

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





2a ÈPOCA

ANY V - NÚM. 50 - DESEMBRE 1988

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

Publicitat: Publi/Tempo, S.A.  
Amadeu Vives, 3, 3r, 1a B  
Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82  
08003 Barcelona

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

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 Alier              | Antoni Marí         |
| Josep Casanovas          | Oriol Martorell     |
| Maria Ester-Sala         | Xavier Montsalvatge |
| Gregori Estrada          | Santi Riera         |
| Enric Gispert            |                     |

Col·laboren en aquest número:

Montserrat Albet, Pere Artís, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Joan Company, Maria Ester-Sala, Ricard Gili, Francesc Miracle, J.M. Mas Bonet, M.G. Otzet, Tamino i Josep M. Vilar.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeus Vives, 1  
Tel. 301 11 04  
08003 Barcelona

## EDITORIAL

### L'EXERCICI DEL RISC

Al mot risc —un dels milers dels que es perden en el diccionari— se li ha donat, a través de mecanismes subtils, una indefinible connotació negativa. La societat, amb la seva genèrica proclivitat conservadora, sent una inevitable i matissada aversió subliminal per aquest mot. Això és així perquè hom redueix la seva significació a uns concrets i determinats aspectes. Es valora, sobretot, la dimensió de contingència —negativa— possible; de probabilitat de quelcom indesitjable. Al mateix temps, s'obvia una altra vessant de significació; la d'element motor de tota evolució, irrenunciament lligat al terme.

Quan s'observa la programació que omple la nostra vida musical, hom s'adona fàcilment que el factor risc hi és present en una mesura extraordinàriament escassa. Les raons no són difícils d'esbrinar i se situen en un ampli ventall argumental, sostingut per criteris conservadors. Criteris que, derivadament, mai no afavoriran aportacions originals, innovadores i avançades. La cosa és prou clara.

D'aquesta manera, ens trobem que la nostra vida musical pateix d'antuvi allò que podríem anomenar coixesa d'una de les dues branques de connotació del terme risc. Aquesta coixesa o buit comporta l'aspecte, en principi positiu, del jugar sobre segur. Però, al mateix temps, impedeix la presència de la força oxigenadora indispensable, estretament vinculada, com hem vist, al factor risc, a l'altra parcel·la connotativa del mot. Aleshores ens trobem que la manca de risc comporta un nou risc, de conseqüències enormement greus. El de mantenir la vida musical en un estat de letargia formal, d'autocontemplació restrictiva, de rutina i, en última instància, de creació de clima claustrofòbic, formalment parlant.

Cal tenir en compte que, sense risc, no hi ha possibilitat que apareguin nous valors —ja sigui en el camp de la interpretació o de la creació—; que es renovin repertoris; que es desvetlli l'interès del públic pels nous corrents; que s'ajudi la creació autòctona en tots els aspectes; que s'ajudi el públic a situar-se en el moment real. Sense risc, en definitiva, no hi ha possibilitat de fer que la música esdevingui a casa nostra una activitat essencialment viva i històrica.

En un moment en què la major part de la vida musical catalana depèn directament, o indirectament, via subvenció, de les institucions, l'aclaparadora absència de l'exercici del risc constitueix un fet paradoxal. Per una part, desapareix una de les vessants del concepte risc que afecta un aspecte —l'econòmic— més sensible. I per l'altra, no s'aprofita la situació favorable per evitar l'altra dimensió del concepte. La manca de l'exercici del risc aboca així al pitjor dels riscos possibles. El de l'esclerotització de la vida musical.

La situació ha arribat a un límit com perquè es faci ben oportuna una revisió i uns replantejaments ben aprofundits.



# SUMARI

## EDITORIAL

### FIGURES I TEMPS



## TEMA



## MÓN SONOR



|                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| L'exercici del risc .....                                                                                       | 3  |
| El centenari de Baltasar Samper: 50 anys de música, 50 anys de silenci? (Joan Company) .....                    | 5  |
| Euroconcert, una oferta original a la programació barcelonina (R.R.M.C.) .....                                  | 10 |
| El Concurs de direcció «Arturo Toscanini» (Francesc Miracle) .....                                              | 11 |
| Ensalada: Farcir el mes d'octubre (Tamino) .....                                                                | 13 |
| Mikrokosmos: O.M./C.S.J. (Pere Artís) .....                                                                     | 14 |
| La introducció de Wagner a Barcelona (Montserrat Albet) .....                                                   | 15 |
| Ballet: Dansa dins i fora el Memorial Xavier Regàs (M.G. Otset) .....                                           | 18 |
| El jazz al «hit parade»? (Ricard Gili) .....                                                                    | 20 |
| Maria Carbonell. 1911-1988 (Josep Casanovas) .....                                                              | 21 |
| <b>ELS 80 ANYS D'OLIVIER MESSIAEN</b>                                                                           |    |
| L'univers sonor d'Olivier Messiaen (Carles Guinovart) .....                                                     | 22 |
| L'obra per a orgue d'Olivier Messiaen (Josep M <sup>a</sup> Mas Bonet) .....                                    | 27 |
| Olivier Messiaen segons ell mateix (R.R.M.C.) .....                                                             | 30 |
| Una oferta eclèctica de tardor (Josep Casanovas) .....                                                          | 36 |
| Retrat: Raquel Pierotti, un repertori selectiu per a una gran veu (Jaume Comellas) .....                        | 38 |
| Arxius Musicals de Catalunya (VIII). Cervera. Arxiu Històric Comarcal (Maria Ester Sala i Josep M. Vilar) ..... | 43 |
| Scherzando (Cesc) .....                                                                                         | 44 |
| Ara, abans d'ahir, demà .....                                                                                   | 45 |
| Concert, recitals, concerts .....                                                                               | 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



## El centenari de Baltasar Samper: 50 anys de música, 50 anys de silenci?

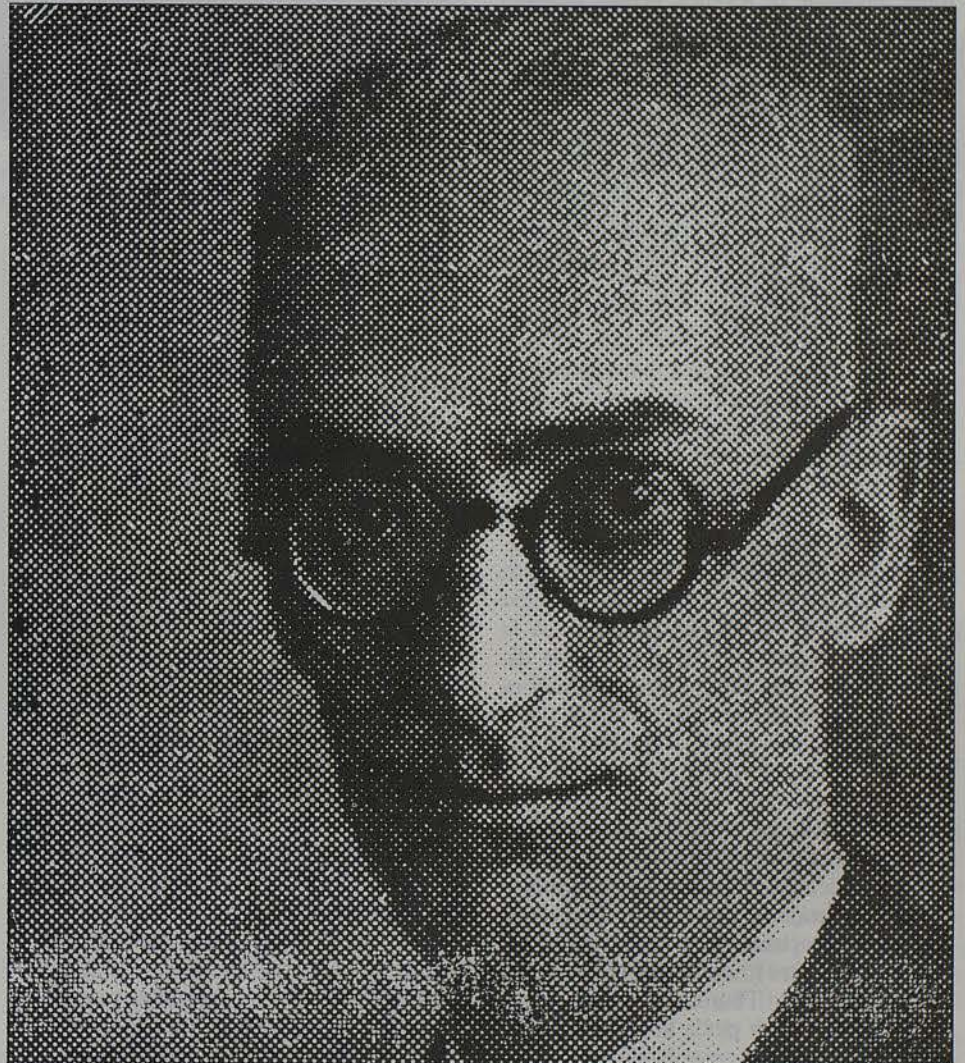
Baltasar Samper, un dels membres destacats de la Generació del 27 de l'àrea catalana i un dels músics dels Països Catalans més notables del s. XX, és, avui, dissortadament, un artista quasi inexplorat i un compositor reconegut però poc interpretat. Què sabem o coneixem de Samper?: la suite *Cançons i danses de l'illa de Mallorca*, obra coneguda pel públic mallorquí gràcies a les audicions anuals per l'Orquestra Ciutat de Palma o per l'enregistrament discogràfic d'Hispavox; *Ritual de pagesia* o *Lai d'amour*, títols pianístics enregistrats pel mallorquí Joan Moll... Però, ¿no hi ha més intèrprets a les contrades de parla catalana o de l'Estat espanyol que podrien programar obres d'un compositor que ha estat i és encomiat per músics i musicòlegs?

Com escriu Emilio Casares, a l'article «Baltasar Samper, entre el nacionalismo y el impresionismo» (*La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915-1939*. Ministerio de Cultura, 1986):

*«Es lamentable y casi dramático, al intentar investigar la personalidad de este compositor, descubrir que las referencias bibliográficas sobre él son nulas».*

Sí, penós i vergonyós, sobretot, quan és un músic destacat i citat per tots els estudiosos de la música espanyola en referir-se a les generacions musicals del s. XX. Samper ha estat assignat, segons diversos autors, a la Generació de la República, juntament amb Halffter, Mompou, Rodrigo, Blancafort, Toldrà, etc.; a la Generació del 27, grup català o de l'àrea catalana, al costat de Gerhard, Blancafort, Lamote de Grignon, Toldrà, Mompou...; al Grup dels Vuit de l'Ateneu Barceloní: Mompou, Gerhard, Blancafort, Gibert-Camins, Toldrà, Lamote, Grau i Samper; a la Generació dels compositors catalans; als Nacionalistas regionales, grupo levantino, etc...

No hi ha dubte que l'exili voluntari de Samper, acabada la guerra civil espanyola, no solament li comportà la pèrdua de contacte amb la vida musical mallorquina, catalana i espanyola, sinó també la disper-



Baltasar Samper

sió i l'extraviament de part de la seva obra musical. Aquest fet, juntament amb la missèria musical de la postguerra, provocà paulatinament l'oblit d'un músic que havia incidit enormement en el panorama musical dels anys 20 i 30.

Des de la seva mort, esdevinguda l'any 1966 a Mèxic, fins als nostres dies, els cer-

cles musicals del país es manifesten unànimament: Baltasar Samper no mereix ser oblidat. Esperem que els «50 anys de música», creada, viscuda i interpretada aquí, vengin d'una vegada per sempre els «50 anys de silenci» que el compositor mallorquí ha sofert, malgrat la llunyania geogràfica.



Notes biogràfiques

Baltasar Samper i Marquès (Palma, 1888-Mèxic, 1966) neix al si d'una família d'ambient musical: el seu pare era cantant d'òpera i el seu germà, Julià, també fou músic i arribà a ocupar el càrrec d'organista de la Seu de Palma fins que morí.

Inicià la formació musical amb els mestres Cardell i Oliver. A 19 anys, es traslladà a Barcelona, on estudià piano amb Enric Granados, i harmonia, instrumentació i composició amb Felip Pedrell. Granados confià en el seu deixeble i l'anomenà professor de la seva Acadèmia i ajudant seu particular. Pedrell, com ja féu amb l'altre gran folklorista mallorquí, Antoni Noguera, animà Samper a estudiar i recopilar la música popular de les illes, la qual va aportar a la gran obra del Cançoner Popular de Catalunya.

A partir de 1907 i fins al final de la Guerra Civil (1938?), Samper s'instal·là definitivament a Barcelona on, després de completar la seva formació, realitzà una intensa i extensa tasca musical: com a pianista, dugué a terme una àmplia activitat concertística, dedicada sobretot a autors catalans i al seu amic i compositor anglès Cyril Scott. També col·laborà amb l'«Associació de Música da Camera», amb el C.I.C. (Compositors Independents de Catalunya) etc... Exercí amb autoritat i encert la crítica al diari barceloní «La Publicitat». Escriví nombrosos articles, dels quals cal esmentar «El cant de les cançons de treball de Mallorca», ponència presentada a la secció de Folklore del Congrés Internacional de Musicologia de Barcelona (1936). També hem de citar el seu llibre *Lluís Millet*, publicat a «Quaderns Blaus. La nostra gent». A la faceta de compositor, cal afegir la de director, al front de l'Orquestra de Cambra de Barcelona i de l'Orquestra Pau Casals.

Malgrat fixar la residència a Barcelona, Samper no va perdre mai el contacte amb Mallorca: assíduament visitava la seva «roqueta». Els lligams amb la música mallorquina són manifestos: els mesos de treball i recerca, des del 1924 fins al 1932, per a l'obra del Cançoner Popular de Catalunya; les col·laboracions amb les institucions creades per l'altre gran músic mallorquí del s. XX, Joan Ma. Thomàs; concerts per a l'«Associació Bach per a la música antiga i contemporània»; la contribució al «Comitè pro-Chopin a Mallorca», formant part a la Secció «Investigació chopiniana a Mallorca»; la participació als «Festivals Chopin», dirigint composicions pròpies a l'Orquestra Pau Casals, l'Orquestra Simfònica de Madrid i l'Orquestra de Cambra de Barcelona. Les seves obres corals s'interpretaren als «Festivals de Música Mallorquina», organitzats per la Capella Clàssica de Mallorca, etc.

Aquest primer període és el més fecund, interessant i important de Samper. Sobre-



*Clásicos del Siglo XX*

MÚSICA DE CÁMARA EN EL  
SALÓN DE MÚSICA DEL  
PALACIO MARCH

DIA 29 DE ABRIL  
A LAS 20,00 HORAS

FUNDACIÓN BARTOLOMÉ MARCH SERVERA  
PALMA DE MALLORCA  
1988

tot, en el camp de la composició i en la investigació de la música popular de les Illes. Dissortadament, l'exili feu decreïxer la seva producció musical.

Després d'una estada a Tolosa i a París, Samper s'estableix a Mèxic. Segons els nostres coneixements i informacions, el quefer musical de Samper al continent americà es va centrar fonamentalment a l'ensenyament i a dirigir el Departament de Recerques Ètnico-musicològiques de l'Institut Nacional de Belles Arts, per al qual realitzà extensos reculls i estudis folklòrics. També es dedicà a la direcció d'orquestra (tant concertística com operística: dirigí l'«Orquesta de Cámara del Instituto Nacional de Bellas Artes» i l'«Orquesta Sinfónica Nacional») i a la direcció coral: l'Orfeó Català, de la capital mexicana. Quant a la composició, només tenim constància de diverses obres corals estrenades per la Capella Clàssica de Mallorca i la seva dedicació a bandes sonores per al cinema.

*El pensament, l'estètica...  
Mallorca, Catalunya*

«...En Samper estima Mallorca, ama la gent senzilla de la seva terra i els cants que són el ritme de la seva ànima... En Samper sent l'ànima de la seva terra i, per tant, la seva música; i per això ell ha triomfat aquí, a Mallorca, a París i a Madrid...

Dia 29 d'abril de 1988

JOAN MOLL

PROGRAMA

I

|                           |                 |
|---------------------------|-----------------|
| Sept pièces brèves        | Arthur HONEGGER |
| - Souplement              | (1892-1955)     |
| - Vif                     |                 |
| - Très lent               |                 |
| - Légèrement              |                 |
| - Lent                    |                 |
| - Rythmique               |                 |
| - Violent                 |                 |
| Sonata opus 1             | Alban BERG      |
| - Mässig bewegt (moderat) | (1885-1935)     |
| Sonata (1924)             | Igor STRAVINSKY |
| - Negra = 112             | (1882-1971)     |
| - Adagietto               |                 |
| - Negra = 112             |                 |
| Pantomime                 | Paul HINDEMITH  |
| (Tanzstück Op. 19, n.º 4) | (1895-1963)     |
| - Einleitung              |                 |
| - Mässig schnell          |                 |
| - Langsamer               |                 |
| - Sehr lebhaft            |                 |
| - Schnell                 |                 |

II

Obres de BALTSAR SAMPER

|                                              |
|----------------------------------------------|
| Ritual de pagesia (versió dels anys 1931-32) |
| - Als olivars                                |
| - De vetllada, a la llar                     |
| - Als figuerals                              |
| Lai d'amour                                  |
| Danceses mallorquines                        |
| - Sò de pastera (Sóller)                     |
| - Ball de sa cisterna (Artà)                 |
| Ritual de pagesia (versió definitiva, 1935)  |
| - Als olivars                                |
| - Als figuerals                              |
| - De vetllada, a la llar                     |

*Per això, amic Samper, us homenatgem; perquè el vostre art mallorquí és art germà del nostre; perquè Mallorca i Catalunya necessiten l'amor de l'una a l'altra»*

(«La Publicitat», 7 abril 1932)

Creiem que aquestes paraules del mestre Lluís Millet, pronunciades amb motiu de l'homenatge que li tributà l'«Associació de Música da Camera» de Barcelona, reflecteixen l'autèntica personalitat artística i humana de Baltasar Samper. Per damunt tot, ell fou un mallorquí fidel a la seva terra, com ho demostra la seva obra compositiva i d'investigació. I fou un artista obert, entregat i agraït a Catalunya.

Mallorca, a finals del s. XIX, assistí a un nou ressorgiment cultural (La Renaixença) que propicià una presa de consciència per part dels intel·lectuals mallorquins respecte a la pròpia cultura. El pioner, en el camp musical, fou Antoni Noguera i Balaguer (1858-1904), un compositor, crític i folklorista per qui Samper sentia una profunda admiració i devoció. A principis del nou segle, Miquel Ferrà, amic i col·laborador de Samper en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, pronuncià una conferència per a l'Associació per la Cultura de Mallorca intitulada «L'Ideal Mallorquí», en la qual, entre d'altres coses, afirmava:

«...nosaltres posem la cultura al servei d'un ideal moral, d'un ideal estètic, d'un ideal religiós, d'un ideal cívic, d'un ideal





Baltasar Samper —segon de la dreta, juntament amb Lamote de Grignon, Blancafort, Toldrà, Gibert Camins, Grau i Gerhard

patriòtic, d'un ideal humà. Aspirem a una elevació total del nostre poble.

...Té, Mallorca, un art distintiu i propi. Té una música popular igualment seva, en què la tornada aràbiga, la cançó pirinenca o marinera, la mateixa dansa ritual, s'impregnen de la dolçor subtil del seu ambient. I, com a més viva expressió de la seva ànima, té la llengua trasplantada de la materna Catalunya, que serva encara entre nosaltres l'accent i la sabor arcaica de les Cròniques.»

(3 gener 1925)

El context socio-cultural mallorquí i, sobretot, l'ambient artístic i universal de Barcelona determinaren el pensament, l'estètica i l'obra de Samper. Per tant, no és estranya la seva doble praxi dins la música: la investigació i la composició. Aquesta actitud ens recorda Bartók, sobretot pel seu «primitivisme». Però la música de Samper té, principalment, quelcom d'afinitat espiritual amb la personalitat artística de Ravel i el de seguiment dels postulats compositius de Debussy que, com sabem, defugen el pintoresquisme o la «servitud documental» de la música nacionalista.

La música de Samper podríem dir que és la suma d'un nacionalisme-impressionisme, acomplida per un autor que dominava la tècnica, la forma i l'orquestració. Com diu Emilio Casares, a l'obra anteriorment esmentada:

«...la obra de Samper va más allá de un nacionalismo intrascendente... La aceptación del impresionismo, técnica musical,... el tratamiento orquestal riquísimo, o el cuidado de la estructura formal,... superan, insisto, un nacionalismo decimonónico».

O també, segons Joan Ma. Thomàs:

«La música de Samper se'ns ofereix tal com ella és: natural, sincera, fina, distingida, sense intencions ni objectius transcendents... El músic té coses a dir-nos i, no preocupant-se massa de la recerca del "darrer crit", ens parla el seu llenguatge... d'una subtil i elegant espiritualitat».

(Programa del Concert que B. Samper oferí per a l'Associació Bach per la Música Antiga i Contemporània)

Probablement no seria exagerat afirmar que Samper, amb *Cançons i danses de l'illa de Mallorca* (la seva obra més popular i reeixida, de moment), no tenia intenció de fer «música mallorquina» sinó, més aviat, traduir en música les impressions que Mallorca despertaven en ell.

De la personalitat artística de Samper i de la seva obra, perfilada a Mallorca i configurada a Catalunya, només en coneixem part d'un primer període. El segon, desenvolupat a Mèxic, és quasi bé desconegut per a tots nosaltres.

### Obra del Cançoner Popular de Catalunya

Els primers estudis sobre la música popular de Mallorca apareixen a mitjan s. XIX. Aquests primers treballs, de caràcter etno-musicològic, i la majoria sense massa rigor metodològic, foren realitzats per estudiosos locals, entre els quals cal destacar els noms de: l'arxiduc Lluís Salvador, Antoni Noguera, Josep Massot Planes i Antoni Pont. Però, com diu Xavier Carbonell al seu article «Musicologia a Mallorca»:

«Dins totes aquestes tasques de salvaguarda de les tradicions musicals, cal no oblidar per la seva importància i mètode científic emprat, les missions de recerca musicològica dirigides i estimulades per "L'Obra del Cançoner" a Catalunya».

(Lluc, Palma de Mallorca [742], Gener-Febrer, 1988)

Sens dubte, l'estudi més important, assenyat i extens sobre la música popular de les Illes Balears fou realitzat per Baltasar Samper. La metodologia emprada, quant als objectius que mouen una recollida de cants populars i a la manera de dur a terme aquesta tasca sobre música popular, no és ni molt manco «dilettantística», sinó que denota una actitud profundament analítica i globalitzadora del fet folklòric. A més, va saber reunir un equip de col·laboradors (Miquel Ferrà, Andreu Ferrer, Llorenç Duran...) que posseïen coneixements sobre lingüística, fonètica, dansa, història, llengües i cultures estrangeres, etc.

Samper, designat per l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i, encoratjat pels mestres Millet i Pujol, de l'Orfeó Català, per a realitzar les missions de recerca per terres de Mallorca, Menorca i Eivissa, efectuà diverses «temporades de treball», des del 1924 al 1932, que deixà ordenades segons els següents lligalls:

1. Missió a Mallorca. 1924. Música.
2. Missió a Mallorca. 1925. Música.
3. Missió a Mallorca. 1926. Lletres.
4. Missió a Mallorca i a Menorca. 1927. Música.
5. Missió a Mallorca i a Menorca. 1927. Lletres.
6. Missió a Mallorca i a Eivissa. 1928. Música.
7. Missió a Mallorca. 1930. Música i Ressenya.
8. Missió a Mallorca i a Menorca. 1932.
9. Lletres d'algunes cançons.

(Aquests lligalls o carpetes són propietat de Roser Samper)

El nombre total de cançons i músiques recollides fou de 649, de les quals només vuitanta foren publicades a la «Memòria de la Missió de Recerca de Cançons i Músiques Populars, realitzada pel mestre Baltasar Samper i Miquel Ferrà (llicenciat en Filosofia i Lletres) a l'Illa de Mallorca del dia 4 d'agost al 30 de setembre de 1924»; Obra del Cançoner de Catalunya. Materials. Volum III. Barcelona. 1929.

La Memòria està estructurada segons els següents apartats:

- Breu introducció.
- Recorregut realitzat pels distints pobles, llogarrets i possessions de l'illa (dietari de les activitats, personatges, anècdotes, comentaris i notes sobre les distintes músiques recollides, i dificultats o incidències —transport, aparell fonogràfic, vacil·lacions o temors dels pagesos a



- voler col·laborar—, etc...).
- Llista de cantaires.
- Nombre de cançons i músiques populars recollides a cada vila: Alcúdia, Ariany, Artà, «Bini de Baix», Biniagual, Biniali, Binissalem, «Borneta», Caimari, «Can Llompart», Capdepera, Consell, Fornalutx, Inca, Lloret de Vista Alegre, Maria de la Salut, Sa Pobla, Pollença, Port de Pollença, Sancelles, Sant Joan, «Sant Martí», Santa Margalida, Sineu, Sóller, «Son Duran», «Son Gelabert», Son Roca, «Turixant», Valldemossa, Vilafranca.
- Observacions de caràcter general sobre les melodies.
- Observacions sobre la transcripció del text de les cançons.
- Selecta dels materials recollits (indicant: títol, transcripció musical, text i el cantaire o sonador que la va executar).

### «Cançons i danses de l'illa de Mallorca»

Aquesta Suite —també coneguda com *Mallorca. Suite Simfònica*—, l'obra més popular i probablement la millor de la producció de Samper, és sens dubte la composició més important del simfonisme mallorquí i la més interpretada per l'extingida Orquestra Simfònica de Mallorca, fundada per Ekitai Ahn, i l'actual Orquestra Ciutat de Palma, fundada per Julio Ribelles.

Els orígens d'aquesta obra es troben en la música que Samper va compondre per acompanyar un documental cinematogràfic sobre Mallorca (1927), la qual fou encomanada a un petit conjunt instrumental. Posteriorment, l'autor la va revisar i ampliar, estructurant-la com una Primera Suite, de 3 moviments per a gran orquestra, amb el títol de *Cançons i danses de l'illa de Mallorca*. Sota la direcció de Lamote de Grignon, l'obra fou estrenada al Liceu, de Barcelona, l'any 1929. Dos anys després, va ser



Caricatura de Baltasar Samper, signada per Léon interpretada a París, per l'Orquestra Lamoureux. La presentació i primera audició a Mallorca fou el 16 de maig de 1931, a la Sala Born, de Palma, a càrrec de l'Orquestra Pau Casals, sota la direcció del compositor. A les notes al programa d'aquest concert hi ha un interessant comentari sobre l'obra:

«...En concebre aquesta obra, el músic evocava les impressions rebudes durant els llargs pelegrinatges a través de les contrades mallorquines. Utilitzant com a material temàtic una selecció de les melodies recollides, ha volgut, sobretot, reproduir sensacions d'ambient, amb tota la llibertat que li ha permès l'estructura de cada una de les tres parts que constitueixen l'obra, però procurant no desvirtuar, ni en les harmonitzacions ni en els desenrotllaments temàtics, el caràcter essencial de cada melodia.»

Com podem observar, la personalitat creativa de Samper no pot desvincular-se de la seva tasca investigadora, de l'amor a la seva terra. Aquesta obra n'és un exemple clar i, sobretot, el més depurat i aconseguit.

La Suite està estructurada en 3 moviments, en els quals detallem l'ordre d'aparició de les melodies populars:

- I. **Rapsòdia. Moderato Molto:** «L'Oferta», «Ses corregudes» i «Tonada de llaurar».
- II. **Calma a la mar. Andante tranquilo:** «El rei mariner», «Cançons de bressol».
- III. **Festes. Allegro molto:** «Ses corregudes», «Cançó de collir oliva» i «Cançons de ximbomba».

*Cançons i danses de l'illa de Mallorca* ens mostra les possibilitats d'una interessant síntesi entre l'impressionisme francès i el ruralisme popular mallorquí, abrigallades per un perfecte coneixement i ús dels recursos coloristes del complex orquestral. Des de l'estrena fins avui dia, l'obra ha estat molt ben acollida tant pel públic com per la crítica. En efecte, són molts els compositors i directors que han elogiat i exaltat aquesta partitura simfònica. Com a mostra significativa, volem esmentar l'opinió de tres músics que, en distintes èpoques, han dirigit comentaris elogiosos sobre l'obra «nacionalista» per excel·lència de la música mallorquina:

«La Suite» de Samper és realment una de les millors i més definitives composicions que el nostre art simfònic modern ha produït, i la revelació d'un simfonista de primer ordre amb totes les qualitats tècniques i sensibles per a ocupar dignament un lloc dintre el món musical internacional (...) la forma, el contingut harmònic, l'orquestració, tot és magistralment realitzat...». J. Gibert-Camins («La Publicitat», febrer 1930)

«...de una elaboración armónica e instrumental que es una verdadera filigrana.»

X. Montsalvatge («Destino». 14-III-66) «...una de las mejores obras del nacionalismo español, con un tratamiento profundo de los temas folklóricos y una orquestración derivada del impresionismo que es brillantísima y magistral.»

T. Marco («Historia de la Música Española. Alianza Música. 6. Madrid 1983).

Joan Company i Florit

## La producció musical que en coneixem

### OBRES PER A ORQUESTRA

*Cançons i danses de l'illa de Mallorca*. (1929) (Mallorca. Suite Simfònica).

Manuscrit.

Instrumentació: 1.2.2.1.2.1.2.1.//4.2.3.1.//Perc.//2 Arp. Pno. Cta.//Corda.

Duració: Circa 23 min.

*Ritual de pagesia*. (Referència escrita).

Suite per a petita orquestra i piano.

(Estrenada al Palau de la Música Catalana per l'Orquestra Pau Casals en el cicle de «Concerts de Tardor» de 1935.)

*Danses mallorquines*. (Referència escrita).

Per a orquestra de corda i piano.

### OBRES PER A VEU I ACOMPANYAMENT INSTRUMENTAL

#### a) Simfònic-vocal:

*Càntic espiritual*. (1941). Poema de Jean Racine.

Manuscrit.

Instrumentació: 0.2.2.1.2.0.2.0.//4.2.3.1.//Timp./Arp. Org.//Corda//S.A.T.B.

Duració: Circa 15 min.

Samper dedicà aquesta composició a la «Schola Caecilia» (cor mixt i orquestra) de la catedral de Saint-Étienne, que l'estrenà el dijous sant de 1941, en un concert organitzat per la Creu Roja francesa a benefici de les seves obres de guerra. La primera audició d'aquesta obra a Mallorca fou a l'Auditori, de Palma, el 14 de gener de 1986, a càrrec de l'Orquestra Ciutat de Palma, Coral Universitària, Arnau Reinés (organista) sota la direcció de Joan Company.



*La balada de Luard, el mariner.* (Referència escrita). Text de Josep Ma. de Sagarra.

Per a soprano i orquestra.

(Aquesta obra fou interpretada l'1 de juliol de 1938 per l'Orquestra de Cambra de Barcelona; actuà com a soprano solista Pilar Ruff i fou dirigida per l'autor. La partitura es deu trobar a Mèxic ja que, segons el diari «El Nacional», de Mèxic (12-VII-1953), Samper la dirigí a l'Orquestra de Cámara del Instituto Nacional de Bellas Artes i a la soprano Concha de los Santos.)

#### b) Veu i piano:

*Cançó de la sirena.* (1918). Lletre de M. dels Sants Oliver. Per a soprano i piano. Edit. Barcelona. 1918.

*La Pobra de Lillet* (1923).

Manuscrit. Veu i piano.

*Enigma* (1935). Poesia de Ma. Antònia Salvà. Manuscrit. Per a soprano i piano.

*Amor, tinc por.* (1936). Poesia de Miquel Ferrà. Manuscrit. Veu i piano.

*Recobrament.* (1936). Poesia de Ma. Antònia Salvà. Manuscrit. Per a soprano i piano.

*Glossa* (Sense data). Poesia de Ma. Antònia Salvà. Manuscrit. Per a soprano i piano.

*Cirerer florit* (Sense data). Poesia de Joan M. Guasch. Manuscrit. Per a soprano i piano.

*Plors d'infants* (Sense data). Manuscrit. Per a soprano i piano.

*Sonets de Shakespeare* (Sense data). Traducció de Morera i Galícia. Manuscrit. Per a soprano i piano.

*Tu que dorms o beques* (Sense data). Popular mallorquina. Manuscrit. Per a soprano i piano.

*El mariner.* (Sense data). Popular mallorquina. Manuscrit. Per a soprano i piano.

A continuació esmentam una sèrie d'obres de les quals so-  
lament tenim referències escrites (bibliogràfiques o de pro-  
grames de concert):

- *Plors.*
- *Desig.*
- *Scherzo.*
- *Cançó de les ones.* (Text: M. Forteza).
- *Cançó de taverna.* (Text: Josep Ma. Segarra).
- *L'amor de les tres germanes.* (Text: M. Ferrà).
- *Cançons franciscanes* (1928). (Text: Melcior Font):  
Romanç de les mans obertes  
Cançó de l'aigua  
Cançó de les engrunes

#### c) Veu i orgue:

*El Sagrat Cor.* (1918). Poesia de Mn. Jacint Verdaguer. Manuscrit. Per a tenor i orgue.

*Goig a lloança de la Santa mallorquina Catalina Thomàs* (1933). Manuscrit. Per a veu i orgue.

#### OBRES PER A COR

*Pitchou omé.* (Tolosa 1941). A 4 v.m. Edit. M.F. Barcelona.

*Sant Joan* (Mèxic 1947). A 4 v.m. Poesia de Jaume Terrades. Manuscrit. Obra estrenada per la Capella Clàssica de Mallorca.

*Oració de monja.* (Mèxic 1947). A 4 v.m. Poesia de Jaume Terrades. Manuscrit. Obra estrenada per la Capella Clàssica de Mallorca. Dedicada a: «Joan Ma. Thomàs, amic enyorat ben cordialment».

*L'om* (Mèxic 1947). A 4 v.m. Poesia de Jaume Terrades. Manuscrit. Obra estrenada per la Capella Clàssica de Mallorca.

*Cançó de l'espada* (Sense data). A 6 v.m. Popular mallorquina. Manuscrit.

#### OBRES PER A PIANO

*Ritual de pagesia* (1931). Manuscrit. Duració: Circa 6 min.

- I. Als olivars.
- II. De vetllada a la llar.
- III. Als figuerals.

(Aquesta obra fou estrenada el 25 de juliol de 1935, en el concert de presentació del grup C.I.C.)

*Dances mallorquines.* (Sense data). Manuscrit. Duració: Circa 12 min.

- I. Só de pastera (Sóller).
- II. Ball de sa cisterna (Artà).

(Aquesta composició, extreta de la suite per a orquestra que duu el mateix títol, fou estrenada a Palma l'any 1928 pel mateix compositor, en un concert per a l'Associació Bach per a la música antiga i contemporània.)

*Lai d'amour* (Sense data). Manuscrit. Duració: Circa 5 min.

*Variacions sobre un tema original.* (Referència escrita). (*Ritual de pagesia* i *Dances mallorquines* han estat recentment editades a la col·lecció «Compositors Mallorquins. Àlbum per a piano I». Edit. Piles. València, 1987.)

#### DISCOGRAFIA

*Canciones y danzas de la isla de Mallorca.* Orquestra de Barcelona. Pianista: Juan Gibert Camins. Director: B. Samper. Enregistrament discogràfic de 3 discs d'ebonita de 78 r.p.m.

Hispavox, referència HH10-56. Suite *Cançons i dances de l'illa de Mallorca. Ritual de pagesia* (versió per a piano i orquestra). Orquestra de Conciertos de Madrid. Director: Jesús Arambarri.

Emi-etnos, referència 10 C-063063655. *Ritual de pagesia* (versió per a piano sol). Pianista: Joan Moll.

UM, Unió de Músics, referència Stereo B-3. *Lai d'Amour.* Pianista: Joan Moll.



## Euroconcert: una oferta original a la programació barcelonina

L'actuació per primera vegada a Barcelona del Cor de Moscou, el dia 2 de desembre, obre la IV edició del cicle promogut per Euroconcert. Aquesta iniciativa, d'inicis vacil·lants i de trajectòria progressivament afermada, ofereix novament una oferta de característiques molt individualitzades i d'un inusual nivell d'interès. Una oferta en la qual hom cerca oferir un tipus de concerts on prima el terme «interès musical», o la que podríem anomenar preocupació per la recerca de propostes originals, tant pel que fa als programes com als intèrprets. Aquests, sempre d'un nivell de qualitat de primer ordre.

Així, gràcies a aquest cicle ens serà possible de gaudir, per primera vegada, tal com s'ha dit, del Cor de Moscou, una prestigiosa formació coral soviètica que ens oferirà «*Les vespres*», opus 37, de Sergei Rachmaninov, en un concert que en serà l'estrena a tot l'Estat espanyol. Les característiques d'aquest concert apunten per on van els trets del cicle i, en bona forma, en centren el tarannà. Dins del mateix, cal situar també les dues actuacions del grup anglès The Sixteen Choir and Orchestra, que actuaran els dies 8 i 9 de març. A la primera de les seves actuacions, interpretaran, també en qualitat d'estrena a Espanya, *Alexander's Feast*, de Händel, oda operística. Amb la direcció del titular i creador d'aquest grup, Harry Christophers, hi haurà el concurs dels solistes Lynda Russell, Maldwin Davies i Michael George. El dia 9 de març, el mateix conjunt, amb un equip més complet de solistes, interpretarà la *Passió segons sant Joan*, de Bach.

Un esdeveniment d'acusats trets protagonics, és el que tindrà lloc el dia 17 de febrer, amb l'actuació de la gran soprano nord-americana Barbara Hendricks, la qual acompanyada al piano per Staffan Scheja interpretarà un programa amb obres de Schubert, Fauré i Liszt.

Un altre concert a retenir, en un marc qualitatiu privilegiat, és el que oferirà la Capella Reial, dirigida per Jordi Savall, el dia 19 d'abril, amb la interpretació del *Llibre Vermell de Montserrat*. Aquest concert tindrà lloc a la Basílica de Santa Maria del Mar.

El Trio Beaux Arts, de Nova York, una formació històrica i mítica, serà la prota-



Barbara Hendricks

gonista del segon concert del cicle amb un programa format per obres de Haydn, Ravel i Brahms.

La música de cambra, especialment present al cicle, centra també el tercer concert a cura dels Virtuòsos de la Filharmònica de Berlín, amb el violí solista Ernő Sebestyén, i amb un programa format per obres de C. Ph. E. Bach, J.S. Bach, Mozart i Verdi.

Queden per esmentar encara els tres últims concerts. El vuitè concert del cicle serà a cura de l'English String Orchestra, dirigida per William Boughton, amb la soprano Kathleen Livingstone. Amb ell arriba per primera vegada la música del segle actual, amb obres de Tippett, Britten, Elgar i Bela Bartók. També aquesta música serà protagonista de l'últim concert —dia 25 de maig— que protagonitzarà The Koenig Ensemble, amb la direcció de Jan Latham Koenig. Hi destaca la producció d'Euroconcert de *L'histoire du soldat*, de Stravinsky, que així clourà el cicle, en un programa del qual també forma part *Façade*, de William Walton, en primera audició a Barcelona. Abans, el dia 11 de maig, el penúltim concert del cicle haurà portat l'agraïble presència del grup anglès Pro Cantione Antiqua, amb una obra que així mateix s'ofereix per primera vegada a Bar-

celona. Es tracta de *The Indian Queen*, òpera de Henry Purcell en versió de concert. La direcció serà a cura de l'aquí ben conegut Mark Brown, i la part instrumental del grup l'executarà The King's Consort, que dirigeix Robert King.

Com ja és habitual, el cicle haurà vingut precedit per un concert —en aquest cas doble— dedicat exclusivament als abonats del cicle. N'haurà estat protagonista el duo format per la clavicembalista Maria Lluïsa Cortada i el violoncel·lista Marçal Cervera. El programa és format per *Sonates*, per a violoncel i clavecí, de J.S. Bach.

R.R.M.C.



### MERCAT DEL CAVA

Sessió 14 desembre 1988

**HOTEL MAJESTIC**

Passeig de Gràcia, 70

Informació: 329 90 81



## El concurs de direcció «Arturo Toscanini»

D'ençà de la constitució de l'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna a Parma, el 1975, la vida musical de la ciutat i la de tota la regió emiliana han canviat completament. L'antic i tranquil tarannà musical propi d'una ciutat de província plaent i benestant, amb una cartellera més o menys habitual i sovint a remolc dels fets artístics de Milà o de Bolonya, ha anat cedint el pas a una sèrie sempre més nodrida d'iniciatives renovadores. Primeres execucions i ampliació del repertori tradicional, és clar, però també edició de publicacions informatives periòdiques, recuperació de nous espais per a la música amb nova articulació de programes i oients, presència assídua de solistes i directors de primer ordre i l'organització de concursos i festivals internacionals. Un ventall d'activitats que han fet de Parma una ciutat finalment autònoma amb la seva pròpia producció musical, un centre promotor important capaç d'irradiar un interès artístic com mai abans no havia pogut desvetllar.

Es el resultat d'una política decididament empresarial, aconduïda per l'equip dirigent d'aquesta Institució, el qual ha volgut actuar de seguida no ja amb la mentalitat tradicional de la «missió» educativa, sinó amb l'esperit combatiu i innovador de l'emprenedor de negocis, baldament el *producte* a comprar i vendre fos la música de qualitat. Així, el primer objectiu va ser la formació d'un complex artístic de primera categoria, que disposés dels requisits indispensables per afrontar les noves requistes musicals per part d'un públic que hom volia (i sabia) que calia transformar. I quan l'ambient va començar a canviar i la major demanda de consum musical va excedir les possibilitats d'un sol organisme sonor, van decidir de crear-ne un altre de paral·lel, amb la formació d'una orquestraviver de joves instrumentistes, seleccionats per concurs a nivell internacional.

La cooperació i la distribució de funcions d'aquestes dues orquestres estables han permès d'assolir la fita admirable, en un nucli urbà reduït, de cobrir la vasta excursió estilística d'una programació completa i de vegades simultània —clàssica i contemporània— en tots els períodes de l'any i en totes les formes instrumentals (cambrística,



Jurat del Premi Toscanini. D'esquerra a dreta: Rudolf Barshai, Dmitri Kitaienko, Georges Sebastian, Mikos Erdelyi, Astorre Ferrari, André Laporte

lírica, simfònica i simfónico-coral), amb el consegüent impacte cultural que això significa al cap de tretze anys d'activitat.

Ara bé, una institució musical de tal envergadura que operava a Parma no podia pas oblidar la figura immensa d'Arturo Toscanini, l'home que, essent el fill més il·lustre de la ciutat, representa a la vegada el director símbol del món orquestral italià. I, en efecte, l'Orchestra Simfònica ha estat posada a l'empara del seu nom i, en arribar l'any 1985 —una data que assenyalava alhora el desè aniversari de la fundació de l'Entitat i l'assignació d'Any Europeu de la Música—, li va dedicar la més recent i la més ambiciosa de les iniciatives portades a terme: el Concurs Internacional de Direcció d'Orchestra.

Un concurs molt diferent de tots els altres. Un concurs amb una fórmula absolutament inèdita que, al cap de només tres edicions, ja li ha donat un èxit i un prestigi que potser ni els seus mateixos promotors no havien sospitat. A la seva primera convocatòria, amb el gran nom que porta i amb la categoria i el rigor del jurat, ja va fer suposar que es tractava d'una palestra amb tot el respecte. I, com per a demostrar-ho,

aquella primera edició no va proclamar cap vencedor. Però és l'originalitat de la seva articulació la que n'ha fet de seguida no sols un concurs important, sinó un concurs realment extraordinari i únic en el seu gènere.

### *Un concurs amb una fórmula absolutament inèdita*

Es tracta d'un concurs dedicat als joves directors, i això és natural. Allò que ja no és tan natural és que, després de les primeres eliminatòries, el concurs es transforma en un Curs Superior de Perfeccionament Professional, al qual participen els sis concursants millor qualificats. El programa del curs, molt intens i fet a altíssim nivell, es basa en l'anàlisi i la interpretació musical d'una sèrie d'obres escollides, sota la direcció i el mestratge personal de Vladimir Delman, qui és a la vegada el President del jurat i el Director Artístic de l'Orchestra Simfònica «Toscanini». La durada del curs és de prop de dos mesos, durant els quals els concursants seleccionats tenen sempre a disposició una orquestra, en una forma combinada d'estudi i de qualifica-



cions. L'orquestra que se'ls posa a les mans és, habitualment, la constituïda pels joves, la formació-viver, la qual, essent també de provenença internacional i d'edat igual a la dels directors, fa de la competició una fructuosa ocasió d'encontre i d'intercanvi d'experiències artístiques, en un natural encreuament d'escoles instrumentals. Els joves directors es troben, així, al davant d'un «instrument-orquestra» excepcionalment participatiu i estimulador, i els joves músics són portats a un rendiment individual i col·lectiu més elevat, amb uns temps de resposta molt més ràpids, posats davant d'una alternança de directors diferents, però igualment, i intensament, concentrats a superar les proves eliminatòries successives, perquè d'aquestes hauran de sortir els finalistes i el guanyador.

## Un certamen paral·lel de composició, presidit pel mateix Goffredo Petrassi

Encara més. Al costat del Concurs de Direcció, ha estat creat també el Curs Internacional de Composició «Goffredo Petrassi» (presidit pel mateix Petrassi), dedicat a joves compositors. En resulta un entreteixit artístic de gran interès, perquè el Concurs de Composició, a la fi, es fusiona amb el de Direcció i n'esdevé part integrant: les tres millors composicions seleccionades al «Petrassi» passen al «Toscanini» i s'afegeixen a les altres ja establertes per la Comissió seleccionadora. Són el complement al programa d'estudi i de preparació pràctica



Olaf Henzold



Yazushi Ono

imposat als participants, els quals han d'enfrontar-se també, de tal manera, amb partitures contemporànies. En contrapartida, els compositors premiats al «Goffredo Petrassi» gaudeixen de la rara ventura de veure la pròpia obra editada (a la Casa Ricordi) i estrenada pocs dies després, amb la garantia d'una preparació meticulosa i d'una bona execució. Perquè, a la fi dels dos Concursos, les obres seleccionades i estudiades a l'un i l'altre formen un aplec de programes musicals que les dues Orquestres presenten en una sèrie de concerts extraordinaris per tota la regió de l'Emília-Romanya, sota la direcció dels concursants millor qualificats.

Una veritable escola de música viscuda! Un concentrat d'experiències adquirides, altrament, només al cap de molts anys de treball, i fins potser amb resultats més modestos. «No tenim la pretensió de descobrir cap geni» —ha repetit Vladimir Delman en diverses ocasions—. «La punta de diamant emergirà igualment per ella sola, abans o després. Nosaltres volem contribuir a la formació d'una professionalitat de bon nivell, atès que trobar bons directors, avui, és molt difícil. Hi ha una situació perillosa que compromet el futur de la cultura orquestral i de la professió del director d'orquestra; perquè, en línies generals, han desaparegut els valors fonamentals del nostre treball: el rigor moral i la penetració profunda en el contingut musical de la partitura. Sense aquests valors, la música no és art. El nostre intent és de plasmar la mentalitat d'aquests joves perquè puguin resistir els condicionaments comercials del mercat actual».

Aquesta és, doncs, l'esplèndida funció d'aquest concurs insòlit. La presència i l'ensenyament constants del propi Vladimir Delman a totes les fases, l'aprofundiment exigit en la preparació i la concertació de les obres posades a estudi, l'elevada formació tècnica i la participació entusiasta de l'orquestra, i la responsabilitat que imposa una direcció-competició a través de concerts públics són elements excepcionals que asseguren a tots els participants al curs-concurs (premiats o no) una gran oportunitat d'accés a la vertadera professió de director, al màxim nivell de preparació.

Si, a tot això, afegim la qualitat també rara d'una organització impecable, cal reconèixer que avui no hi ha, en veritat, cap altre concurs que ofereixi aquestes mateixes possibilitats.

## Ja es prepara la pròxima edició

Per acabar, només manca la ressenya dels noms dels guanyadors i dels finalistes que el concurs ha produït fins ara. Ultra completar aquesta crònica, pot ser un element interessant de verificació el dia de demà. Com ha estat dit, el primer Premi Toscanini no va ser adjudicat. En aquella ocasió van arribar a finalistes Marin Elmquist (Dinamarca) i Stefan Anton Reck (RDA), classificats *ex-aequo* amb el segon premi, i Carlo Rizzi (Itàlia), al tercer lloc. El 1986, a la segona edició, el primer premi va ser per a l'hongarès György Györfi-Rath, qui passa a ser, per tant, el primer veritable vencedor d'aquest títol. Al seu darrere, David del Pino Klinge (Perú) i Leslie B. Dunner (USA) van recollir el segon i el tercer premis. A l'edició de l'any passat, el Jurat hagué de concedir dos primers premis *ex-aequo*, ateses les qualitats de dos músics que van trobar-se casualment a competir en la mateixa cursa: el japonès Yazushi Ono i l'alemany Olaf Henzold. Fou únic finalista l'italià Antonio Pirolli, amb el tercer premi.

La vinent convocatòria serà per al juny de l'any vinent, i en serà donada notícia al seu temps. Mentrestant, els qui tinguin interès a participar-hi, o a obtenir-ne qualsevol altre tipus d'informació, poden adreçar-se directament a: Segreteria del Concorso «Arturo Toscanini» - Piazzale C. Battisti, 15 - 43100 Parma (Italia) - Tel. (521) 208121 - 281096 - Telex 531165 OSER I.

Fóra certament molt agradable de poder llegir, un dia, a la llista dels primers classificats d'aquesta gran competició internacional, un nom de casa nostra.

Francesc Miracle



## ENSALADA

## Farcir el mes d'octubre

No és habitual que l'absència, la mancança, sigui el tret característic de quelcom. Però tampoc no és absolutament excepcional. El mes d'octubre de la temporada que ara tot just s'ha iniciat ha tingut en una absència (en una absència, a més, notable) la seva característica diferenciadora. I aquesta absència no ha estat altra que la del Festival de Música de Barcelona. Després de 25 anys —amb onomàstica no gens celebrada—, aquesta manifestació de trajectòria consolidada ha deixat de complir amb la seva funció de pòrtic brillant de la temporada musical barcelonina. No és funció d'aquest notari informal d'entrar en disquisicions sobre els «perquè» i els «com» (per altra part, un capítol ja abordat més d'una vegada en aquestes planes). El notari no explica sinó que en deixa constància, com és la seva sagrada obligació. Ni tan sols ho lamenta, en allò que podria ser una digressió elemental i tolerable de la seva sacrosanta funció. Sí, però, que pregunta. O es pregunta. Es pregunta si aquesta absència ha estat realment acusada pel seu destinatari, el públic barceloní. Si aquest receptor —l'únic justificador de la convocatòria— s'ha sentit realment víctima de quelcom que, de totes maneres, és objectivament lamentable. I deixa la pregunta a l'aire: a aquest vent que tot ho condueix a port amb saviesa màgica.

I és que el mes d'octubre, sense Festival, no ha estat ni molt menys un període musicalment buit. Ben altrament, ha estat una mesada força plena d'activitat en bona part afavorida per l'avenç d'algun dels cicles habituals —OCB i Ibercàmera— i per iniciatives escadusseres o aïllades —estada de la Joven Orquesta Nacional de España. Però, sobretot, ha estat la municipal Orquestra Ciutat de Barcelona, la que, com si se li hagués encomanat la tasca de cobrir el «pecat» de la no celebració del festival, ha ben multiplicat els esforços per dissimular l'absència de la manifestació que enguany no ha viscut els primers anys dels seus segons vint-i-cinc d'existència. L'OCB ha avançat, tal com he dit, el seu cicle i ha actuat al marge de la iniciativa de la casa. Així, s'ha posat a les mans més voluntarioses que expertes d'un polític de gran talla, de la talla nogensmenys de l'ex-«premier» britànic Ed-



Mar i cel

ward Heath, en un concert a benefici de l'Associació Catalana per a la Síndrome de Down. I, de forma sorprenent, ha actuat per primera vegada per al cicle Ibercàmera en el concert protagonitzat per l'esplèndida mezzo-soprano grega Agnes Baltas. Concerts que, pel que fa a la marxa de la formació, són apèndixs de relatiu interès i que, en tot cas, s'insereixen en una dinàmica de productivitat (com a tal dinàmica, vàlida) en què es troba immersa.

Dins ja del seu cicle habitual, el concert inicial va comptar amb una pianista neozelandesa, Sharon Joy Vogan que, en la interpretació del, per altra part poc agraït, *Concert número 2*, de Beethoven, va aconseguir ser la solista menys aplaudida amb què ha comptat l'OCB en els últims anys. Esplèndida la iniciativa de consagrar un concert a un músic nostre —en aquest cas, Guinjoan— que, a més, ens va permetre gaudir de l'excel·lent tasca de la Coral Universitària de les Illes Balears que dirigeix Joan Company. L'OCB ha afavorit també el gaudi de la classe de cantant (massa poc prodigada) de la soprano barcelonina, Maria Carmen Hernández, en una interpretació excel·lent del *Combat del somni*, de

Mompou. En tot cas, el moment més important de l'OCB en el període d'octubre, el va fer viure el nostre Josep Maria Colom, tot interpretant el *Concert per a piano*, de Schumann. Fou una versió creativa, una «visió» esplèndida de la bellíssima partitura schumanniana, ben acompanyada, per altra part, per l'orquestra (més feliç aquí que en una tòpica versió dels *Quadres d'una exposició*). Un músic, Josep Maria Colom, fidel sempre a la seva forma personal d'entendre el virtuosisme pianístic, posat aquí al servei d'una visió molt precisa de l'essència originadora —el món exultant i feliç del compositor— de l'obra.

Ibercàmera, el cicle dels esdeveniments grans, avançava l'inici del seu cicle amb un concert de Pollini —més o menys previnculat amb el Festival que no ha pogut ser— i del qual ja en parla el company Casanovas. La presència de Baltas —una delícia autèntica, sempre— i l'elevadíssim rigor i alta escola de l'Orquestra de la Gewandhaus, completen el bon nivell, en el període d'aquest cicle, destinat a nodrir de moments «d'alta música» la temporada.

En aquesta clima de farciment del mes d'octubre, cal situar la presència a Barce-



lona de la Joven Orquesta Nacional de España que dirigeix Edmon Colomer. Presència que va servir per a preparar un nou programa, comptant amb el concurs del nostre Orfeó Català. La versió conjunta de la bella partitura *Les nocces*, de Stravinsky, va constituir una realitat musical realment esplèndida. Per una part, significà l'estrena de Jordi Casas com a director de l'Orfeó. Una estrena arriscada, ja que amb poc temps va haver de preparar una partitura complexa i difícil, resolta amb els millors pronunciaments. Per altra part, el concert va servir per confirmar la important tasca que es pot fer amb instrumentistes joves, quan es treballa amb el rigor amb què ho fa Edmon Colomer. I com a mostra, queda una versió de *La consagració de la primavera* de considerable solvència.

Mozartiana, ja als inicis de novembre, va aportar un concert ben nodrit de solistes amb les veus de Raquel Pierotti i Carlos Chausson, i amb el virtuosisme de Jaume Francesch. Una vegada més, l'ambició dels objectius i la categoria dels protagonistes van estar per damunt de la resposta d'un públic que no s'ha fet seva aquesta maratón tan dilatada.

Esmement, encara, en aquest mes d'octubre absolutament atípic, la presència d'una nombrosa representació cubana, el Coro Nacional de Cuba i l'Orquesta de Cámara de la Habana «Brindis de Sala», ells també protagonistes d'una autèntica maratón amb actuacions al Palau —dues—, a la Universitat de Barcelona i a cinc poblacions de Catalunya: un programa potser excessivament comprimit que, en tot cas, ens va permetre situar-nos davant la realitat del món musical cubà, amb uns conjunts que palesen més un bon estar en camí que una realitat absolutament falaguera.

Fora de l'àmbit estrictament concertístic, la música ha estat protagonista de dues manifestacions de característiques prou distants, i només comunes en un punt: la instal·lació en un marc teatral. Per una part, el Teatre Victòria acollia *Mar i cel*, una espectacular transformació en musical del drama d'Àngel Guimerà del mateix títol, segons els canons del drama musical internacional. Per l'altra, el Mercat de les Flors veia transformat *Pierrot Lunaire* en una enèsima reflexió sobre el lloc del teatre a la societat actual, i sobre l'enigma teatre-vida.

Mancat *Mar i cel* de pretensions intel·lectuals, hom cerca, i aconsegueix, convocar grans masses d'espectadors a redós d'una proposta visual i musicalment atractiva, en la qual el suport de la sòlida trama dramàtica guimerània esdevé d'una enorme utilitat. Ben treballada dramàticament, tot sigui dit. I la música d'Albert Guinovart compleix amb escreix la seva funció de suport brillant, colorista i melòdicament ric. El *Pierrot Lunaire* del Teatre Invisible esdevé, ben altrament, un intent carregat de pretensions no correspostes, de retòrica



Jordi Casas

postmoderna fàcil i que ni serveix a la partitura de Schönberg ni aquesta serveix per als propòsits dels enginyadors de la idea.

Curiosament, el dia de l'estrena, l'ample marc del Mercat de les Flors estava atapeït d'un públic que, a la fi, va aplaudir tant poc que ni va deixar temps que sortissin a saludar els autors de la proposta. El contrast amb el centenar de persones que, un any abans, en el si del Festival de Música de Barcelona van acudir a gaudir de l'esplèndida versió de la mateixa obra, oferta pel Schönberg Ensemble amb Barbara Sukowa, feia realment mal a la vista.

I, enmig d'això, els responsables de l'encara hipotètic «nou festival» malden aquests dies per trobar una nova pedra filosofal de cara a la seva continuïtat. La missió, que havia acabat essent única, de marc de la temporada, sembla força innecessària. I hi afegim que això que acaba de passar amb el *Pierrot Lunaire* del Teatre Invisible (i que ofereix sospites que no sigui la dedicació a la música contemporània la que allunyi el públic de la música —depèn del farciment, és clar—) hi aporta nous elements de consideració. O de confusió. I és que, potser sí que, la clau de tot, la tingui un verb de fonètica no massa grata i de connotació feixuga: «farcir».

Els resultats depenen de com s'empri. Ja sigui en cicles, concerts —d'una mena o d'una altra— o del que sigui. De moment, el verb ha servit per dissimular, o fer passar força desaparecebuda, l'absència de tot un Festival de música.

Definitivament, un mes d'octubre del 1988 ben farcit!

Tamino

## MIKROKOSMOS

O.M./C.S.J.

No, no són cap signe cabalístic, aquestes inicials, sinó la forma abreujada amb què, en extensos sectors del món musical són coneguts Oriol Martorell i la Coral Sant Jordi.

Un home i una agrupació que, d'una forma o d'una altra, estan sempre en un pla preeminent de l'actualitat cultural catalana; i que fa poc hi han estat ostensiblement arran de la commemoració del 40è aniversari de l'admirable entitat coral.

El concert del passat dia 29 d'octubre al Palau —en celebració, alhora, del 5è aniversari de Catalunya Ràdio— palesà novament la fonda identificació ciutadana amb O.M./C.S.J. i amb tot allò que representen.

No escau, en aquest espai, de remarcar la bondat artística d'una trajectòria que, sempre, ha estat presidida per un rigor musical i una exigència inqüestionable (i que, un cop més, es féu patent en l'audició de referència).

Ací correspon, més aviat, de recordar la importància sociològica de l'acció d'Oriol Martorell i la Coral Sant Jordi, d'una eficàcia basada en l'acompliment rigorós d'una particular vocació, vertebrada per un indefallent concepte de servei.

Aquest és, al meu entendre, el mot clau per comprendre l'abast profundíssim de l'obra d'Oriol Martorell i de la Coral Sant Jordi, concretada en una projecció múltiple: dels aspectes pedagògics a la sensibilització artística, del compromís cívica a la difusió del cançoner tradicional, de la presència a l'exterior al conreu de les grans obres simfònico-corals, de la creació de grups infantils i juvenils al testimoniatge discogràfic exemplar, de les actuacions al més humil poblet a la introducció d'un nou repertori, etc.

És de justícia afirmar rotundament que, tot això, ha estat i és possible gràcies a un home: Oriol Martorell. Un home en qui es resolen, tot naturalment, en una unitat superior, opcions aparentment antagòniques: la visió globalitzant del líder i la particular atenció a cada cas concret, la direcció de masses (aquells *Segadors* de Sant Boi!) i el guiatge musical d'una funció litúrgica dominical, la pacient dedicació a l'assaig i la resoluta decisió davant d'un imprevist, etc.

En explícita reconeixença dels seus mèrits, Oriol Martorell i la Coral Sant Jordi han estat guardonats amb algunes de les més altes distincions catalanes (institucionals i privades), tornaveu, en definitiva, d'una estimació popular generalitzada: no és pas perquè sí que el cos social se sentí sotraguejat, mesos enrera, per la sobtada malaltia d'O.M., que obligà l'ajornament de la commemoració jubilar de la C.S.J.; no és pas perquè sí que n'hi ha prou de dir *l'Oriol* o *la Coral* per saber a quina persona i a quina entitat ens referim; no és pas perquè sí que l'audició del 40è aniversari de la C.S.J. fou un explícit homenatge a una trajectòria personal i col·lectiva exemplars.

I és un fet sociològicament admès que el poble, amb les seves profundes intuïcions, mai no s'enganya.

Pere Artís



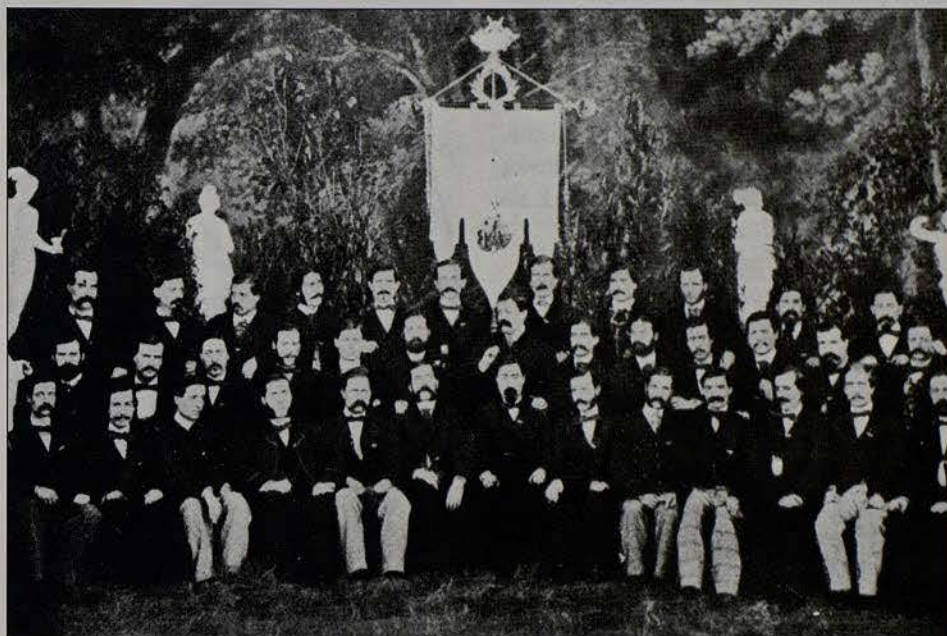
# La introducció de Wagner a Barcelona

En el contingut del dossier dedicat als 75 anys de l'estrena catalana de *Parsifal*, publicat a la «Revista Musical Catalana» del passat mes d'octubre, mancava la referència als primers passos del wagnerisme a Catalunya, un tema que, lògicament, hi havia estat previst. Causes alienes a la «Re-

vista» i a l'autora del treball, Montserrat Albet, impediren la publicació d'aquest article al costat de les altres matèries del tema monogràfic. Per aquesta raó, en fem ara la posterior publicació, amb la intenció de completar un aspecte inel·ludible de la singular història del wagnerisme català.

La relació de Richard Wagner amb Catalunya data de la Renaixença i fou obra de Josep Anselm Clavé. Aquest músic nostre no va ser, com sovint se l'ha presentat, un artista intuïtiu que desconeixia la tècnica musical i les obres tècniques i artístiques europees. El fet que Clavé dirigís, en un dels seus concerts populars celebrat als Jardins de l'Euterpe, el 16 de juliol de 1862, dos fragments de *Tannhäuser*, de Wagner, amb qui sembla que coincidí a París, parla molt alt de la seva sensibilitat estètica, de la seva audàcia i de com, una vegada més, sintonitzava amb el seu públic.

Després d'un assaig, Clavé digué: «*Hauríem de fer conèixer tota l'obra de Wagner al públic. Com s'hi engrescaria el nostre poble!*». La penetració del wagnerisme va ser lenta. En el camp teòric, qui millor va difondre Wagner a Catalunya en una primera etapa fou el musicòleg i compositor tortosí Felip Pedrell, qui féu conèixer l'estètica de Wagner en un article que portava significativament el mateix títol que el d'un escrit del músic alemany, *La música del porvenir*. Aquest treball de Pedrell fou publicat al «*Almanaque musical del año*» (1868). Aquesta publicació fou editada per Andreu Vidal i Llimona qui, dos anys més tard fundà, amb el notable músic Claudi Martínez Imbert i amb Felip Pedrell, la Sociedad Wagner de Barcelona (1870). D'aquesta associació, que no s'ha de confondre amb la cèlebre Associació Wagneriana de començaments del segle XX, en tenim poques notícies. Únicament Pedrell explica a les seves *Jornadas de Arte, 1841-1891*, com havia iniciat una correspondència amb Wagner, a qui oferí la presidència d'honor d'aquesta societat i li demanà una selecció d'obres seves per a ser interpretades a Barcelona. Quan Pedrell presentà la seva òpera *L'ultimo Abenzeraggio*, li fou regalada una medalla amb l'efígie de Wagner, objecte realitzat al taller de l'orfebre Masriera, amb la següent inscripció: «La Sociedad Wagner de Barcelona a Felipe Pedrell. Abril de 1874».



Clavé, acompanyat per cantaires als Camps Elisis

Dos anys abans, Pedrell publicà *Cartas a un amigo sobre la música de Wagner* (1872), que el mateix musicòleg qualificà de «rapsòdies literàries suggerides per la lectura d'obres referents a Wagner».

Felip Pedrell s'identificava amb Wagner ja en el seu primer escrit sobre el compositor alemany. Parlant de «la nacionalitat d'un poble», idea tan estimada per Pedrell, diu que prové «d'aquell filó inesgotable obert a la mina dels cants populars, ocults tant de temps per l'amanerament i l'estil convencional». L'estètica de Wagner influí en les òperes de Pedrell: *L'ultimo Abenzeraggio*, *Quasimodo*, *Cleopatre* i *Els Pirineus*. Fins al 1875, les publicacions periòdiques barcelonines s'havien limitat a donar notícies esparses sobre la progressiva penetració de Wagner a Alemanya, on ja era un consagrat a la dècada dels setanta, i també havien publicat que, a França, després de l'estrena desastrosa de *Tannhäuser* a París, el 1860, hom ja començava a sucumbir

a la fascinació de la música wagneriana; i que, fins i tot a Itàlia, la terra més fèrtil en les òperes més antitètiques a les de Wagner, finalment s'interessaven per aquest compositor.

El mallorquí Antoni Fargas i Soler, qui exercia la crítica musical al «Diario de Barcelona», l'any 1875 féu publicar un escrit que intitulà, de manera molt periodística, *Wagner juzgado por Verdi*, en el qual feia dir al compositor italià que Wagner havia anat massa lluny, tant en la forma com en la manera, i que si en un moment donat havia lluitat amb èxit contra el realisme, més tard s'havia allunyat massa de l'ideal amb exageracions, i havia comès els mateixos errors que havia volgut evitar.

És curiós veure com el conservadorisme de Fargas i Soler cercava suport en l'autoritat de Verdi, qui mai no li havia agradat massa, ja que, personalment, ell preferia altres realitzacions. El fet és que, malgrat les reserves de les patums de l'època i el



gran prestigi de Verdi (qui, tot sigui dit, havia declarat al diari berlinès «Tageblätter» que l'òpera que admirava més del món era *Tristany i Isolda*), els barcelonins tenien cada vegada més ganes de jutjar per ells mateixos les noves òperes de Wagner, que eren capaces de despertar l'entusiasme d'uns i la crítica dels altres, i de les quals només coneixien fragments simfònics.

La ciutat, però, encara hagué d'esperar set anys més per assistir a la representació escènica de la primera òpera wagneriana. Aquest fet fou possible finalment gràcies a l'activitat breu però intentíssima, entre d'altres, de Joaquim Marsillach i Lleó, deixeble del també barceloní i cèlebre metge Josep de Letamendi, amic i entusiasta de Wagner. Letamendi escriví més tard diferents treballs entre els quals destaca *La música del porvenir y el porvenir de mi patria*, en el qual afirmava: «Espanya pot aspirar a un gran esdevenidor, però només té un camí per arribar-hi: el wagnerisme, considerat com un instrument i un signe de cultura nacional».

### Marsillach va descobrir Wagner a Suïssa i va viure la inauguració de la Festspielhaus

Joaquim Marsillach havia descobert la música de Wagner a Suïssa i assistí, encara adolescent, al primer Festival de Bayreuth (1876), que coincidí amb la inauguració de la Festspielhaus i amb l'estrena de la *Tetralogia*. El seu entusiasme féu que fos nomenat membre del Patronat del Festival de la capital wagneriana. Es féu amic de Wagner i, de retorn a Barcelona, es dedicà apassionadament a difondre'n la música. El 1878, Marsillach publicà *Ensayo bibliográfico-crítico de Richard Wagner*, amb una magistral carta-pròleg de Letamendi. Es tracta de la primera obra sobre Wagner escrita a Catalunya. Tres anys més tard, fou traduïda a l'italià per Filippo Filippi, director de la «Gazetta» milanesa.

El llibre de Marsillach provocà una resposta en forma d'opuscle per part de Fargas i Soler: *Observaciones en vindicació de la òpera italiana* (1878), tractada per Marsillach amb poca objectivitat. Marsillach contestà amb una *Contrarréplica a las observaciones de D. Antonio Fargas y Soler en vindicació de la òpera italiana* (1879); i, per si no fos prou, el vell crític del Brusi no volgué donar per acabada la discussió i publicà *Contestación a la Contrarréplica...* (1879), amb la qual cosa el lector ja no devia saber de què es tractava. Per la formulació dels títols i per l'apassionament del to, els opuscles devien semblar escrits en ple segle XVIII (tan amant de les polèmiques musicals), si no fos que, dins el món de l'òpera, aquest tipus de lluita és de totes les èpoques.

Els barcelonins, però, continuaven sense haver pogut veure una òpera de Wagner en un escenari. La presentació de la primera òpera wagneriana a Barcelona fou *Lohengrin*, estrenada el 17 de maig de 1882 al Teatre Principal. És sorprenent que aquest teatre, conegut anteriorment amb el nom de la Santa Creu, s'avancés al Liceu, tot i que l'empresa artística del Principal era en general més tradicional que la del Gran Teatre del Liceu. Amb motiu de l'estrena al Principal, Marsillach publicà un breu opuscle intitulat *La historia de Lohengrin* (1882), que portava com a apèndix un escrit de Franz Liszt sobre la reforma de Wagner a l'òpera. Aquesta història estava escrita en forma de carta a Antonio Peña i Goñi, un musicòleg basc gran defensor de les idees de Wagner i, també, de les sar-



Joaquim Marsillach

sueles com a música pròpia, ambdues com a oposició a l'italianisme musical.

Després de l'estrena de *Lohengrin* al Principal, aquesta òpera, com no podia ser d'altra manera, fou representada al Liceu. Les dues representacions barcelonines de *Lohengrin* foren dirigides per Joan Goula, qui havia estat el primer director estranger que havia dirigit Wagner a Alemanya. Hom deu recordar l'eterna rivalitat entre els partidaris del Principal o Santa Creu («cruzados») i els del Liceu («liceistes»), que amb les disputes constants havien originat una breu obra escènica escrita per Frederic Soler i Enric Carreres: *Liceístas y cruzados*. Aquell mateix any (1882) havien anat a Bayreuth, amb motiu de l'estrena de *Parsifal*, Marsillach, ja molt malalt, i Anselm Barba, un músic format a Montserrat, que fou mestre de capella de la catedral de Barcelona i de l'església de Santa Anna. Ambdós publicaren, al seu retorn, les seves impressions: Marsillach en forma de cartes a



Jospe de Letamendi

la revista «Arte y Letras»; i Barba publicà les *Notes de un viaje a Bayreuth*, i Cuatro palabras al amigo Pedrell a «Notas Musicales y literarias», una revista dirigida per Pedrell, en el número intitulat *Homenaje a Wagner*, el març de 1883. En el mateix número d'aquesta revista hi escriviren, entre altres col·laboradors de qualitat: Felip Pedrell, *La tregua de la posteridad* i Josep de Letamendi, *Juicio postremo de Ricardo Wagner*. Aquesta revista, com tantes altres iniciatives de Pedrell, durà dos anys, no gaire més que la seva successora «Ilustración Musical», una publicació modesta que durà escassament un any.

### L'estrena de Tannhäuser va dividir les opinions

Marsillach i Barba escriviren molt poc en aquesta publicació, ja que moriren el 1883, exactament el mateix any que Richard Wagner. El Liceu continuà estrenant, amb un interval de dos anys, les òperes següents: *Il vascello* (*El vaixell fantasma*), anomenat també *Der fliegende Holländer* (*L'Holandès errant*, 1885) i el *Tannhäuser* (1887). Sembla que els liceistes reberen aquestes òperes amb respecte, però sense entusiasme: «s'ensopiren» diu, textualment, una crítica de l'època. Aquesta reacció no ha de sorprendre, ja que el públic del Liceu només coneixia, i per tant només estimava, les òperes italianes o italianitzants i, en segon lloc, un repertori francès determinat, i desconeixia a l'època els autors germànics o eslaus.

Quan l'estrena de *Tannhäuser*, els espectadors es dividiren en dos grups: els qui abraçaven amb gran zel la causa wagneriana







## BALLET

# Dansa dins i fora del Memorial Xavier Regàs

Aquest any, la programació del Memorial Xavier Regàs que organitza l'Ajuntament de Barcelona, conjuntament amb la Generalitat de Catalunya, ha tingut un tant per cent elevat d'actuacions de dansa, si tenim en compte l'escassa programació que hi ha d'aquest art al nostre país: d'onze obres programades, quatre eren de dansa.

### Dansa i Vídeo

L'espectacle *El ring*, de Julián Álvarez, anunciat com una representació de vídeo-dansa-teatre, va ser la primera obra del Memorial Xavier Regàs que va atreure el públic balletòman cap al Mercat de les Flors, un espai escènic municipal que està situat a Montjuïc.

Julián Álvarez va deixar el seu León natal a la recerca de trobar una nova manera de veure el món. La seva inquietud el va dur a estudiar a Barcelona i a Londres, on va aprendre diverses facetes del setè art.

Al final dels anys 70, i de manera progressiva, s'imposà la utilització del vídeo com a mitjà creatiu, industrial i institucional. Julián Álvarez es va deixar seduir per aquest mitjà audiovisual, que ha utilitzat en espectacles, en alguns d'ells servint-se d'altres arts, com és el musical.

A *El ring*, Álvarez ha ideat un espectacle vers la boxa, utilitzant la retòrica, l'espai escenogràfic i els personatges, i elaborant una proposta en què, de manera simultània, se sobreposen o complementen el llenguatge escènic i l'audiovisual.

Mitjançant la coreografia, dues persones expressen unes relacions de força, alhora que porten acoblada a la mà dreta una minicàmera de vídeo, la qual recull les imatges per ser transmeses instantàniament als televisors orientats als espectadors.

Francesc Bravo és l'autor de la coreografia, una de les parts més interessants d'un espectacle que atreia per la seva originalitat, però que va fallar de manera grotesca en molts punts de connexió entre el vídeo, el teatre i la dansa, i deixà la impressió que l'espectacle era una excusa per dur a terme una nova experimentació d'Álvarez envers el seu estimat vídeo.

### Dansa i Òpera

Quatre dies més tard, l'espectador addicte a la dansa tornà a l'espai del Mercat de les Flors per veure un espectacle que venia signat per una dona que, en el món de la dansa, és catalogada com a avantguardista: Anne Teresa de Keersmaeker, que amb el seu grup Rosas interpretava *Otone-Ottone*.

El punt de sortida de la coreografia és *L'incoronazione di Poppea*, òpera de Claudio Monteverdi composta l'any 1642, on s'explica la història de l'emperador romà Neró, qui repudia la seva muller Octàvia per tal de poder elevar al rang d'emperadriu la seva nova concubina Poppea. El llibret de Brusnel·lo, s'inspira en dades històriques copiades del llibre XIV dels *Annals*, de Traci.

Anne Teresa de Keersmaeker, continuant amb el seu treball desafiador (qui no recorda el seu *Rosas dants Rosas?*), ha treballat la música de Monteverdi amb la decisió de crear tot partint de la música (l'estructura, el color, etc.) i de la història (la temàtica, la forma etc.).

L'òpera serveix a la coreògrafa com a marc subministrador per arrodonir la història de Poppea, sense la intenció de posar en escena l'obra del compositor italià, ni de contar-la a la seva manera.

Setze ballarins, tres d'ells espanyols, són els encarregats d'escenificar tot un lligam de relacions entre homes i dones: el microcosmos es transforma en macrocosmos.

Aquells cossos intentaven explicar-nos les històries que vivien uns personatges, els quals havien estat desdoblats, adaptats..., segons criteri de la coreògrafa, i que resultaven del tot incomprensibles al pobre espectador, que intentava endevinar qui era qui i què passava a dalt de l'escena.

Sort que la música de Monteverdi va fer més «digeribles» les tres hores! que va durar l'espectacle, el qual oferia una marcada influència baudouiniana (no en va la Keersmaeker es declara rendida admiradora de Pina Bausch), però que, de manera sortosa i esporàdica, oferia alguna seqüència interessant que feia «animar» el soporífer espectacle.



Rosas: Otone-Ottone





Mudances: Kolbebasar

### Primera coproducció de dansa

El tercer espectacle de dansa va tenir lloc al Teatre Romea. Allí es va representar *Scirocco* la primera coproducció internacional, en l'àmbit de dansa, que duia a terme el Departament de Cultura de la Generalitat, realitzant-la amb el Centro di Produzione Inteatro dei Poveri di Amat.

El cost total de la producció és de quinze milions de pessetes, dels quals n'ha aportat la Generalitat un terç (és a dir cinc milions de pessetes). Aquest fet, si bé va ser anunciat de manera eufòrica per la llavors responsable de la Secció de Dansa, Sabine Dufrenoy, va despertar les queixes de molts grups de dansa catalans, els quals porten anys treballant sense haver rebut una quantitat semblant que els permetria desenvolupar una mica millor la seva feina. El fet que s'invertís aquesta quantitat, irrisòria per a gent aliena però important per als creadors de dansa catalana, en una coproducció estrangera va confirmar l'equívoca política que desenvolupa la Secció de Dansa, i va ser entès com una falta de respecte envers els coreògrafs i companyies d'aquí.

L'obra *Scirocco* ha estat construïda amb el treball conjunt entre la coreògrafa i ballarina italiana Adriana Borreillo, el músic xilè Gabriel Brncic i l'escultor català Riera i Aragó. El tema central de la peça, visualitzada d'una manera abstracta i sensitiva, és el viatge entès com a condició de vida. Un viatge itinerant, on l'espai es dilata i es mou més enllà del moviment del subjecte i del seu lliure albir. El moviment és impulsat per l'emoció i per la ressonància interior de la coreògrafa, més sobre relacions expressives que no pas sobre un desenvolupament formal.

Mudances, encara que no estava dins la programació del Memorial Xavier Regàs, va dur-nos de nou a l'espai escènic de Montjuïc per poder presenciar el seu espectacle *Kolbebasar*.

Sis mesos després que l'obra fou estrenada a Barcelona, vam presenciar un espectacle que comptava amb l'avantatge d'haver estat representat diverses vegades tant a Catalunya i Espanya com a l'estranger, on, el passat mes de juny, va ser guardonat amb el «Grand Prix du Concours Choregraphique International de Bagnolet 1988».

*Kolbebasar* és la unió de dos noms: Kolbe, cognom de l'escultor alemany i Basar que vol dir mercat on es pot trobar gran quantitat i varietat d'objectes atractius.

Àngels Margarit, autora de la coreografia, ha treballat la possibilitat que pot generar un solo, un duet, un quartet i un sextet, oferint-nos un desplegament de combinacions visualitzades de manera seccionada i en forma de fotogrames. A *Kolbebasar* tenen importància els reflexos i les simetries; el moment de transició que hi ha entre la continuïtat i la interrupció; i el com i el perquè de l'enllaç d'un trunçar.

L'obra ofereix diversos moviments bells i suggerents que agraden a l'espectador, però que, degut a la seva utilització d'una manera massa reincident, arriben a crear estones allargades i avorrides que fan que l'obra pateixi d'uns alts i baixos evidents.

La il·luminació, obra de Josep Sánchez, l'escenografia, de Llorenç Corbella, i el vestuari, d'Alex Muñoz, tenyit de blau, negre, taronga, verd poma..., són molt suggestius quant a l'ambientació escènica de la coreografia, alhora que ajuden en gran manera a visualitzar l'exposició mòbil dels cossos que ballen.

*Kolbebasar* és un espectacle més plàstic

que no pas emotiu, creat amb la modernitat i amb tot allò que comporta una estètica contemporània, al mateix temps que compta amb el segell personal d'Àngels Margarit, una coreògrafa que des del seu *Temps al biaix* (1982) ha sabut interessar i plasmar solidesa en cadascuna de les seves obres.

### Singular col·laboració

L'última actuació de dansa del Memorial Xavier Regàs, també representada al Mercat de les Flors, portava l'altiu nom de *Belmonte*, un torero nascut a Sevilla l'abril de 1892, que es va suïcidar al seu «cortijo» de Gómez de Cardena, setanta anys més tard.

*Belmonte* és una coproducció amb l'Espai Escènic Municipal Mercat de les Flors, concertada amb el Ministeri de Cultura i amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i el Teatre Lliure.

*Belmonte* és un espectacle de la Companyia de Dansa Gelabert-Azzopardi. Tot un espectacle, en el més ampli sentit de la paraula, que ha permès, un cop més, reunir noms amb tanta vigència com són els de Cesc Gelabert i Lydia Azzopardi junt amb el de Frederic Amat, autor singular de l'escenografia i del vestuari, i amb el de Carles Santos, compositor i director de la part musical de l'espectacle.

Frederic Amat ja havia mantingut relacions professionals amb Cesc Gelabert. *Acció-0* es pogué veure a Barcelona l'any 1973; tres anys més tard es produí la *Acció-I* al Grand Palais de París. Els dos artistes col·laboraren de nou, juntament amb Lydia Azzopardi, en *El Público*, de García Lorca, que Lluís Pasqual va dirigir a Milà l'any 1986.

El treball conjunt entre el ballarí i coreògraf Gelabert i el músic Santos, es remun- ta a l'any 1980, a Nova York, on van estrenar *Cesc Gelabert and Dancers*. Posteriorment, van presentar *Concert per a piano, dansa i veu*.

*Alhambra* i *Desfigurats*, els dos últims espectacles conjuntament creats per Gelabert i Santos, compten ja amb la presència de la ballarina, coreògrafa i dissenyadora de vestuari, Lydia Azzopardi.

Com diuen els mateixos autors, *Belmonte*, que és interpretat per cinc ballarins i una ballarina, no és una descripció figurativa de les curses de toros, ni és una biografia cinematogràfica del torero. «Hem fet una abstracció en termes coreogràfics, musicals i plàstics del món dels toros utilitzant l'extraordinària personalitat de Juan Belmonte com a secreta força d'inspiració. Parlem del toreig com a art i joc d'exercici espiritual», han dit.

Montse G.<sup>a</sup> Otzet



## El jazz al «hit parade»?

Des que, a mitjan els anys seixanta, Louis Armstrong ocupà els primers llocs del *hit parade*, primer amb el famós *Hello Dolly*, i més tard amb la balada *What a Wonderful World*, el jazz, en un sentit estricte, no havia tret el nas per cap d'aquestes sonades llistes d'èxits.

És ben cert que, en els darrers vint anys, cantants negres com Ray Charles, Aretha Franklin, James Brown o Otis Redding han ocupat sovint llocs destacats en els *hit parade*. Però aquests cantants, si bé practiquen estils plenament arrelats en la tradició musical negro-nord-americana, no estan considerats pel gran públic com a músics de jazz, ja que normalment apareixen a les rúbriques de música *soul*, *pop* o *rock*, i les seves cançons s'escolten i es venen a través dels canals habituals de consum que promocionen les esmentades etíquetes.

També noms famosos del món del jazz, com Miles Davis o George Benson, han saltat a les llistes; però ho han fet després d'introduir canvis substancials en el respectiu estil i llenguatge musical.

Però, vet aquí que, des de fa alguns mesos —i gràcies, sobretot, a la difusió insistent d'un enginyós *video-clip*, un tema interpretat per la cantant Nina Simone ocupa els primers llocs de les fatídiques llistes de vendes.

Probablement haureu vist aquest *clip*. És en blanc i negre, i presenta una cantant i una sèrie de personatges molt típics dels clubs de jazz negres, tots ells caracteritzats com a gats; inequívoca al·lusió a l'expressió *cat* que utilitzen els negres i els jazzmen en particular per a tractar-se entre ells d'una manera familiar.

Allò que potser no se sap és que aquest «nou» tema, intítulat *My Baby just Cares for me*, fou enregistrat per Nina Simone el 1957, i que la versió que dona el *clip* és exactament aquella, gravada fa més de trenta anys!

I és curiosíssim, a més, observar les entusiastes reaccions del jove públic consumidor que s'«al·lucina» amb el ritme «marxós» de la interpretació i pondera positivament el solo de piano (de la mateixa Simone).

Tota aquesta sèrie de fets no deixen de

ser força sorprenents per a nosaltres, candorosos afeccionats al jazz.

Capficats per l'aïllament en què viu actualment aquesta música en la seva expressió més autèntica, havíem oblidat un fet ben sabut: que el jazz va néixer com a música popular i ballable i que, com a tal, durant molts anys (els 20, 30, 40), es desenvolupà i s'escampà per tot el món en les seves versions més autèntiques, i també en les altres!

També és cert, però, que a partir dels cinquanta, la imatge del jazz, amb l'aparició dels estils anomenats moderns, *be-bop*, *cool*, *third stream*, *free*, etc., canvià totalment per al gran públic. Llavors deixà de ser una música popular i ballable i es convertí en una música difícil per a minories iniciades. A l'«èxit» d'aquest canvi d'imatge contribuï fonamentalment la crítica dita «progressista», que adulava qualsevol músic o estil presentats com a nous, mentre oblidava els que es mantenien fidels a una tradició, encara que també aportessin innovacions dins d'aquesta tradició. Fou així com el jazz deixà d'estar de moda per cedir el seu lloc a la música més comercial (*rock&roll*, *cha-cha-cha*, etc.).

No és gens menys estrany, doncs, que, a part d'algunes rares excepcions, l'autèntic jazz i el *hit parade* hagin estat mons allunyats durant anys i anys.

Només ha calgut, però, que algun espavilat desenterrés un tema gravat l'any 1957 per una cantant no pas de primera fila, però amb una certa grapa, i que aquest tema tingués un ritme amb una mica de *swing*, perquè el muntatge publicitari adient, aquest tema saltés al capdamunt dels *hit parade*.

Ara bé, si tenim en compte les cantants que han sorgit al món del jazz en els darrers trenta anys, superiors moltes d'elles a la mateixa Nina Simone, com són la mítica Dinah Washington, les excel·lents Linda Hopkins, Ruth Brown, Carrie Smith, Sandra Reuben-Phillips, etc., a part de les ja consagrades Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Carmen McRae, etc., ens adonarem que hi havia material per a ben nodrir les llistes de tots el *hit parade* al llarg d'aquests trenta anys. Desgraciadament, no ha estat així.

I, encara, la sorpresa i l'aclaparament creixen en constatar que el ritme que ani-



Nina Simone

ma la famosa interpretació, l'anomenat ritme *shuffle*, fou practicat assíduament pels músics de jazz des de finals dels anys cinquanta. Escolteu, sinó, els discs de trompetistes com Charlie Shavers i Jonah Jones, de molts conjunts de diversos estils, inclosos en ellingtonians, i àdhuc de la mateixa orquestra de Duke Ellington (*Things ain't what they used to be*, *Wings and Things*, *The Twitch*, *Tootie for Cootie*, etc.).

¿Servirà, aquest èxit, si més no, per obrir els ulls als principals responsables de la indústria i el mercat discogràfic? Hem de confessar el nostre escepticisme. Tot podria ser, però. Estem convençuts que, en aquest estrany món d'avui, és objectivament més fàcil l'entrada franca del jazz als *hit parade* que no les àmplies, complicades i costosíssimes operacions de llançament que cal muntar perquè molts productes poc atractius assolixin xifres de venda fabuloses i, per tant, llocs capdavanters a les llistes d'èxits.

No perdem, doncs, l'esperança.

Ricard Gili



## Maria Carbonell. 1911-1988

Aquest estiu ens sorprengué la trista notícia del traspàs d'aquesta gran pianista i pedagoga. Notícia tan sensible com inesperada, atès l'esperit juvenil i la vitalitat rotunda que va mostrar fins als darrers instants. Ara que ens adonem dels anys emprats en una tasca esforçada, se'ns representa el paper decisiu que Maria Carbonell va desenvolupar en la vida musical catalana, sobretot en uns instants en els qual aquesta vida restava encara tancada a la gran tradició artística occidental. Amb uns estudis brillantment fets a l'Escola Municipal amb Obradors, Millet i Alfonso, es troba als setze anys —el 1927— conscient d'una amalgama de realitats i mancances. I és en aquest precís instant que irromp providencialment en la seva vida la gran figura de Blanca Selva, que li va atansar tot un nou univers sonor i tècnic. Quan li calien segurament uns anys de perfeccionament a l'estranger, aquest el va poder assolir oportunament a Barcelona i amb la mestra més adient. Fou, aquest, un instant especialment brillant per a la música a Barcelona perquè hi entrà una nova alenada pianística de la màxima solvència. Blanca Selva era una especialista en l'obra de Bach, però també era una pianista consumada que s'havia esmerçat en la producció de bona part de la música francesa dels començaments de segle. La seva escola era llavors la més avançada i moderna a Catalunya, perquè feia avinent un nou instrument amb el qual era possible fer sorgir unes qualitats tímbriques encara inèdites. D'un instrument considerat encara com a monocolor es passava a la dimensió tímbrica, a la fluctuació dels atacs, a la concepció del joc pianístic, a l'articulació dels sons.

Maria Carbonell va col·laborar aviat amb Blanca Selva a Blanquerna fins que va flaquejar de salut i amb la guerra va retornar a la França natal. Quant a qui més tard seria el seu espòs, Joan Massià, havia estat ja fent música de cambra amb Blanca Selva, des de 1924, amb un nivell d'interpretació total. Maria Carbonell i Joan Massià es casaren el 1937 i, durant molts anys, van exercir la música per a duo amb una eficàcia i intel·ligència que mai ningú no havia assolit a Catalunya. Els vells recitals d'un solista virtuós i efectista foren substituïts per un autèntic duo amb el qual es prete-



Maria Carbonell i Joan Massià

nia només la pura realització de la música de cambra. Aquest aprofundiment, sobretot de les sonates de Beethoven, estudiat i treballat fins al mínim detall, no tenia precedents. Cada nou recital desvetllava un gran respecte per l'evidència d'un univers inèdit de qualitat i penetració del sentit de les partitures.

Si Maria Carbonell actuà sempre com una pianista amb tots aquests atributs professionals, que es plasmaren en tantes sessions de la sèrie completa de les *Sonates* de Beethoven per a piano, sessions magistrals sempre, cal encara fer ressaltar la seva vocació per a l'ensenyament del piano. Fou un exemple de vocació imperiosa, de necessitat de transmetre un gran llegat artístic a un estol de deixebles. Mai no hauran estat tractats uns deixebles tan amorosament com els que ella acollia any darrera any, sobretot per la creació d'un clima d'escalf i d'estímul. La seva tasca no finia amb l'hora de la classe, sinó que convocava constants reunions de confrontació dels deixebles i discussions amigables, fins que el 1952 es va fundar formalment l'Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell.

Tots dos foren reclamats per a la càtedra

de Música de Cambra del Conservatori Superior Municipal. A la mort de l'espòs, el 1969, Maria Carbonell hi seguí amb la càtedra de piano que ja exercia. La jubilació no va limitar la seva docència privada. Els seus deixebles continuaven essent nombrosos i quan, aquest darrer mes de juliol, la mort la sorprengué, encara anava fent projectes, tot pensant en quina seria la propera *Sonata* de Beethoven que interpretaria en públic. S'ha perdut una gran concertista de piano, una mestra en la música de cambra i, sobretot encara, una pedagoga insubstituble.

Josep Casanovas

### CONCERT DE NADAL

18 de desembre a les 6 h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Coral SANT JORDI  
L'ESPÚRNA  
L'ESQUITX  
i Públic

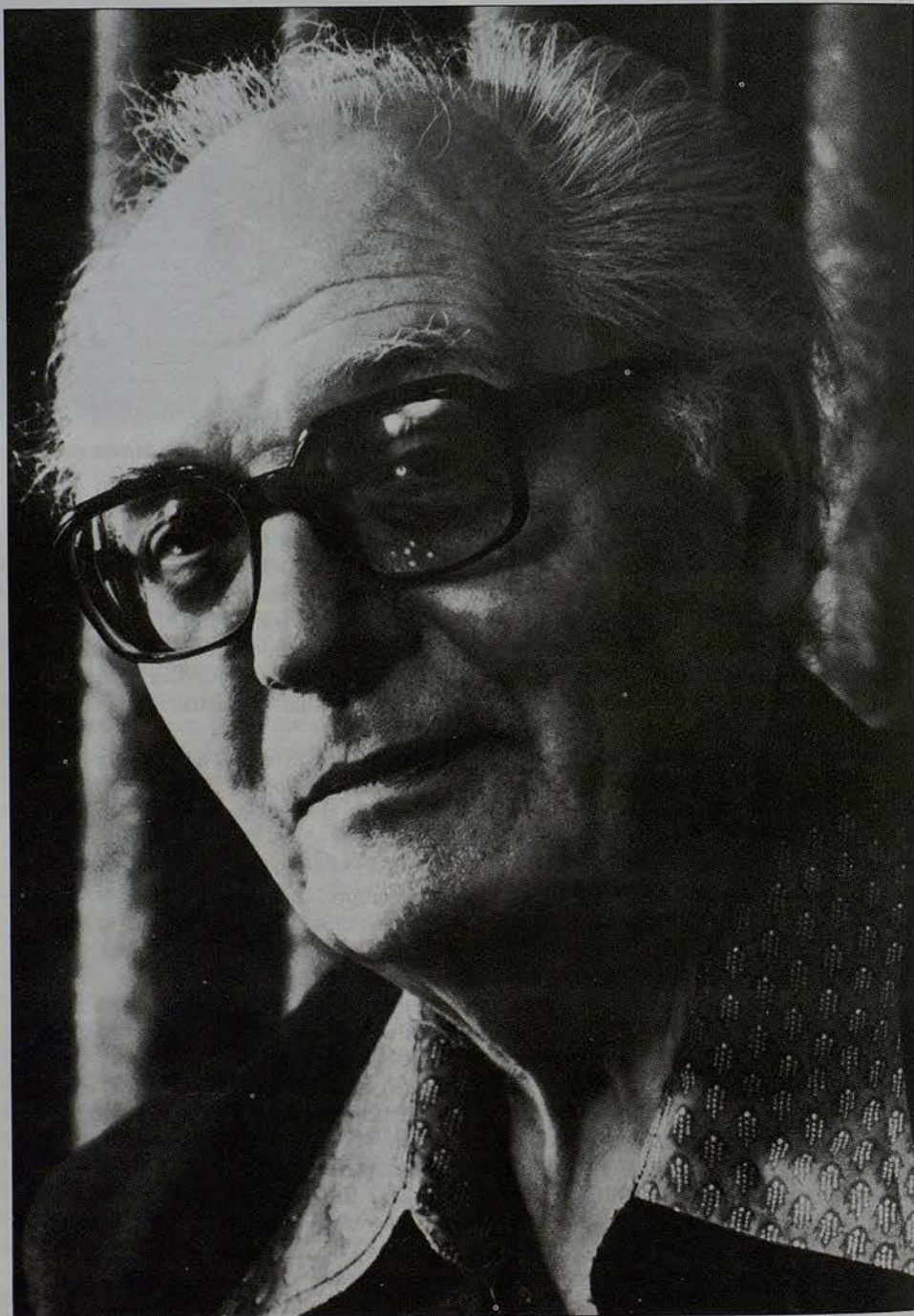


Els 80 anys d'Olivier Messiaen

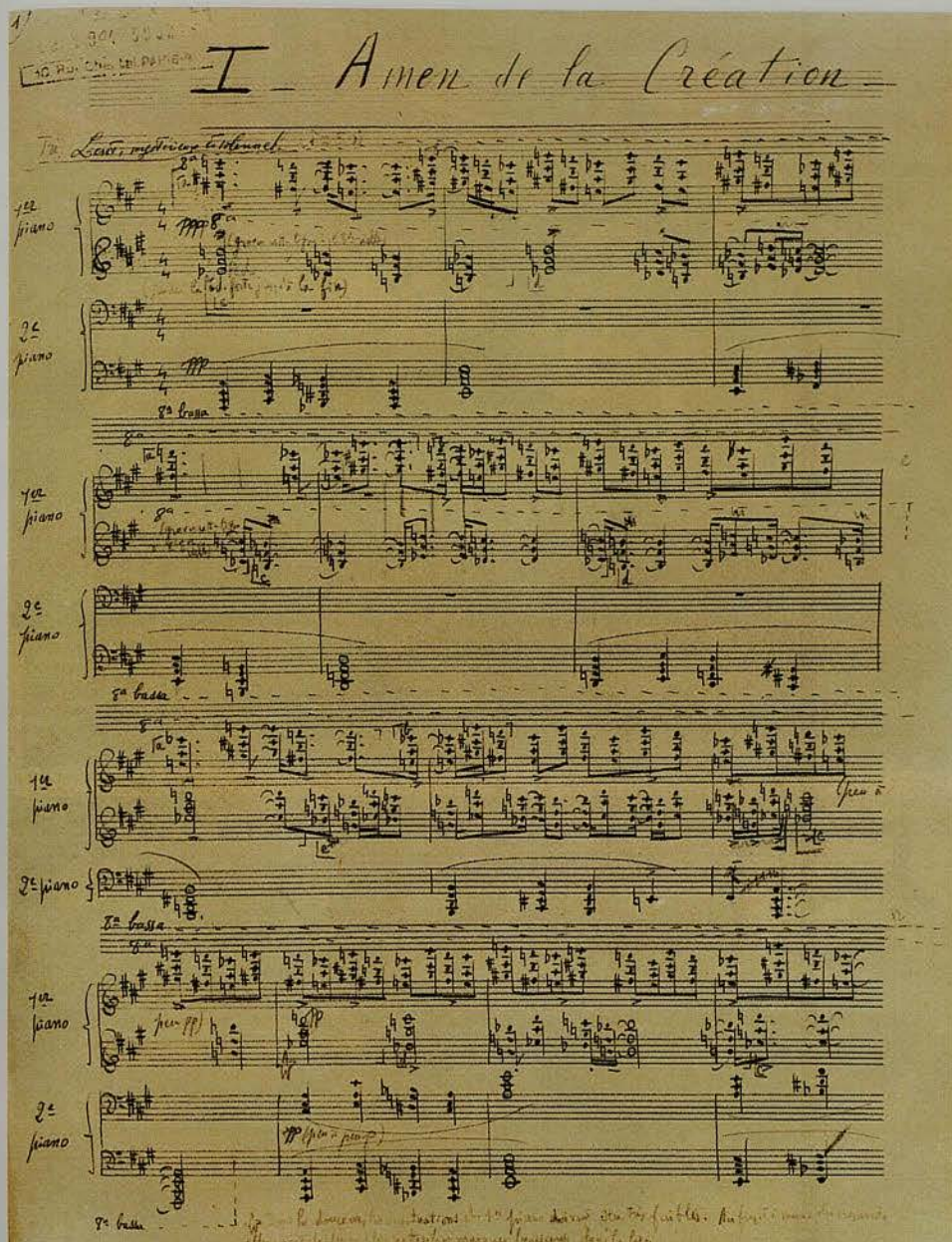
## L'univers sonor d'Olivier Messiaen

L'estil d'Olivier Messiaen porta un segell inconfusible. És aquesta la coherència dels grans compositors: tot convergeix perquè siguin ells, només ells. Com és el cas de Chopin, o Debussy, o..., no es pot escoltar un fragment, a l'atzar, de la seva música —potser per ràdio, sense prèvia advertència— que no el faci fàcilment reconeixible. És aquest un fenomen que sol ser així (malgrat la gran evolució que poden experimentar els diferents compositors) ja des del principi de la respectiva producció. Beethoven ja és Beethoven en els *Trios* de l'op. 1, i tot Beethoven ja és potencialment present a la *Sonata Patètica* op. 13; el gran pianisme de Chopin pertany ja als *24 Estudis* (op. 10 i 25) o en els també primerencs *Concerts per a piano*. Així mateix, els *Préludes* (1929), de Messiaen, o el seu *Tema amb Variacions*, per a violí i piano, posseeixen ja les bases del seu llenguatge i tota l'atmosfera francesa que definirà el compositor al llarg de tota la seva brillant carrera. Els trets fonamentals de la seva harmonia acolorida, la vasta elecció dels registres timbrats del piano, el cercle tancat del seu «*charme des Impossibilités*», que dona un caràcter rotatiu, sense sortida, als trets més o menys repetitius dels seus acords irisats..., tot això forma ja part de les seves primeres obres, inconfusiblement seves.

Tractant-se d'un compositor tan suggestiu, ¿per què no es toca molt més la seva música a casa nostra? Obres per a piano tan inspirades com els *Vingt regards sur l'enfant Jésus* o els interessants *Catàlegs d'ocells*, amb el gran pianisme —a la vegada tendre i acerat, dolç i complex— que sol posar en joc, hauria d'incitar l'interès de més d'un pianista català. Ha passat pràcticament l'any 88, any del vuitantè aniversari del compositor i —llevat d'alguna veu aïllada— no hi ha hagut cap commemoració, homenatge o audició amb aquesta intenció. Recordo quan —ara fa uns deu anys— Messiaen vingué a Barcelona amb la seva muller, Yvonne Loriod, i hi inter-







Manuscrit de Amen de la Création per a dos pianos

pretaren ambdós en un recital que, per a mi —i per molts altres—, fou antològic, *Visions de l'Amen* per a dos pianos: el forúm de la sala estava només a mitja entrada... (!) El fet és que ja no ha tornat.

Tot això no fa més que constatar una cosa: malgrat la nostra proximitat amb França, Olivier Messiaen és, per a nosaltres, un gran desconegut. Japó, no obstant, invadia les seves classes mítiques del Conservatori de París, unes classes magistrals portades amb l'elegància d'un esperit exquisit, capaç d'embadalar més d'un oriental; però es que, de fet, hi ha altres distàncies més llunyanes que les geogràfiques: les distàncies culturals!

Se'm dirà que el Grup Bartók, de Barcelona, ha tocat força vegades el *Quartet per a la fi dels temps*; que algun o altre pianista toca els *Regards*...; que l'Orquestra va donar no fa pas massa temps la *Sinfonia «Turangalila»*; i que, en els ja oblidats

cicles del segle XX de l'any 1982, es van escoltar els *Oiseaux exotiques* interpretats per M<sup>a</sup> Carme Poch. Però aquesta mateixa fita efemèrica és la que posa encara més en evidència la manca de continuïtat en la programació, en la presència constant que hauria de tenir un clàssic del nostre temps. Recordem, potser, les vegades que s'ha tocat Ravel? És clar que no! Perquè Ravel ens està plenament integrat.

### Qui êtes-vous, Olivier Messiaen?

El diccionari ens dirà: nascut a Avinyó, 10 de desembre del 1908, fill de Pierre Messiaen i de la poetessa Cécile Sauvage (a la qual ell adorava), i un fred catàleg d'obres i poca cosa més. Però això ens diu, finalment, molt poc del misteri que envolta l'obra d'un creador, del «què» i el «com»

del seu complex univers, de «per què» ha traspassat certes fronteres... A un artista, se l'ha de conèixer per dintre, a través de la seva obra, escoltant concomitàncies que reverberin en el nostre esperit, vivint la seva pulsació expressiva. I l'art, l'art autèntic, profund, s'avalua en vivències, en instants precisos, de vegades preciosos, màgics! ¿Qui no s'ha sentit transportat per la serena intemporalitat de la llarga arcada de la frase del violoncel en la puresa d'aquella «Louange à l'Eternité de Jésus» del *Quartet*... ja citat, on la lenta pulsació del temps (a 44 la semicorxera o, en un altre moment de la mateixa obra, a 36 la corxera) és quasi inaprehensible? Una lentitud, aquesta, que té molt d'un concepte del temps a la manera oriental. Curiosament, el metrònom a l'ús comença la seva escala en el punt màxim de lentitud, a partir de 40 pulsacions per minut: una pulsació que sobrepassa d'un terç el tic-tac cronomètric dels segons del rellotge. No és també allò que succeeix en l'*Ascensió*? Una obra igualment meravellosa, escrita per a orgue al principi de la seva carrera, on la prolongació del so lent projectat sobre les voltes de l'església, augmenta el misteri dels seus timbres dolços i permet gaudir millor —característica, aquesta, molt francesa— de la combinació dels sons que posa en joc, donant-los quasi una dimensió plàstica!

Molts llibres sobre Messiaen —i avui són ja molts els que es poden trobar en francès— fan referència als enginyosos recursos tècnics que ell mateix explica en el seu llibre de l'any 1944, *Technique de mon langage musical*, que són un vehicle genuí per definir el seu estil, un estil sòlidament arrelat en la tradició (recordem que fou un alumne brillant del Conservatori Nacional de París), deixeble de Paul Dukas i de Marcel Dupré, entre d'altres, però empeltat d'investigació i amor a la natura, cosa que li permet, conjugant el passat amb el present, obrir nous camins.

La seva preocupació pel ritme, un element fascinant que no s'estudia en els conservatoris, la recull en part de la seva inextinguible curiositat envers la música d'Orient, dels *Tàlas* de l'Índia, on l'estructura rítmica té una importància cabdal. Ritmes simètrics, o frases en les quals els valors s'emmirallen, acaben com comencen (cap-i-cua), quelcom semblant a allò que seria en música la paraula «ala» o «mínim», que poden llegir-se en els dos sentits. Artificis, sí; però, quelcom més: deslliurament rítmic de la regularitat alienadora de la barra de compàs i les seves quadratures de vuit en vuit compassos. Hi ha (no caldria sinó!) una mística numèrica en els ritmes de Messiaen; una mística que es complau a potenciar els nombres primers, aquells com el set, l'onze, etc., que tenen una major personalitat. Tampoc, per a qui no hi està habituat, no és gens fàcil llegir una partitura amb valors curts afegits que creen una coixera rítmica o una dolça de-



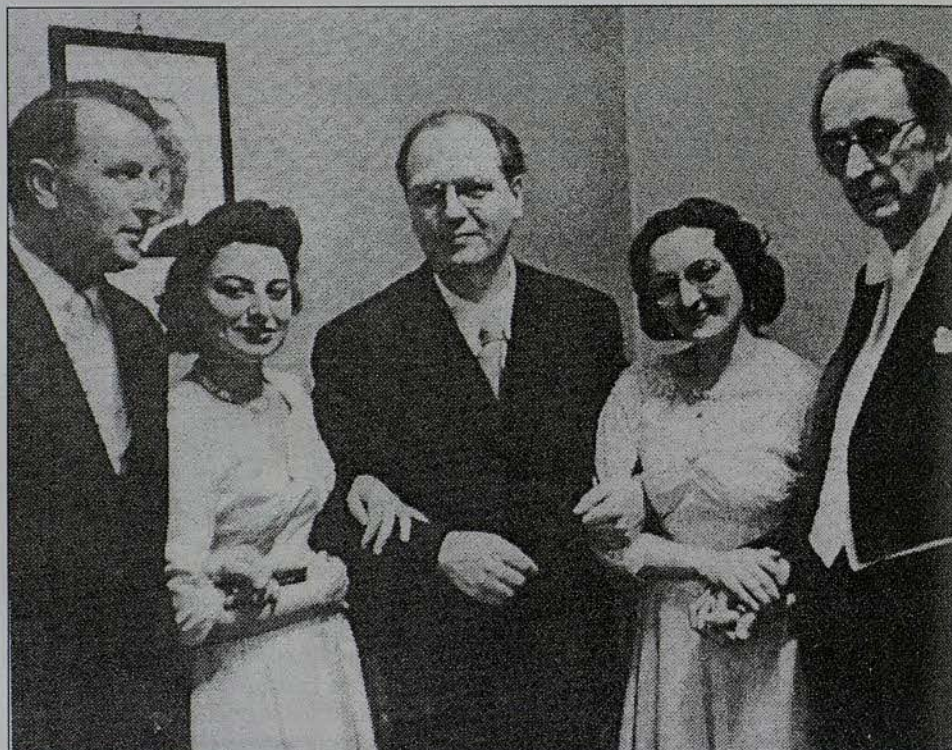
cantació temporal, agògica, envers la potènciació fraseològica d'una cadenciació melòdica. La força del seu ritme pot arribar sovint a ser embriagadora, gràcies també a l'obsessiu obstinat que surt sovint en les seves obres.

És difícil parlar de Messiaen a algú que no el coneix, perquè —com sol passar amb els grans artistes— no hi ha pas un sol Messiaen, sinó que n'hi ha molts. El seu univers sonor és summament complex, i ben nou en la seva aportació tècnica: pel que fa al ritme (valors afegits, ritmes simètrics), o bé a l'harmonia (modes de transposició limitada), o bé a la serialització dels paràmetres que obre la via del serialisme integral («Mode de valors i d'intensitats» 2n. estudi del ritme), o bé a l'exotisme sonor, o bé... Però, si bé l'aspecte tècnic de Messiaen és summament original, fins al punt que la gran riquesa tècnica del seu treball és una fita obligada en el gran desenvolupament tècnico-musical del nostre segle, i una referència obligada des del punt de vista pedagògic, allò que captiva per damunt de tot en la seva obra és la dimensió artística, el gran poder comunicatiu que aconsegueix establir amb tots els recursos del seu particular llenguatge. Uns recursos que són clarament un mitjà a favor d'un fi musical, sovint místic, si no és eminentment humà. Gran amant de la natura, els seus mestres més eloqüents —com a ell li agrada de dir— són els ocells.

No es conforma, com podia fer Debussy (a qui ell adora) a contemplar fascinat l'espectacle de l'albada; necessita submergir-se en la frondositat del bosc (el bosc francès, per descomptat, però també el bosc asiàtic, japonès, americà...) per assistir, amagat, al concert extraordinari del «*réveil des oiseaux*», del despertar dels ocells, al moment precís en què apunta l'aurora. Moment màgic en el qual tots els cantors, seguint el cop de batuta d'un director invisible, entren simultàniament per oferir cadascú a l'encant de la Natura els atributs prodigiosos de la respectiva veu. Hi ha un precedent musical de Stravinsky —que, al compositor francès, li agrada recordar— a la *Consagració de la Primavera* poc abans de la reaparició del tema inicial del fagot, en el qual tots els instruments de vent-fusta participen d'una xerradissa desenfrenada, en el registre agut, i que callen sobtadament tot d'un cop, tal com ocorre també a la Natura, i que respon molt bé a la suggestió descriptiva d'aquell moment vital. Messiaen, abrigat, amb guants de llana i dits foradats, amb llapis i bloc pautat, pren al dictat —mai en cassette— com a testimoni mut d'aquest món natural, les refilades de tota mena, fins al punt d'arribar a poder identificar-les musicalment. És així que té tot un *Catalogue d'oiseaux* (per a piano sol), un ric catàleg de cants d'ocells dignes de l'ornitòleg més estudiós.



*Provant un instrument de percussió*



*Messiaen, Yvonne i Jeanne Loriod amb motiu de l'estrena de Turangalîla-Simfonia amb Hans Rosbaud*

#### *Irisació sonora*

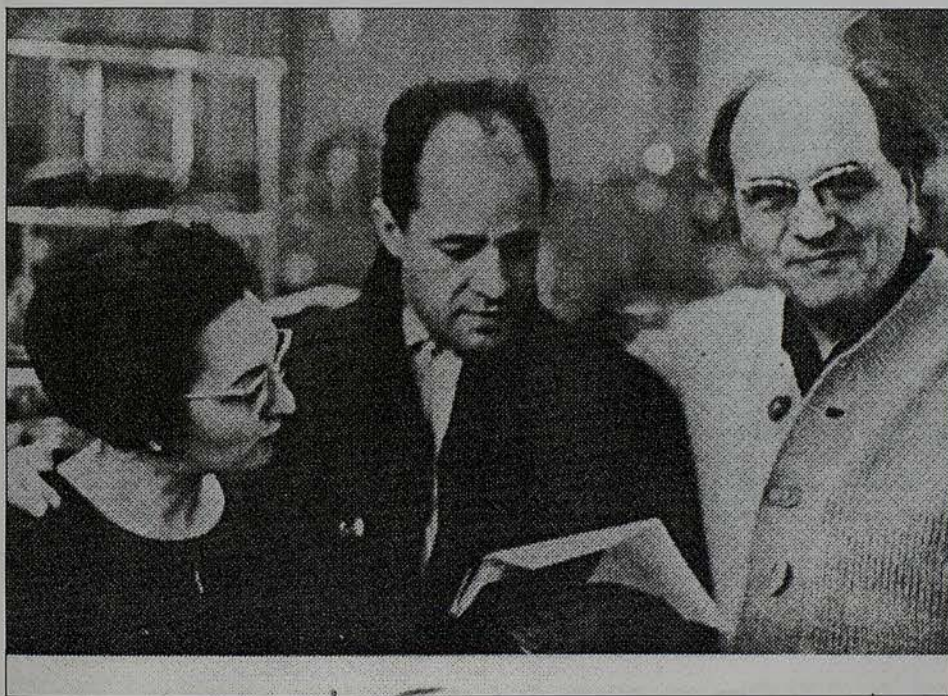
Messiaen és un dels compositors més prolífics del nostre temps. La seva obra és realment abundant en tots els mitjans, si bé destaca en particular la seva obra per a piano, així també com per a orgue, gràcies a la solidesa del llenguatge, a la fermesa de la formació i al profund coneixement de la

tradició. Un dels trets, però, més atractius del seu personal univers és, sens dubte, la coloració de la seva harmonia, carregada molt sovint de densos acords de cinc, sis, set o (de vegades) vuit sons diferents. Uns sons que, no obstant, no són pas fruit del caprici rebuscat, sinó el resultat de posar en joc els seus *Modes cromàtics* (anomenats també «de transposició limitada»): uns de vuit notes (II), altres de nou (III),





Messiaen i la nova música. A dalt amb Karlheinz Stockhausen  
A baix, amb Yvonne Loriod i Pierre Boulez a Donaueschingen, amb motiu de l'estrena  
de Structures, per a dos pianos



altres encara de sis (IV), o alguns fins i tot de deu (VII) notes diferents, combinacions sonores que l'autor es complau a relacionar amb la noció del color visual. De fet, aquests modes, que neixen d'una intel·ligent repartició dels sons que integren l'octava musical i que estan reproduïts en cèl·lules repetitives, es basen, una vegada més, en la noció de simetria que, de seguida, crea un circuit tancat, més o menys extens segons el mode.

Tot aquest sistema modal, emprat des dels mateixos principis de la seva carrera, que el jove organista de l'església de La Trinité practicava diàriament en les improvisacions a l'orgue, té un caràcter harmònic de suspensió perpètua, una suspensió que crea un sentit eternament anhelant i irresolut dels acords. Això permet a l'autor de classificar els seus modes dintre d'una gamma sonora que relaciona, no com a simple metàfora, sinó amb plena efectivitat, amb

els colors visuals, una varietat de tintura que l'autoritzava a parlar amb propietat d'irradiació dels sons. I per això, també, és tan freqüent en el vocabulari místic i visionari de les seves obres la imatge de l'arc de Sant Martí («*Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du temps*», n.º 7 del famós *Quartet per a la fi del temps*, de l'any 1940, entre d'altres). Tal com s'esdevé en la descomposició de la llum, la fusió que representa el conglomerat de sons, aquesta *con-fusió* dels sons senzills dintre l'espectre global, dona una coloració específica a cada mescla de la lògica, que determina el mode respectiu en qüestió. Si en aquest sentit Debussy fou ja un gran precursor, l'aportació harmònica de Messiaen, el seu sentit de les relacions sonores i de color l'emparenten també amb aquell altre mag del so, A. Scriabin, i les especulacions que féu amb el piano de colors.

Messiaen arriba a dir que visualitza les combinacions de sons, i fa una relació dels colors corresponents a cadascun dels *Vuit preludis per a piano* de l'any 1929. Aquesta serà una constant al llarg de tota la seva obra.

La barreja de modes simultanis, un per a cada mà del piano o per a cada teclat de l'orgue amb registració diferenciada, creen aleshores uns trets multicolors que, en el cas concret de l'orgue, no es limita al tornasol harmònic sinó també al relleu tímbric i a la seva superposició.

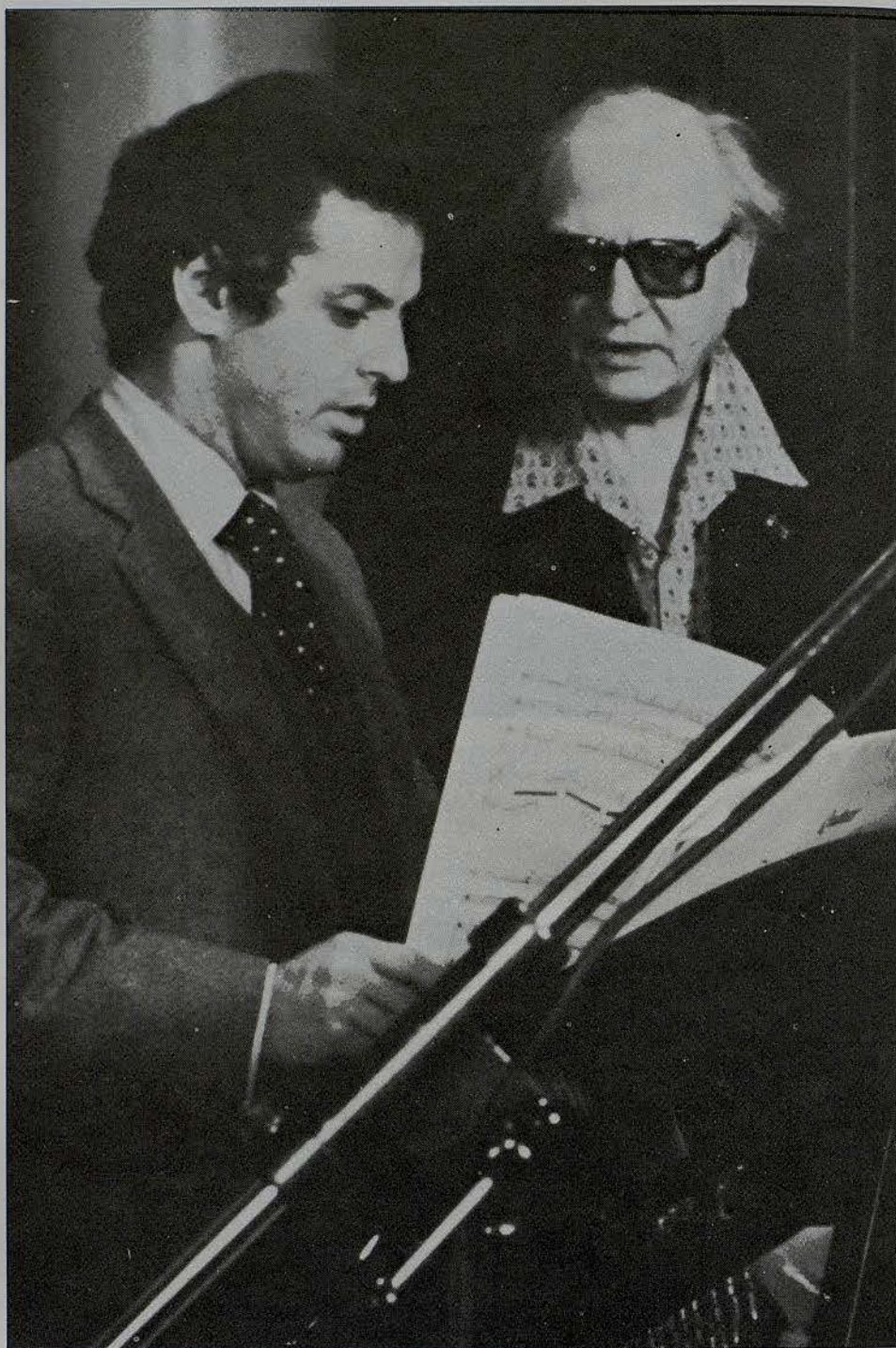
El contacte diari i el coneixement profund de l'instrument de l'església aguditzava la relació dels timbres i afavoreix el pensament orquestral. Fins i tot quan escriu per a piano —una característica que també es troba en Ravel— el substrat de la seva música és genuïnament tímbric; per això, l'orquestra, després de l'orgue, és també el seu mitjà més idoni, on pot donar màxima vida (dintre del macrocosmos tímbric que representa una orquestra) al relleu dels seus dissenys més específics. No és gens rar, doncs, que obres com l'*Ascensió* (1934) que nasqueren al caliu de l'orgue, trobin un ressò immediat en la sonoritat matisada de l'orquestra, amb sordines i «divisis» de la gran massa de cordes, afavorint l'expressió difuminada i etèrea. La *Simfonia «Turangalila»*, en la qual, a una orquestra immensa afegeix les ones Martenot, que aporten una nova projecció sonora, la durada de la qual sobrepassa de molt els límits establerts, o el títol significatiu de «*Chronochromie*» (temps-colors) en el seu verb musical serien prou per a mostrar-nos el valor que pren en la seva obra, d'una banda, l'exotisme, i de l'altra, la complexitat de l'ebullició sonora simultània.

Organista, pedagog, ornitòleg i orquestrador extraordinari, l'escriptura pianística de Messiaen és també d'una exquisidesa fabulosa, transcendental. Ja no es tracta de valorar el mitjà i la seva idoneïtat; es tracta, doncs, d'escoltar l'expressió de l'artis-



ta, la riquesa del seu món interior, la pulsio mística i religiosa. De fet, no importa que escrigui per a piano, orquestra, flauta o, potser, percussió. Allò que diu, ho diu de la manera més convincent, buscant els mitjans més apropiats. Però, en el piano, ha deixat un gran i abundós testimoni del seu art; i cal dir que, contra les aparences, no és gens fàcil trobar encara recursos a l'instrument; amb un pianisme digne del segle XX, i conscient de les grans troballes d'uns Rachmaninov, Bartók, Prokofiev, dona encara una dimensió pròpia, netament francesa, com a digne continuador de l'art francès més exquisit de l'Impressionisme pianístic. No debades, el seu coneixement de Debussy i Ravel —com ho demostrà en les anàlisis magistrals de les seves classes del Conservatori de París— és complet. Però el piano de Messiaen —conseqüència, encara, del seu llenguatge original?— és absolutament seu, diferent al de tots els altres citats. Només cal veure aquell ample mosaic (autèntic breuari del piano contemporani) que representen els *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* o les *Visions de l'Amen* a dos pianos —o altres obres amb orquestra, com les *Trois petites liturgies de la Présence Divine* o els *Oiseaux exotiques*— per descobrir la tècnica més transcendent al servei de la subtileza més exquisida. Al seu costat, prenen relleu peces intenses i fins i tot agressives com la peça núm. 6 «Par Lui, tout a été fait», un *Regard* construït sobre les tècniques de la fuga (subjecte, resposta, contrasubjecte...), però una fuga irrecognoscible com a tal, en la qual posa en joc una tècnica d'atacs percussors més propi del món de la «Toccata». Només caldria parlar dels *Quatre estudis del ritme* (1948) per a justificar *in extenso* tot un article. No és només la novetat pianística, sinó la gran varietat d'atacs que justifica —en el segon d'ells, «mode de valors i d'intensitats»— una intensitat diferent per a cada so, d'acord amb el valor de la seva duració. S'estableix, doncs, una correspondència entre el so (la nota), l'atac (accent), la intensitat (fort o piano) i el ritme (diferents valors) que creen una diferenciació específica per a cada punt sonor, iniciant amb aquesta intuïció *in extremis* el camí que conduiria, els anys cinquanta, al Serialisme integral. *L'Île de Feu I i II* (primer i darrer estudi del ritme) són obres d'una sonoritat granítica, en les quals tots els registres del piano són invadits per una força volcànica. El pianisme de Messiaen és un pianisme complex, en molts casos virtuosístic, que ocupa un lloc específic molt important en l'evolució tècnica de l'instrument en el segle XX.

Boulez, Stockhausen, Xenakis, per no citar més que alguns dels grans noms que sortiren de les seves classes d'anàlisi, són testimoni vivent també de les seves capacitats pedagògiques. El seu ensenyament no es limità només a la música contemporà-



Amb Daniel Barenboim

nia, sinó que també abarcà la incidència del cant gregorià en els girs de la música clàssica (els seus neumes, arsis i thesis), la mètrica grega, l'accentuació en Mozart, els *Deci-Tâles* hindús, el *Sacre*, el ritme del cant dels ocells, la simetria implícita a la natura, etc.

És aquesta una visió massa ràpida de Messiaen. Citem només algunes coses, com a petit «flash» expositiu, sense arribar a entrar pròpiament en matèria de res. Hem dit poc, per exemple, referent al *ritme*, quan aquest element és un dels factors més de-

cisiu del seu art. No hem parlat de la incidència religiosa i de la inspiració mística. No hem dit res de l'òpera *Saint Francis d'Assís*, ni de la seva darrera obra *Le vitrail et les oiseaux*, recentment estrenada a París. M'hauria agradat fer un escrit més reposat per al seu 80è aniversari, que s'acompleix el 10 de desembre. Però, si més no, vull deixar constància de l'admiració i l'afecte que li tinc.

Carles Guinovart



## L'obra per a orgue d'Olivier Messiaen



*A l'orgue de la Trinité*

Messiaen és l'organista titular a l'església de la Trinité, de París, des de l'edat de 22 anys. Tal com ell explica en els *Entretiens* amb Claude Samuel<sup>(1)</sup>, fou el seu professor d'harmonia, Jean Gallon, qui el presentà a l'organista Marcel Dupré, perquè aquest li ensenyés orgue, quan Messiaen tenia 16 o 17 anys, ja que Gallon presentí en ell dots excepcionals d'improvisador. Seguí doncs els consells del seu professor d'harmonia i estudià orgue amb Dupré. Al final dels seus estudis, obtingué un premi d'orgue i tot seguit entrà al servei de

l'església de la Trinité com a «funcionari litúrgic», tal com diu ell mateix.

La seva vocació d'organista ha fet que fos fidel al seu càrrec, i ha tocat com a mínim a dues misses cada diumenge durant aquests 58 anys. El mateix esperit consciencios de la professió, el manifestava en preparar un recital d'orgue, ja que arribava sempre uns deu dies abans al lloc del concert a fi de familiaritzar-se amb l'instrument. Aquest fou el cas, per exemple, en l'estrena a Washington, el 1969, de les *Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité*.

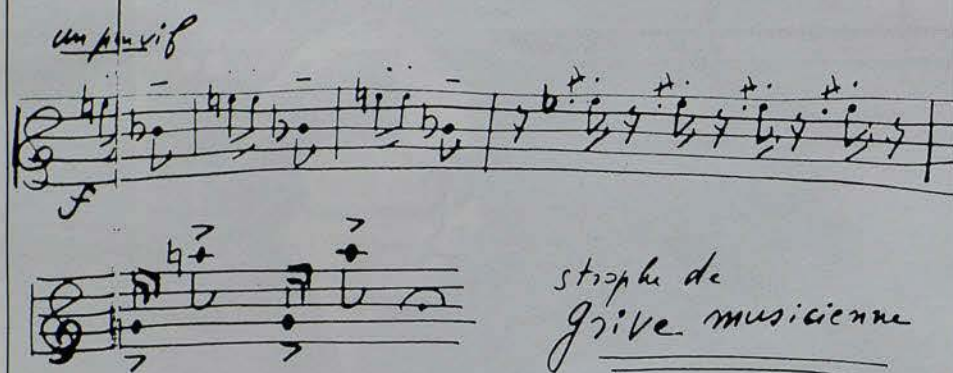
### *La seva música per a orgue*

L'obra organística de Messiaen és pensada per a l'orgue Cavaillé-Coll de la Trinité i destinada al culte, a fi d'il·luminar les veritats teològiques de la fe catòlica. Com en la resta de la seva creació, també trobem, a la seva música per a orgue, la referència a la natura, especialment als cants d'ocells. En l'aspecte rítmic, utilitza la mètrica grega, els ritmes provincials de l'Índia antiga —els *Deçî-Tâlas*—, diversos pro-



"Les mélodies que l'on entend sont douces,  
celles que l'on n'entend pas  
sont plus douces encore..."  
(texte de John Keats)

pour copie conforme: Olivier Messiaen



pour copie conforme: Olivier Messiaen

Autògraf d'Olivier Messiaen

cediments personals, com són els personatges rítmics, els ritmes no retrogradables i les permutacions simètriques, que ell explica en el tractat *Technique de mon langage musical* (Leduc, 1966). La característica, però, més important de la seva música és potser la recerca del so-color. Justament, l'orgue li dona la possibilitat de treballar aquest aspecte tímbric, gràcies a l'existència en aquest instrument de jocs que donen sons harmònics sense el so fonamental, com són els jocs de dotzena, de dissetena o els plens. Hom pot utilitzar-los amb el so fonamental, per enriquir-lo o modificar-lo tímbricament, o bé tots sols. Amb aquest últim procediment, que Messiaen explota, s'obtenen ressonàncies artificials compostes de falses quintes, falses terceres, falses octaves, etc. Messiaen elabora així un material nou, que anuncia les sonoritats de la música electrònica.

Per a l'execució de les seves obres organístiques, cal la utilització d'un gran orgue simfònic, que posseeixi timbres variats, moltes mixtures (plens, címbals), jocs de 16 peus<sup>(2)</sup> als manuals i una llengüeteria potent.

Les seves improvisacions i obres executades a l'orgue de la Trinité ja despertaren la protesta dels vells parroquians, per als quals la música de César Franck devia ser la més moderna.

La seva primera obra editada fou el *Dip-*

tyque (1930), encara que dintre la influència del seu mestre Marcel Dupré. Vingué després *Le banquet céleste* (1932), una peça plena de gràcia i de frescor primaveral. La següent obra, *Apparition de l'Église éternelle*, del mateix any, és un enorme crescendo i decrescendo que utilitza tota la força de l'orgue.

La seva quarta obra per a orgue, *L'Ascension* (1934), és, de fet, la transcripció d'una composició per a orquestra, llevat de la seva tercera part, intitulada *Transports de joie*, escrita originalment per a l'orgue.

Fins aquí no podem parlar de cap renovació de l'escriptura organística. Comencem a trobar les seves noves tècniques en el conegut cicle de nou meditacions sobre *La Nativité du Seigneur* (1935). Aquesta obra descriu cinc idees teològiques lligades amb Nadal, a fi d'honorar la maternitat de la Verge. Aporta novetats des dels punts de vista instrumental i musical. D'antuvi, ens crida l'atenció que el llenguatge utilitzat en aquest i en totes les seves obres litúrgiques no es diferencia de la seva creació profana. A Messiaen, li sembla ridícul i àdhuc perjudicial de contradir l'estil d'adoptar diferents estètiques sota el pretext que hom canvia de tema a expressar. És també molt lliure en l'aspecte formal, car no ha escrit mai cap obra litúrgica adaptada perfectament a les necessitats del culte, com és una *Missa* tradicional amb «Kyrie», «Gloria»,

«Sanctus» i «Agnus Dei». Solament ha compost llargues obres, grans cicles, executables integralment o en part durant una missa no cantada.

A la *Nativité*, trobem una manera molt original d'utilitzar l'orgue: la llengüeteria és combinada amb pocs jocs de fons, o aquests jocs de fons són usats sense gambes ni flautes. Així obté en els *tutti* una economia de timbres. El pedal abandona sovint el seu paper de baix i és registrat rarament amb 16 o 8 peus, més freqüentment, en canvi, amb 4 peus de base, o amb plens sense 8 peus. A la vuitena peça, el pedal canta en soprano. Altres efectes especials de registració que trobem en aquest cicle són: flauta de 4 peus i nasard en dotzena sols (2a. peça), baixó de 16 peus sol (7a. peça), gamba i veu celeste oposades simultàniament a d'altres combinacions de mutacions (1a. i 8a. peces).

### El Livre d'Orgue una obra d'importància cabdal

Des del punt de vista musical, utilitza cinc mitjans d'expressió principals, que em limito a enumerar: els models de transposicions limitades, notes estranyes (notes pedal, ornamentals, *appogiature*) agrandides; la mitja unitat de valor afegida; els ritmes hindús; el creixement progressiu dels intervals; l'acord sobre la dominant, que conté totes les notes de l'escala major.

El 1939 compongué *Corps glorieux*. El 1950 publicà, com una mena de resum de set anys d'improvisacions al culte de l'església de la Trinité, la *Messe de la Pentecôte*. Del 1951 és el *Livre d'orgue*, important per la recerca rítmica i la concepció de les duracions de sons. Per exemple, l'última peça d'aquest llibre, intitulada «Soixante-quatre durées», utilitza unes duracions molt llargues, amb diferències petitíssimes entre elles, molt difícils d'apreciar a l'audició, com és ara una durada de 64 fuses al costat d'una altra de 63. L'autor confessa que fou una empresa molt perillosa, de cara a la comprensió del públic. I encara ho fou més de tractar aquests sons duració en permutacions regulars, dels extrems de la peça al centre i de combinar-los en canó retrògrad.

En un cert sentit, el *Livre d'orgue* té un interès teòric, comparable al de *L'Art de la fuga*, de J.S. Bach. Però també hi ha la recerca tímbrica amb colors violents i efectes no emprats fins llavors. Així, la peça *Les mains de l'àme*, fou escrita contemplat els meandres de la Romanche, a les gorges terrorífiques de l'Infernet i volgué descriure el vertigen que provoquen i, simbòlicament, l'abisme que regna entre la misèria humana i la misericòrdia divina. Per traduir aquest sentiment vertiginós, Messiaen juxtaposà els extrems de la tessitura tímbrica de l'orgue, aprofitant-se del seu





Amb el futur Papa Joan XXIII, a Venècia, el 1947

gran nombre de registres: fa sentir simultàniament una veu molt greu, que representa el fons de l'abisme de la misèria humana, amb una sonoritat profunda i terrorífica, una mica, segons l'autor, com trompes cavernoses, o com els cants dels sacerdots tibetans, i, al damunt, la veu de Déu que respon amb una veu misteriosa, llunyana, superaguda, quasi tendra, a penes audible. Els timbres són talment estranys que és impossible de discernir les notes de la melodia. El conjunt dóna, segons l'autor, un ambient de respecte i àdhuc de vertigen davant el sagrat. En resum, podem dir que en aquesta obra trobem els aspectes experimental i didàctic al costat del missatge humà i religiós.

#### *Des de Darmstadt es posa en qüestió la seva obra*

El 1960 escriví una petita obra, *Verset pour la Fête de la Dédicace*, i no es tornà a dedicar a la composició de la música per a orgue fins al 1969, amb les *Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité*. Parem-nos un instant a analitzar el llenguatge utilitzat en aquesta obra. Malgrat que alguns compositors serials alemanys, sortits de Darmstadt, declarassin que l'obra representava un pas endarrera, cal reconèixer que el llenguatge musical «comunicable», inventat ací per Messiaen, crea una nova i

original «combinatòria». Parteix del fet que la música és en general solament suggeridora i s'adreça a l'inconscient, sense tenir el poder del mot, del llenguatge sintàctic. A fi de construir un llenguatge musical significatiu, imaginà un alfabet complet basat en les notes musicals. És sabut que hi ha una correspondència entre les lletres A, B, C, D, E, F, G i les notes la, si bemoll, do, re, mi, fa sol. Els alemanys hi afegeixen la H, que representa el si becaire. Messiaen continua aquesta correspondència segons una successió d'invenció personal, classificant les lletres per gèneres de producció fonètica: les 8 primeres ja esmentades; després, les 5 vocals (A, E, I, O, U); les palatals (I, J, Y); les sibilants (S, Z); les dentals (D, T); l'oclusiva velar sorda (C, Q, K); les labials (B, P, F, V, M) i les linguals (L, N). Afegint-hi les tres lletres que manquen (R, W, X) obté una sèrie completa de sons als quals atribueix un registre i una duració.

A fi d'alleugerir el llenguatge, n'exclougué les partícules (articles, pronoms, adverbis, preposicions), reemplaçades per les declinacions, com el llatí. Així, inventa un petit tema que representa el genitiu, l'ablatiu o el locatiu; un altre petit tema per a l'acusatiu o el datiu; i un altre per a la negació. Per als verbs auxiliars «ésser» i «haver» utilitza altres dos temes que signifiquen, respectivament, la vida i la possessió. Indica l'ésser per un moviment descendent, perquè tot allò que és ve de Déu, l'Ésser per excel·lència. L'haver el caracteritza per un moviment ascendent, perquè sempre po-

dem tenir més quan ens elevem vers Déu i el cel. Al centre de tot hi ha el tema de Déu, com un *leitmotiv*, que és presentat en moviment directe i retrògrad, per donar la idea de l'infinit. Tots aquests temes obtinguts, força extravagants i inversemblants, a més, són harmonitzats i contrapuntats. Aquesta darrera fase del seu treball és comparable a l'elaboració dels corals protestants feta per J.S. Bach. Aquest llenguatge solament fou usat per Messiaen en una altra obra, destinada a l'orquestra: *Des canyons aux étoiles* (1974).

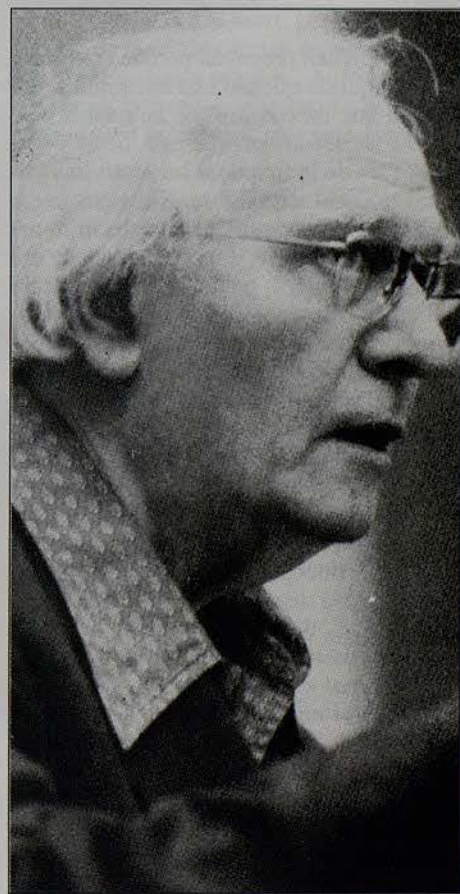
L'última gran obra per a orgue, composta el 1974, és el *Livre du Saint-Sacrement*, un cicle de 18 peces, d'una durada de 2 hores. Fou estrenada el 1986 a Detroit (Michigan), perquè l'obra era un encàrrec d'aquesta ciutat, però encara no ha estat editada.

Aquesta és, en una visió molt ràpida, la creació organística del compositor-improvisador, del teòleg i de l'amant de la natura, que és Olivier Messiaen.

Josep M. Mas i Bonet  
Catedràtic d'orgue

(1) Vegeu: Olivier Messiaen. *Musique et couleur, entretiens avec Claude Samuel*, Pierre Belfond, 1986, de què m'he servit per a aquest article.

(2) Així s'indica en orgueneria la llargada del tub més greu de cada joc (cada peu mesura 33,33 cms.).





## Olivier Messiaen, segons ell mateix

La producció d'Olivier Messiaen parteix d'una actitud personal certament atípica en el context espiritual del nostre segle: més que cercar una línia progressiva, ha superposat a una idea immutable (en un món de circumvalacions al voltant d'un centre fix) un suggerent i fèrtil repertori de noves referències (les velles fórmules rítmiques hindús, la mètrica de la poesia grega, els cants dels ocells, els sons i els colors de la sensibilitat oriental). Les seves aportacions puntuals al llenguatge musical del nos-

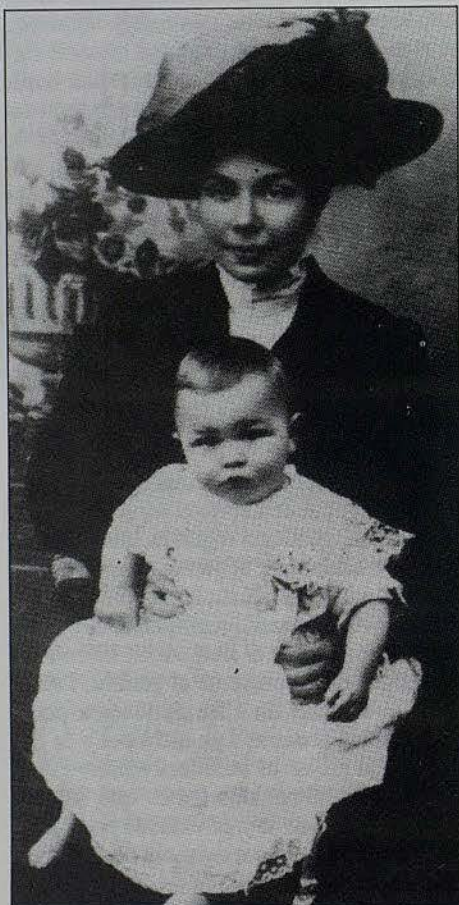
tre segle —i el seu mestratge personal— han contribuït a esperonar una generació de compositors. El seu capteniment, essencialment obert i curiós però inamovible, l'ha convertit en un creador en certa manera marginal. Messiaen no és, però, només un músic intuïtiu i il·luminat, sinó també un home que ha reflexionat lúcidament sobre els fonaments espirituals, filosòfics, estètics i tècnics del seu llenguatge musical, com ho proven els seus escrits teòrics i les copioses opinions expressades en diàlegs i entrevis-

tes. En reproduir-ne literalment algunes, no cerquem una síntesi estructurada i sistemàtica del seu pensament, sinó fer sorgir el tarannà humà i musical de la personalitat singularíssima del compositor. Una bona part han estat extretes del conegut llibre de conversacions amb Claude Samuel (*Olivier Messiaen, Musique et Couleur*) editat a París per Pierre Belfond, si bé reproduïm, també, textos procedents de diversos mitjans de comunicació.

### L'atavisme musical

Sovint m'han preguntat perquè componc, i trobo aquesta qüestió una mica inútil; em sembla que un compositor fa música perquè ha de fer-la, perquè està dotat per a això. Des de la infantesa he sentit una vocació musical irresistible. Els meus pares no s'hi van oposar: ells mateixos eren artistes. El meu pare, Pierre Messiaen, era professor d'anglès: ha deixat una traducció crítica de l'obra completa de Shakespeare; la meua mare, Cécile Sauvage, fou el més gran poeta de la maternitat. El seu llibre *L'âme en bourgeon* influencià tot meu destí.

Sempre he cregut en el paper determinant del claustre matern. Salvador Dalí, que viu voluntàriament en l'extravagància, ha parlat de «records intrauterins». Sense anar tan lluny, penso que l'infant existeix des de la concepció (...). Mentre m'esperava, la meua mare va tenir intuïcions poètiques. Així, digué, sense poder imaginar que jo seria músic: «*Je souffre d'un lointain musical que j'ignore*», o, «*Voici tout l'Orient qui chante dans mon être / avec ses oiseaux bleus, avec ses papillons*». Com podia endevinar que jo seria ornitòleg i que el Japó em fascinaria? (...) Ella morí abans que jo emprengués una carrera musical. I estic persuadit que dec la meua carrera a aquesta espera lírica. Ella em por-



Amb la seva mare

tà, abans de néixer, vers la natura i vers l'art. Ho va fer en termes poètics: ja que sóc compositor, jo els he traduït, més tard, en música.

Quan era infant, la música m'era una distracció de la mateixa mena que una joguina per als altres nois, un divertiment, com el teatre de Shakespeare, que recitava, sencer, davant d'un sol espectador, el meu germà. De totes maneres, des que hom escriu com a professional, hom perd una certa ingenuïtat. Personalment, componc per defensar alguna cosa, per expressar alguna cosa, per situar alguna cosa, i cada nova obra em posa problemes nous, tant més complexos perquè la nostra època ha vist néixer una bona quantitat d'estètiques que provoquen batalles; jo intento conèixer-les totes i restar completament fora de les unes i les altres.

La primera idea que he volgut expressar, la més important i que resta per sobre de tot, és l'existència de les veritats de la fe catòlica. Tinc la sort de ser catòlic, he nascut creient i els textos sagrats m'ha impressionat des de la infantesa (...). Però sóc un ésser humà, com tots els éssers humans, també soc sensible a l'amor humà, que he volgut traduir mitjançant el mite més gran de l'amor humà, el de Tristany i Isolda (...); finalment, admiro profundament la natura, penso que ens sobrepassa infinitament i sempre li he demanat lliçons.





Sant Francesc d'Assís tal com es va estrenar a l'Òpera de París, el 1985.

### Una dimensió religiosa essencial

La qüestió del llenguatge estètic i la del sentiment expressat són dos dominis diferents. Hi veig la millor prova en el fet que músics molt coneguts, Mozart, per exemple, hagin pogut utilitzar el mateix llenguatge en obres de tendència molt profana i en obres de caràcter molt religiós, tot i reeixint en ambdós casos sense modificar els canons estètics. (...) La música litúrgica ja no existeix des que s'empra la llengua vernacla a tots els països. D'altra banda, les Misses litúrgiques només han existit, en la música culta, a partir del segle XIV. Tothom en coneix els textos. «Senyor tingueu pietat»: tothom ho sap bé, que som infelïços! Mentre que parlar de la Resurrecció als qui no hi creuen o que hi creuen feblement i no s'adonen del que és un Cos gloriós, és més interessant. (...) Hi ha massa poques misses a la història de la música que siguin veritablement religioses (...), però existeix música d'inspiració molt religiosa en obres que, aparentment, no ho haurien de ser: les pregàries de Sarastro a *La flauta màgica*, alguns passatges extraordinaris

del *Martiri de sant Sebastià*, de Claude Debussy.

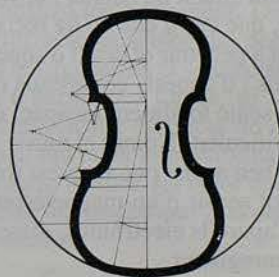
D'altra banda, jo he imposat veritats de la fe a la sala de concerts, però ho he fet en un sentit litúrgic, fins al punt que les meves dues principals obres religioses per al concert porten el nom de *Tres petites litúrgies de la Presència Divina* i *Transfiguració de Nostre Senyor Jesucrist*; no és pas casual que hagi escollit aquests títols; pensava accomplir un acte litúrgic, és a dir, transportar al concert una mena d'ofici, de lloança organitzada.

Les Veritats de la fe, que jo expresso, són terribles; són com contes de fades, misterioses, punyents, glorioses, de vegades terrorífiques, i reposen sempre en una Realitat lluminosa i immutable. Jo mateix estic a cent mil graus per sota de cada Veritat. (...) He volgut expressar el que és meravellós de la Fe, i no dic que ho hagi aconseguit, ja que, finalment, això és inexpressable. (...) Potser els antics israelites tenien raó quan prohibien pronunciar el nom de Jahvé... Jo no sóc un místic i un teòric, només un creient. Però, en un cert sentit, la música posseeix un poder superior a la imatge i a la paraula, ja que és immaterial i s'adreça millor a la intel·ligència i a la re-

flexió que les altres arts. S'acosta fins i tot a l'onirisme i pertany al món dels somnis. A més, la música i el color estan íntimament lligats. Probablement, només existeix una sola música veritablement religiosa, perquè és lliure de tot efecte exterior: el cant gregorià.

### El mite de Tristany i Isolda

He escrit tres Tristans, de dimensions molt diferents: *Harawi*, un cicle per a cant i piano d'una hora; la *Turungalila-Symphonie*, per a ones Martenot, piano sol i una orquestra molt gran, que dura aproximadament una hora i mitja; i finalment els *Cinc rechants*, per a cor de dotze veus a cappella, que duren una mitja hora. Aquesta llegenda és el símbol de tots els grans poemes d'amor, en literatura o en música. Només el mite de Tristany m'ha semblat digne d'atenció; i mai no he pretès refer d'alguna manera el *Tristany* de Wagner o el *Pelléas* de Debussy, per citar només els dos Tristans més grans de la música. Les meves obres no tenen cap relació amb la vella llegenda cèltica, i fins i tot la idea central del filtre hi és evitada (excepte en algunes al·lusions en els *Cinc rechants*). Només he conservat la idea d'un amor fatal, d'un amor irresistible que condueix a la mort i que, en certa mesura, crida la mort, ja que és un amor que depassa el cos, que depassa fins i tot les dades de l'esperit i s'engrandeix a una escala còsmica. (...) És la contradicció la que fa néixer el gran amor i condueix a la mort, però la idea central no és la contradicció: és el gran amor i la mort que se'n segueix. Aquí hi ha una iniciació, per mitjà de la mort i la separació del món, a un amor més gran i més pur.



XAVIER VIDAL I ROCA  
L U T H I E R

Construcció i reparació d'instruments d'arc  
- instruments antics -

C/. Elisabets, 2-4 Pral. 1.ª

Telèfon 317 94 57 / 08001-Barcelona



*La lliçó de la naturalesa*

El meu llenguatge té una tercera font: l'amor a la natura i als cants dels ocells. He sentit aquesta atracció des de sempre; però les meves grans emocions de la naturalesa, les que recordo de manera vivent, daten de la meua adolescència, a l'edat de 14 o 15 anys. (...) Estimo la natura per ella mateixa, però, evidentment, també hi veig, com sant Pau, una manifestació d'una de les cares de la divinitat, encara que les creacions de Déu no són el mateix Déu; les creacions de Déu són tancades en el Temps, i el Temps és una de les més estranyes criatures divines, ja que és totalment oposat a Allò que és etern per essència, que no té ni començament, ni final, ni successió.

Aspiro a l'eternitat, però no sofreixo de viure en el temps, perquè el temps ha estat al centre de les meves preocupacions. Aquest temps, en tant que compositor preocupat per la rítmica, jo m'he esforçat a dividir-lo i a comprendre'l millor en dividir-lo; sense els músics, el temps seria més mal comprès. Els filòsofs són menys avançats en aquest camp. Nosaltres, els músics, posem aquest gran poder d'esmicolar el temps, i de retrogradar-lo.

(...) No m'he limitat als ocells; he escoltat amb passió les ones de la mar, les cascades i els torrents de la muntanya i totes les remors que fan l'aigua i el vent; afegeixo que no faig cap limitació entre el soroll i el so: tot això representa, per a mi, la música. M'he adreçat als ocells perquè són allò que hi ha de més musical, més pròxim a nosaltres i més fàcil de reproduir. Els sorolls del vent i de l'aigua són extraordinàriament complexos. D'altra banda, ja han estat llargament captats per músics com Berlioz, Wagner i, sobretot, Debussy, que fou un gran amant de l'aigua i el vent; vull dir, però, que cap d'ells no ha reeixit completament a penetrar el detall d'aquests sons complexos i d'aquests complexos de sons, i jo me'n sento totalment incapaç: és d'una terrible dificultat. Només el músic modern està més ben armat per a aquest treball, ja que es pot servir d'un magnetòfon i, amb l'ajuda d'aparells electrònics, dissecar allò que ha enregistrat.

La presència del so i del color a la natura estan estretament lligats. Sense haver assolit una sinestèsia psicològica (com fou el cas del meu amic, el pintor Blanc-Gatty, que tenia un desarranjament dels nervis òptic i auditiu que li permetia veure realment formes i colors, quan escoltava música), quan sento o lleigeixo una partitura, tot i escoltant-la interiorment, veig intel·lectualment els colors corresponents que volten, es mouen i es barregen, al mateix temps que ho fan els sons.

Sento la natura com una gran força en la qual hom pot perdre's, una mena de «nir-



*Transcrivint musicalment el cant dels ocells*

vàna», que és, sobretot, un professor meravellós i, en aquest sentit, molt útil per al meu treball.

*La tècnica i l'emoció*

Vaig escriure un primer tractat (*Technique de mon langage musical*) perquè era professor. Estava envoltat de deixebles que em posaven qüestions a les quals havia de respondre (...) Ara aquesta obra ha enve-

llit; molts elements encara son vàlids, però han passat més de quaranta anys... En aquella època, allò que es referia al ritme era molt nou, tant com els modes de transposicions limitades que són, en el domini sonor, l'equivalent dels ritmes no retrogradables en el domini temporal; avui, el meu llenguatge ha evolucionat. Preparo una nova obra, molt més completa, que serà principalment consagrada al ritme, però també als cants d'ocells i al color, i que comportarà un estudi exhaustiu sobre la correspondència entre el so i el color (...).





Olivier Messiaen, pedagog. A dalt: curset d'estiu a Tanglewood (1948); hom pot reconèixer, al centre, Serge Koussevitzki; a la seva dreta, el compositor, a la seva esquerra, Aaron Copland i Leonard Bernstein. A baix: classe de composició al Conservatori de París; entre els deixebles, que envolten Messiaen, Georges Couroupos, Tristan Murail i Michael Levinas (1969-70)



Parteixo d'un fenomen que ha dominat la meua vida de músic, que he denominat, una mica ingènuament, «la *charme des impossibilités*». Sempre he considerat que un procediment tècnic posseeix més força quan es relaciona més a un obstacle infran-

quejable. És el cas de les meves tres principals innovacions: els «modes de transposicions limitades», els «ritmes no retrogradables» i les «permutacions simètriques».

Sobre els «modes de transposicions limi-

tades», vull dir, simplement, que la nostra música temperada comporta dotze semitons i que la xifra 12 s'obté per les següents multiplicacions:  $3 \times 4$ ,  $4 \times 3$ ,  $2 \times 6$  i  $6 \times 2$ . Aquests modes es divideixen en grups simètrics, i la darrera nota de cada grup és comuna a la primera del següent. Aquests grups s'organitzen en sis grups de dues notes, quatre de tres, tres de quatre i dos grups d'un nombre variable de notes. D'això, se'n segueix que aquests modes, després d'un cert nombre de transposicions, retroben les mateixes notes i, doncs, és impossible de continuar.

Als «modes de transposicions limitades» corresponen, en el domini rítmic, els «ritmes no retrogradables», perquè contenen en ells mateixos una petita retrogradació. Finalment, he utilitzat, sobretot a *Chronochromie*, una altra innovació: les «permutacions simètriques». És el mateix fenomen: el desenvolupament de les permutacions, en un cert ordre de lectura que és sempre el mateix, acaba en un nombre limitat de permutacions i, per comptes d'obtenir unes xifres absolutament astronòmiques, hom ha de parar-se, perquè es retroben el desenvolupament cromàtic de les duracions i la primera permutació.

És la «*charme*» de les impossibilitats... Posseeixen una força oculta, una influència xifrada, temporal i sonora. S'ha dit que algunes de les meves obres tenen sobre el públic un poder encantatori: jo no tinc res de mag. I aquest poder no prové primàriament de les repeticions, com s'ha pretès, sinó, potser, d'aquestes impossibilitats incloses en tal o tal altra fórmula. De primer, fou un punt de partida inconscient: més tard vaig ser conscient del seu poder i de la seva facultat i vaig intentar d'explicar-m'ho a mi mateix i als altres.

S'ha parlat justament de l'ús harmònic d'aquests modes: algunes persones consideren que aquests modes són escales, però jo no els utilitzo melòdicament. Diria que la seva utilització és acolorida, perquè no es tracta d'harmonies en el sentit clàssic del terme, ni d'harmonies tonals, ni tan sols d'acords classificats: es tracta de colors i la seva força rau en la impossibilitat de les transposicions, i també del color que és lligat a aquesta impossibilitat. Són dos fenòmens simultanis.



**la mà de guido**  
Edicions musicals  
Dibuix de partitures

**MUSIQUE**  
STAND 8G 06



La mà de guido  
Apartat 22  
E-08200 Sabadell  
Barcelona - Spain  
Telèfon 716 13 50

• S'admeten encàrrecs d'edicions  
(inclús en catàleg i distribució internacional)  
• Venda i disseny de software musical per PC's



*Els ocells i els ritmes de la naturalesa*

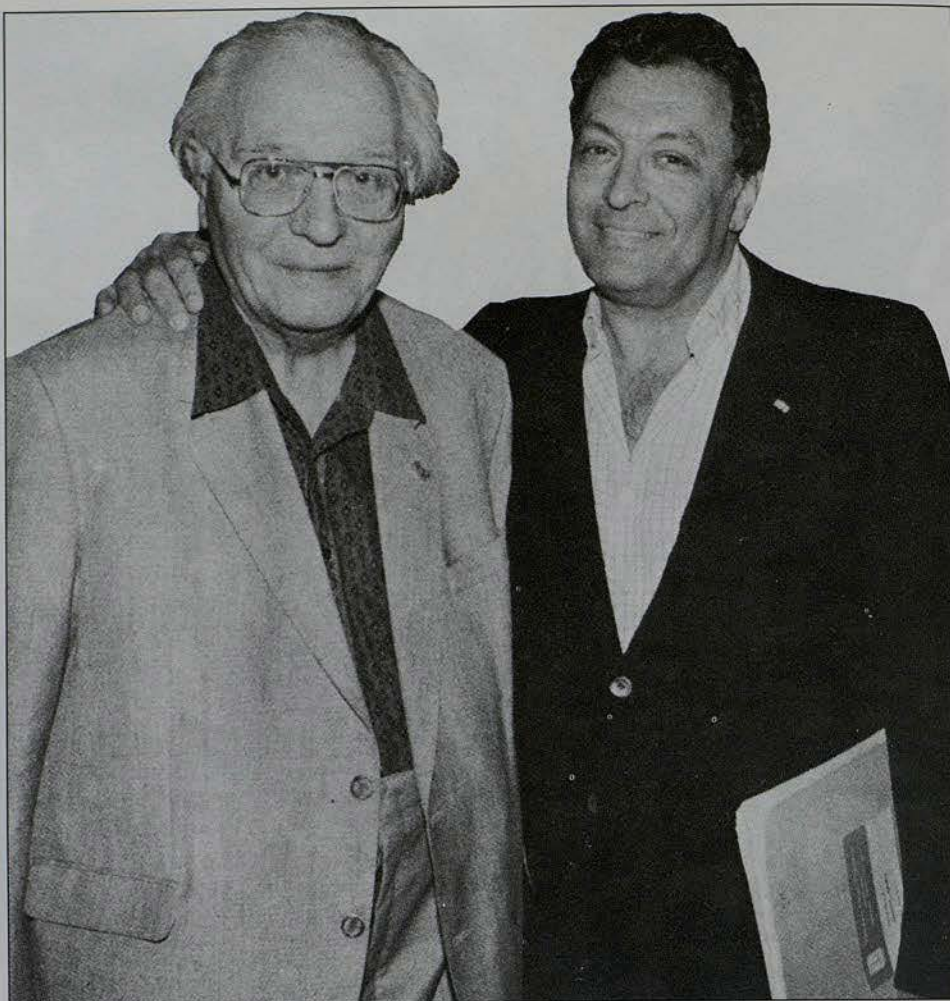
En el gran concert d'ocells de la «Prêche aux oiseaux» de l'òpera *Saint François d'Assise*, el director ha de mantenir pulsacions molt exactes per a una part de l'orquestra: les fustes, les cordes, les campanes, els xilofons, xilorimba, marimba; mentre que altres instruments: tres ones Martenot, la petita trompeta en re, tres trompes, els cròtals, els sons de campanes, el vibràfon, parteixen, si ho puc dir, de la natura, amb el seu *tempo* personal. El director es limita a donar l'entrada i la sortida de les respectives intervencions. Al mateix temps, ha de batre temps de duració desigual per als altres músics, i és un treball terrible. Així, obtinc un magma organitzat amb la superposició de *tempi* molt diferents.

Aquests *politempi* existeixen a la natura però són molt difícils de realitzar a l'orquestra. Els clàssics mai no s'hi van arriscar, amb l'excepció de Mozart, en l'escena de ball del *Don Joan*. Però el resultat és menys evident pel fet que l'efecte tonal del Sol major absorbeix, malauradament, les combinacions de ritmes. Tanmateix, però, Mozart va tenir una idea genial...

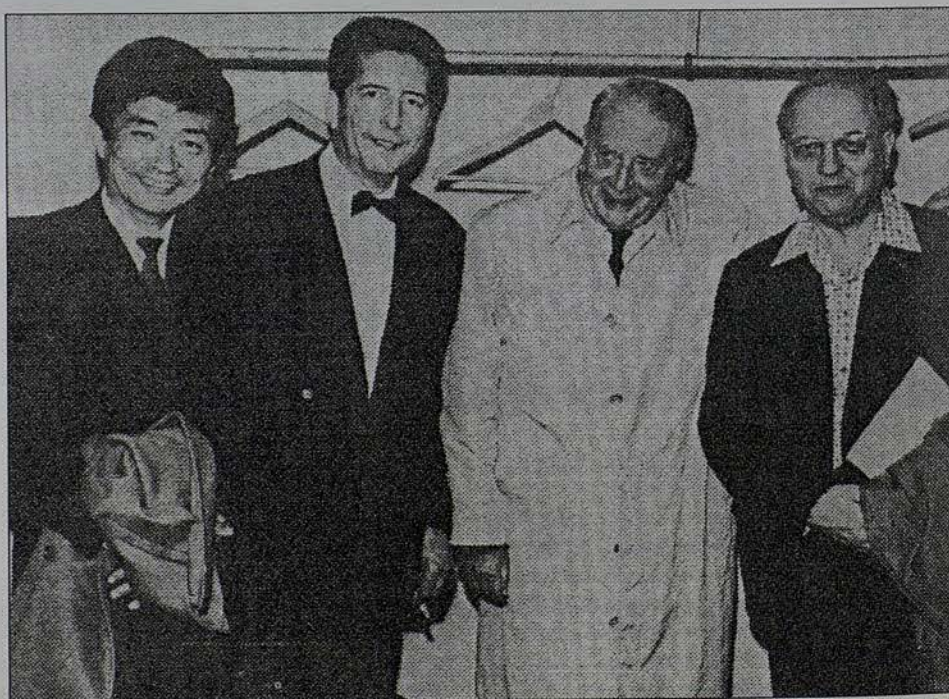
Ives ha utilitzat músiques superposades. Igualment Milhaud. En el meu cas, són els ocells els que m'han conduït a les superposicions de *tempi*. Quan assistim al despertar dels ocells, a la primavera, cap a les quatre de la matinada, sentim els nostres grans solistes, el Tord músic, l'Oriol, el Rossinyol, la Merla negra, i cada un canta en el seu propi *tempo*. Altres ocells, que també tenen el seu *tempo* personal, els acompanyen. Cinquanta veus es poden superposar en *tempi* diferents. El resultat és un teixit absolutament impenetrable, una prodigiosa confusió que, malgrat tot, sempre resta harmoniosa. És això el que he volgut traduir en la meua música.

L'auditor hi serà sensible el dia que la seva orella hi estigui habituada. No és pas necessari que pugui desxifrar amb precisió tots els procediments rítmics de la música que escolta, de la mateixa manera que no té necessitat de xifrar tots els acords de la música clàssica. Això és reservat als professors d'harmonia i als compositors professionals... Des del moment que rep un xoc, que li sembla bell, que la música el commou, la finalitat ha estat acomplerta.

(...) Un cert passatge de la meua *Chronochromie*, l'«Épode», francament, va provocar un escàndol. És escrit per a divuit cordes solistes: dotze violins, quatre violes i dos violoncel·ls, i està construït sobre divuit cants d'ocells, ocells de França, que canten simultàniament, dels quals us vull donar el nom, per ordre d'entrada en escena: quatre merles negres, un verderol groc, un primer pardal, un «pouillot» ràpid, un segon pardal, un tallerol gris, un tallerol xer-



*Lorella infal·lible de Messiaen és un gran suport per a la tasca dels directors d'orquestra, quan assisteix a la preparació de les pròpies obres. A dalt, el compositor amb Zubin Metha. A baix, al Festival de Besançon, amb Charles Munch, Seiji Ozawa i el compositor Henri Dutilleux*







Iannis Xenakis

raire, dos pinsans, un rossinyol, una cinquena i una sisena merles, un verdum, dos oriols en eco, i, una mica més lluny, un passerell i dos tallerols de jardí. Aquests cants d'ocells, entren els uns després dels altres, una mica com en una fuga, i les entrades progressen en escala descendent, fins que totes les veus marxen impertorbablement les unes sobre les altres, formant un contrapunt a divuit veus reals, totalment independents.

De segur que existeixen ben pocs músics capaços de llegir aquest passatge a la partitura, almenys de llegir-lo amb audició interior; jo mateix haig de llegir-lo molt lentament, si vull que res no se m'escapi. De cap manera no podria sentir-lo interiorment en el seu *tempo*, i desafio a qualsevol reeixir-hi; evidentment, és més fàcil en l'audició real, si bé és necessari aportar-hi una gran atenció i una gran concentració.

Per tal d'escoltar correctament, el públic ha d'arribar al concert amb el cort obert, sense malvolença contra el compositor; ha d'estimar la natura, els sons com els colors, els colors com els perfums; potser també ha d'alimentar una reflexió d'ordre musical, que li permeti veure com, en aquest aparent desordre, hi ha un ordre amagat; que, en aquesta manca de control harmònic, hi ha colors d'acords sobreentesos; i que aquesta manca aparent de ritme és formada per milers de ritmes superposats, els quals es fonen en un gran ritme i en blocs de durada.

### Músiques d'ahir i de demà

Crec que els termes «tonal», «modal», «serial» i altres paraules d'aquest gènere son il·lusoris, i que el seu ús constitueix un engany; són fenòmens que probablement mai

no han existit. Han estat explotats pels llibres, perquè podien forjar belles teories i brillants quadres sinòptics; però això són coses sense importància, que els compositors han tingut poc en compte. Creieu que restaria alguna cosa de la *Simfonia en sol menor*, de Mozart, si tingués per tota qualitat el fet d'estar escrita en sol menor?

(...) Tota la música de l'antiguitat (un període molt llarg si el comparem amb el període clàssic tonal que, com a molt, ha durat tres segles) ha estat fonamentada en el llenguatge modal; quant al llenguatge serial, no ha depassat els trenta anys. Ha tingut un paper històric important, però avui en dia està completament mort. Això no priva que hagi suscitat obres mestres, més reeixides quan els compositors han sabut fugir del rigor del sistema. Els millors encerts en el terreny serial són els de Webern, ja que, malgrat el dogmatisme de l'escriptura, ha reeixit a compondre una música encisadora. S'ha de dir la veritat: aquest no és el cas de Schönberg.

Per a mi, Webern va ser el «vertader» compositor serial; Schönberg i Berg en foren els precursors, i Boulez, el realitzador i el «depassador». Les obres de Webern són molt breus: la sèrie li va impedir conrear les grans formes. No és un retret, però planteja algun problema. Boulez no ha estat esclau de la sèrie; ha arribat a dominar-la i ha sumat a les recerques webernianes una mica de la meua inquietud rítmica i, sobretot, el flux debussyista. Ell s'ha alliberat i ha pogut compondre obres de grans proporcions com *Le marteau sans maître*, *Pli selon pli* i, més recentment *Répons*, que és, certament, una de les seves obres més fortes, una obra mestra, malgrat la màquina 4X. És la personalitat de Boulez, i no la tecnologia, allò que li dona interès.

L'avenir de la música (si el nostre planeta és encara aquí després de l'any 2000, cosa que desitjo de tot cor) és, en gran part,

en la música electro-acústica, l'element més nou i més radical del segle XX. Jo mateix no l'he practicada i en puc parlar, doncs, sense cap passió.

La música electroacústica ha canviat la manera d'escoltar, de comprendre i de pensar dels compositors, fins i tot d'aquells que no en fan; ens ha donat timbres absolutament inòits, i una nova concepció del temps i de l'espai sonors. Ara, és possible seguir el seu model, simplement amb instruments simfònics: és el cas d'alguns treballs de Xenakis. Potser un dia desapareixeran tots els instruments de l'orquestra i només restaran sons electrònics. No n'estic segur... Potser s'esdevindrà allò que ha passat amb el cinema i el teatre, que han coexistit.

Beethoven ha fet desenvolupaments meravellosos, perquè tenia al seu abast uns mitjans relativament simples. Als nostres dies, els mitjans són tan complexos, el llenguatge tan bell, tan carregat de noves riqueses, que és difícil fer desenvolupaments. (...) Potser per això, jo no he fet recerques en qüestions de forma. Les meves millors obres són aquelles en les que no hi ha forma, en sentit estricte. Vegeu peces com el *Catalogue d'oiseaux* o la *Fauvette des jardins*. No tenen una forma musical pròpiament dita. Segueixen la marxa vivent de les hores, la natura, els esdeveniments lluminosos, els esdeveniments tèrmics, els esdeveniments acústics que es produeixen en un sol dia o una sola nit. És una forma com una altra. És en aquest terreny on he anat més lluny, precisament perquè no he inventat res.

(...) L'ordinador? Qualsevol material pot ser útil a condició d'estar ben manipulat; amb homes de geni, com Boulez i Xenakis, el resultat és formidable; amb altres, mediocre. És un fenomen de tots els temps. D'altra banda, l'anàlisi, la síntesi i la ciència dels nombres són propers a la música. Només la teoria dels conjunts pot donar compte dels grans «sorolls musicals» de la natura. Ens mancava la teoria dels conjunts, la seva conseqüència de treball i el càlcul de probabilitats; donem gràcies a Xenakis per haver-nos-els donats (...) L'atzar? S'han de considerar les seves temptatives amb molta prudència; aquesta és, d'altra banda, l'actitud de Boulez. Xenakis tampoc no hi creu, ja que ell calcula: «un atzar calculat ja no és atzar».

Per a mi, György Ligeti és un dels músics més grans del segle XX. Sense ordinador i sense aparellatge electrònic sofisticat, únicament amb el seu instint, el seu cervell i la seva sensibilitat ens ha donat algunes de les obres més avançades de l'època. D'altra banda, Ligeti és una personalitat perfectament original, a la qual mai no ha mancat l'ofici: un compositor que sap harmonitzar i orquestrar. M'agraden els músics que tenen una bona audició interior i detesto l'amateurisme.

(Opinions seleccionades per la R.M.C.)



## Una oferta eclèctica de tardor

S'acaba d'iniciar el nou curs de concerts i observem que, d'antuvi, es destaca per aspectes de l'àmbit de la programació. De forma més o menys intencionada, alguns programes han començat a evadir-se d'un estret marc de repertori habitual a Barcelona. L'exemple més remarcable seria, per descomptat, el que ens pot fornir el recital de Maurizio Pollini en la inauguració del curs d'Ibercàmera. Per fi ens trobem amb un virtuós capaç d'inserir en un recital no ja obres serials sinó, fins i tot, produccions aleatòries de Stockhausen. Hi hagué, en aquest recital, encara més que aquesta anècdota, perquè s'hi observava una forta preocupació didàctica que, evidentment, mereixia haver estat denunciada especialment en les notes al programa. Vull dir la circumstància clara que els *Tres Intermezzi* de Brahms que obrien el recital eren l'explicació lògica de Schönberg; i aquest, l'antecedent respectiu de Stockhausen. Cal que el públic no expert comenci a saber que Brahms arriba a conseqüències límit en matèria de tonalitat, o que en Schönberg s'assoleix una característica disgregació de la dialèctica sonora, la qual, per tant, prepara el camp per a la mobilitat aleatòria. ¡Quin luxe, per altra banda, de poder comptar amb unes versions, tan excepcionals a mans de Pollini, d'una abstracció severíssima en els *Intermezzi*, d'un constructivisme policrom en la resta d'aquesta primera part. Però vingué encara la segona, amb dues *Sonates* de Beethoven, i amb elles, novament, una experiència que ja havíem fet el curs passat i que, per tant, ens sorprengué venint d'un pianista amb excel·les versions de Schubert. Altra vegada, darrerament fou Bashkurov, tornem a observar que uns pianistes de qualitats excepcionals, representants de la «perfecció inasoluble» es llancen a fer un Beethoven absolutament recreat, personal, arravatat, sense el menor respecte a un marc històric. I no pensem ara en un Beethoven «autèntic», amb sonoritats de *pianoforte* d'inicis del segle XIX com faria un dels arqueòlegs puristes actuals, sinó en aquell



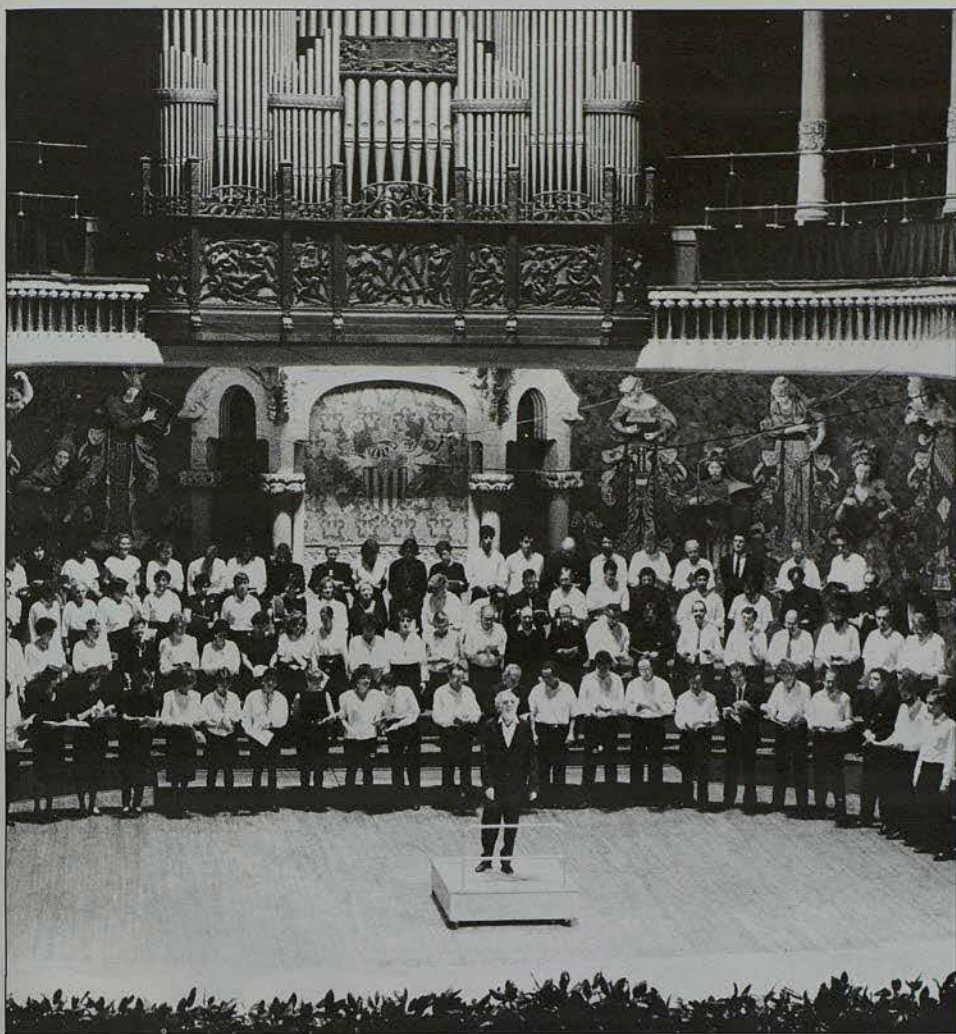
Agnes Baltas i Edmon Colomer

simple marc estètic i estilístic que no deu ultrapassar un gran músic, com per altra banda es Pollini. El Beethoven que aquest va fer mostrava tantes genialitats positives com passatges amb *tempi* arbitraris i efectes cadencials purament efectistes. ¿Es tracta d'un moviment de neo-romanticisme enfrontat al mode interpretatiu obsessivament purista que ens persegueix constantment des de les emissores de programació musical?

Ben distint fou el segon concert d'Ibercàmera, el de l'OCB i la mezzosoprano Agnes Baltas, dirigits per Edmon Colomer. Encara,

programació insòlita amb uns fragments orquestrals del *Pelléas et Mélisande* de Fauré, *Ma mère l'oye* de Ravel i les *Nits d'estiu* de Berlioz. Bé l'Orquestra i competent Colomer, amb un conjunt que comença a sonar amb certa qualitat i uniformitat a la corda i amb classe a tot el vent que, no obstant, va actuar visiblement amb una contenció excessiva, com preocupat sobretot per no caure en la menor incorrecció. Tot força pulcre i esperançador i demanant una mica més de relleu. Si la cantant hagués pogut intervenir en algun punt de la partitura de Fauré s'hauria obviat el risc de la





Coral Sant Jordi

monotonia. Superbes, aquestes *Nits d'estiu*, que ens va donar, però, una bona mostra de Baltsa com a cantant al marge del repertori operístic. Perfecte en la veu fresca i bellíssima i gairebé sense limitacions respecte d'una obra que, sovint, envaeix les regions de la soprano típica. Pàgines com aquella de l'«Espectre de la rosa», es feren per a tots una interpretació memorable, definitiva per la intensitat expressiva i per la minuciositat mil·limetrada de la dicció lírica. I, novament, Edmon Colomer important, dirigint i «acompanyant» amb una cura total.

#### Dues obres importants de Joan Guinjoan

Un altre programa fora d'allò que és habitual fou el que dirigí Joan Guinjoan amb la mateixa OCB en un concert de la seva sèrie. L'aspecte insòlit del programa residia en el fet d'incloure dues obres importants del compositor, és a dir, amb un caire gairebé monogràfic. Guinjoan és també un director força preparat i ara, com a conductor d'obra aliena, va dirigir unes *Variacions* de Bach-Stravinsky i la coneguda *Al-*

*borada del Gracioso* de Ravel, fidel a un repertori francès que domina singularment. Quant a l'obra pròpia, va tornar a mostrar el seu *Primer Concert per a piano* que havia estrenat Eulàlia Solé el 1984. Ara, a cura de David Abramovitz, ha tornat a reviure, palesant la circumstància d'ésser una partitura reeixida, ben instal·lada en la darrera forma d'escriptura fàcil que tants d'èxits li està proporcionant. És un compositor que ha assolit una personalitat de maduresa que potser en podríem dir post-moderna, en l'àmbit d'un eclecticisme molt efectiu, altrament molt difícil d'obviar en aquest instant. La segona part era la que incloïa l'estrena de la cantata *In tribulatione mea, invocavi Dominum* tribut de Guinjoan a la temàtica d'inspiració religiosa i basada en uns salms. Ací intervingué també la Coral Universitària de la Universitat de les Illes Balears, un conjunt força sòlid, bé que jove, ja que la tasca a realitzar amb aquesta cantata no resultava fàcil. Cal insistir, després d'escollir aquesta altra obra, en el fet d'un compositor que ha trobat la seva personalitat, que segueix inflexible i decidit, experimentant més amb els gèneres que amb una recerca exclusivament formalista. Es té efectivament l'evidència d'un elevat grau de maduresa.

El 30 de novembre de l'any passat es complia el quarantè aniversari de la creació de la Coral Sant Jordi, però la celebració hagué de ser suspesa aleshores a causa d'una delicada afecció del seu director, Oriol Martorell. Definitivament guarit, ha pogut fer-se el concert adés preparat. Aquest s'ha caracteritzat per una programació en doble vessant: una, amb les obres que al llarg d'aquest període han anat formant l'antologia de la Coral; l'altra —la *Missa D. 275* de Mozart—, una estrena encara, com a demostració de vitalitat immarcescible del conjunt i del director. Sovint, als qui hem tingut la fortuna de viure tots aquests esdeveniments, ens sembla que els anys propis tenen una altra significació que el temps històric. Però cal de vegades que tots reflexionem sobre la significació transcendent que té, en aquesta pura dimensió històrica literal, el fet de la pervivència d'una coral catalana durant no menys de quaranta anys. És un aniversari, evidentment joiós, d'una institució que pot ja comparar-se amb altres que, al seu dia, accediren a la categoria de patrimoni cultural del país. Són, doncs, Coral i Oriol Martorell, un valuós actiu present, el qual encara tenim la seguretat d'admirar en una gran tasca futura. Aquesta gran tasca ja feta, que és ja història, mereix el nostre agraïment i el de tot Catalunya. Cal recordar, en efecte, els instants difícils en què van sorgir al món de la música i la dimensió transcendent de la seva obra. No fou una Coral nova ni solament la institució per la qual tantes obres es van conèixer per primera vegada. Fou, sobretot, la realització d'una nova manera, absolutament moderna i vigent, de fer la música coral, amb unes altres exigències, amb cor d'aficionats i resultats de professionals. Una organització perfecta que estava generosament a l'abast dels més importants directors i que només amb ella es va poder fer a Catalunya una producció altrament desconeguda a casa nostra. És, sobretot, aquesta escola coral actual, el naixement de la qual volem sobretot recordar en aquesta avinentesa, per a la qual desitgem vivament molts anys de vida fecunda.

Josep Casanovas

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



## RETRAT

## Raquel Pierotti, un repertori selectiu per a una gran veu

L'afecionat normal i corrent, aquell que segueix el món de l'òpera amb atenció però no de forma especialment atenta, un bon dia va descobrir una noia més aviat menuda, a qui un paper de noi jovenet i el cabell curt disminuïen encara més la imatge. Això passava a finals de la temporada 1981-82, durant la representació de *Giulio Cesare*, de Händel, una de les produccions operístiques més substancials i creatives que hagi ofert el Liceu en els últims anys. El seu cognom italià feia més difícil acceptar que aquella cantant esplèndida no fos italiana i que, a més, residís a Barcelona amb l'espòs barceloní.

Raquel Pierotti, uruguaiana d'origen italià. «*A l'Uruguai, qui no és d'origen italià és d'origen espanyol*», diu, s'ha convertit en pocs anys en una artista cotitzada, en una mezzosoprano cada dia més imprescindible a les manifestacions operístiques més importants que corresponguin amb un tipus de repertori que ella, i no solament ella, lamenta que sigui massa tancat. La vena lírica consubstancial a la seva sang italiana —«*tots els italians coneixen les òperes!*»—, té quelcom a veure amb una ambientació o climatització nascuda al si de la mateixa família. És allò de la mare que tocava el piano, de l'avi que també ho feia al cinema mut. És la voluntat de la pròpia progenitora, la que fa que les dues filles estudiïn música. La germana és guitarrista professional —«*tot allò de professional que es pot ser, en música a l'Uruguai*»—, puntualitza una vegada més Raquel.

El camí va avançant una mica a base de casualitats, i no pas guiat per un mecanisme implacable. En principi, Raquel Pierotti havia de ser metgessa, una professió que, en tot cas, no pensava exercir en el camp de la teràpia sinó de la investigació. Només li faltava un any per acabar la carrera i ara reconeix que «*exerceix*» exclusivament amb la clientela familiar. Òbviament no s'ha penedit mai d'haver trencat els estudis. Aquest trencament, afavorit per un procés que passa per la seva pertinença a un cor madrigalista on aviat va destacar, passa per



algun premi més o menys important guanyat com aquell qui no vol; passa també per algun recital escadusser... Tot fa pila, i tot acabaria conduint-la allà on han anat a raure definitivament les coses. En aquest procés, però, no hi ha el pas per petits papers en un teatre d'òpera, una activitat que, a Montevideo, d'ençà de l'incendi (el 1972)

del Teatro SODRE, era especialment inexistente. L'any 1971 comença a prendre's seriosament l'estudi de cant —parla amb admiració de la seva única professora, la mezzosoprano Nelly Pacheco. El temps corre però havia estudiat uns cursos (tres) que es donaven al seu país, i que ella considera força completa, ja que incloïen tèc-





nica vocal, repertori i art escènic. Finalment, l'any 1978, en veure les escasses perspectives que li oferia un país moralment, políticament i econòmicament ensorrat — són els anys durs de la dictadura — pren la decisió de fer el salt a Europa. Barcelona, on havia nascut el seu espòs —per altra part, d'ascendència càntabra— constitueix un bon punt de referència. I, a més, té el factor favorable de posseir ambdós la nacionalitat espanyola. Era el 1979, i Raquel tenia 26 anys.

—El fet de venir amb la família era, per una part, satisfactori, però incloïa també un superior risc. Però, a la fi, crec que vaig tenir sort. Vaig prendre part en un curs que feia Gino Becchi i em vaig presentar al Concurs Francesc Viñas i vaig guanyar el premi «Plácido Domingo» al millor cantant espanyol. Després, vaig actuar en una marató que va organitzar el Club Polimnia, i això em va permetre relacionar-me més amb el món musical. D'aquesta actuació va sortir un primer contracte per actuar a Mèxic. Allí també hi havia Carles Caballé, qui va voler escoltar-me.

Ara, nou anys més tard diu que està contenta de com li ha anat les coses.

—Estic molt contenta de tot això que he fet. Cada carrera és diferent. És cert que hi ha cantants que, en dos anys, fan una trajectòria impressionant. Però jo estic satisfeta de com m'han anat les coses.

Tot això ho diu asseguda en un sofà d'un habitatge d'una zona urbana d'un estànding relatiu, prop de la Meridiana, en una conversa que compartim amb el seu espòs. Una conversa que, a cada minut, creix en cordialitat. Raquel Pierotti té un punt lleu de timidesa en el seu parlar, cosa que ajuda a perfilar la seva escassa proclivitat a l'auto-complaença. Fa molt la sensació de ser una dona a qui no agrada forçar la marxa dels esdeveniments; potser, perquè aquests ara es produeixen de forma prou satisfactòria. Per altra banda, apareix dotada d'una intel·ligència notable, que atorga a les seves paraules una gran dosi de realisme. Potser, per això, la seva trajectòria és més ferma i segura que espectacular. I, fins i tot, unes fites tan importants com la que recordarem tot seguit, les ubica en el seu lloc més just, desmitificant-les i atorgant-los la justa dimensió.

—L'any 1981 vaig debutar, amb Riccardo Muti, a la Scala.

La frase la pronuncia així, sense més, sense cap mena d'èmfasi especial. Li adverteixo com n'és, d'important, que una debutant, una artista pràcticament sense bagatge, comenci la seva carrera al *sancta sanctorum* de l'òpera italiana. I la resposta resta dins de l'àmbit de la seva lúcida coherència.

—Va ser una cosa casual. Muti m'havia promès d'escoltar-me una audició, i em va

manifestar que li havia agradat molt. Em va dir concretament: «Em recordaré de vostè». Són coses que t'agraden, però no saps si es compliran. Doncs bé: al cap de tres o quatre mesos em va cridar i em va fer fer una altra audició per tal d'interpretar *Le nozze di Figaro*. Hi havia dos repartiments i em van oferir el paper de Marcel·lina. Sí, és clar: va ser molt important, perquè la Scala obre les portes a molts teatres. I des d'aleshores he mantingut una col·laboració continuada amb aquest teatre. Hi he actuat cada any. Hi he fet Ana Bolena, *La Pietra del Paragone*, *L'italiana in Algeri*, Lucio Silla amb Patrice Chéreau. I, l'any passat, la funció inaugural de la temporada amb *Nabucco*, que va ser la primera representació sense Muti com a titular.

—Imposa molt, debutar a la Scala?

—Sí, sí. Imposa molt, moltíssim. I, a més, jo ho vaig fer en unes circumstàncies especials. El paper, no l'havia fet mai; substituïa una cantant malalta i només vaig poder assajar amb piano. Ara, quan hi penso, em terroritza. Però, si una no és llançada, pot perdre una oportunitat que potser no es tornarà a presentar. Però, de vegades, hi ha oportunitats que semblen molt importants i que, si no estàs preparada, se't poden girar en contra. Un ha de veure si realment allò que li proposen ho pot fer com a mínim bé.

Mentrestant Raquel havia sofert un canvi important. Havia pujat a l'avió a l'Uruguai, essent soprano, i havia debutat a la Scala com a mezzosoprano. Tot això, en dos anys.

—A l'Uruguai, el concepte de mezzosoprano era l'antic: era la de El Trobador; una veu més greu, més pesant. El tipus de mezzosoprano lleugera rossiniana no es coneixia, i no es coneixia tot un tipus de repertori. A mi em van catalogar com a soprano perquè tenia facilitat per als aguts i per a la coloratura. Però jo notava que hi havia alguna cosa que no anava bé. I volia saber què era. Veia que la meua veu no corresponia a allò que exigia una soprano lírica. I vaig començar a estudiar papers de mezzosoprano lleugera i així em vaig adonar que aquesta era la meua veu. Quan Carles Caballé em va advertir què em passava i que havia de canviar de tessitura, jo ja ho tenia clar. La classificació de veus de vegades és supèrflua. Un ha de cantar de la manera que li sigui més còmoda.

—¿No es té una decepció, en pensar que amb el canvi de tessitura es perd la possibilitat d'interpretar els personatges més importants?

—Quan vaig comprovar que el canvi m'anava bé, vaig estar molt contenta perquè, elegint un altre repertori, se'm solucionaven molts problemes tècnics. Sí; és cert això que vostè diu. És cert que hi ha menys papers importants per a mezzosoprano





gera, encara que Rossini ha escrit moltes obres per a aquesta tessitura. Però si és cert que hi ha menys papers, també ho és que hi ha menys veus.

I així, Raquel Pierotti, sense pretendre-ho ni desitjar-ho, es troba una mica encerrada en una especialització que centra el repertori rossinià, donizettià i bellinià, algunes obres de Verdi com *La forza del destino*, *Nabucco* i *Falstaff* i l'operística mozartiana, ultra Händel, Gluck i algun altre.

—Sí, sóc considerada una especialista en aquest tipus de repertori. I no m'agrada aquest encaixament a què estem sotmesos. A ningú no se li acudeix pensar que pots fer altres tipus d'òpera. El cantant, d'alguna manera no és amo de si mateix. Aquest estiu he debutat amb *La favorita*, i aquest és un repertori vers el qual vull anar en el futur. Voldria fer també l'Elizabeta de Maria Stuarda, i perquè no? Carmen i Werther. Sí, sí: papers més dramàtics... Obres per a veus mixtes. Carmen ha estat cantada per sopranos i per mezzo-sopranos; no és encasellada en un sol tipus de veu. I el mateix passa amb Elizabeta. Són papers

que admeten més d'un tipus de veu: no tan sols una classificació estricta. Carmen és un personatge més difícil com a personatge que no pas vocalment. Vocalment no té gaires dificultats. No hi ha una sola manera de fer Carmen. I no es pot fer només cantant bé, sinó que cal confeir el tipus.

Raquel diu que li agrada molt la interpretació dramàtica, el fer teatre.

—El recital és per a mi un gènere molt difícil; imposa més a un cantant que no pas fer òpera. En un recital, ets l'únic centre d'atenció. Només compta la veu. A l'òpera hi ha tot un conjunt d'elements. A mi m'agrada molt més l'òpera.

Confessa que el paper que estima més de tots els que ha interpretat fins ara és el de *L'italiana in Algeri*, i espera amb il·lusió el debut a *La Cenerentola*, amb un personatge que, per a ella, constitueix un nou al·licient en el futur més immediat. Serà a Bari. A l'horitzó també hi ha un seguit de representacions «nòrdiques» de *Semiramide*, amb Montserrat Caballé i Dalmau González i la direcció de Josep Collado Cervera. Serà un periple per Goteborg,

Estocolm i Copenhaguen.

Riccardo Muti, Claudio Abbado, Riccardo Chailly, John Elliot Gardiner i López Cobos, són alguns dels grans directors amb qui ha treballat.

La seva opinió d'ells reflecteix una vegada més la propensió realista de la cantant. Respon amb més sinceritat que no amb afany de quedar bé i, per això, no cau en el tòpic, cosa que cal agrair. Evita particularitzar i, en la generalització, els valors queden prou explícits.

—Treballar amb aquests grans directors, de vegades resulta molt difícil. Has d'adaptar-te a la seva visió. Alguns són poc flexibles, i no tothom té les mateixes facultats. Tenen la pròpia visió de l'obra i, sigui quin sigui el cantant, s'ha de fer com ells ho volen. I de vegades es fa difícil. Tanmateix, sempre s'aprèn d'aquests grans directors.

—Es podria dir que, a l'òpera, la tradició de la tirania del divo vocal ha estat substituïda per la del divo director?

—Sí, i també per la del director d'escena; perquè, n'hi ha alguns amb qui es fa molt difícil de treballar. I qui dona la cara





*és el cantant. Els directors d'escena, de vegades et posen problemes molt difícils de resoldre. Qui no canta, de vegades no s'adona de l'esforç que ja ha de fer el cantant sense moure's. Vaig treballar en el muntatge de Lucio Silla que va dirigir Patrice Chéreau. Vam estar un mes i mig assajant, i ens exigia uns moviments atlètics que se'ns feia molt difícil de poder realitzar. De vegades, ens faltava aire.*

—Però cal reconèixer que el treball d'aquests grans directors escènics ha servit per a revalorar l'espectacle operístic. I, fins i tot, crec, ajuda els cantants a entendre més bé els personatges, i així poder també cantar millor.

—Sí, això és cert. Hi ha directors d'escena que saben unir les dues coses: saben crear un espectacle bonic i creïble i, al mateix temps, fan que s'hi pugui cantar.

Raquel recorda, com a produccions d'un grat record, la versió *L'Italiana in Algeri*, de Ponnelle, que ella va interpretar a Barcelona, i també la de *Giulio Cesare*, de Vittorio Patané al mateix Liceu. I, a la mateixa esmentada òpera rossiniana, comenta

divertida la versió que fa poc ha interpretat, dirigida per Jerome Savary, un particular director teatral francès, caracteritzat per concebre pràcticament com un cabaret tot allò que aborda a l'escena; dit així, a grans trets. I reconeix que el dur treball amb Chéreau, a Lucio Silla, va servir perquè els personatges sortissin molt ben dibuixats. I també elogia els resultats aconseguits amb un muntatge de *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, en versió escènica del recentment traspasat Ponnelle.

La cinquantena de representacions que ofereix anualment considera que és una xifra suficient; oi més, tenint en compte que ella actua molt a Itàlia...

—Ja n'hi ha prou! Penso que 45-50 representacions ja és un nombre suficient. Per a tot. És clar, depèn del sistema de treball. Jo actuo molt a Itàlia, i allí s'assaja molt. De vegades, quatre o cinc representacions signifiquen un mes de treball. A Itàlia es treballa força i els espectacles s'hi preparen bé. I a mi m'agrada molt treballar així. Et dona molta tranquil·litat perquè el treball surti bé. Jo, de vegades ho he fet, això

d'actuar sense quasi gens d'assaig. L'Òpera de Viena, que és un teatre de repertori, fa dos repartiments: hi arribes el dilluns, i ja hi actues el dijous. I, malgrat tot, les representacions tenen un bon nivell. Però, quan s'assaja més temps, hi ha una penetració de la companyia que no s'aconsegueix si es fa amb pocs assaigs.

La presència del marit ens porta a parlar d'aquesta altra cara de la professió: la privada, tan particular, tan excepcional també. Ell diu que no li ha costat gaire d'adaptar-s'hi perquè, de fet, la seva vida sempre ha estat aquesta.

Mentrestant ha arribat el fill, un noi d'uns quinze anys que ha saludat amb un «Bona tarda!», en català, que m'ha sorprès una mica. «És que va a una escola catalana», diu el marit, amb un inevitable accent sud-americà, que és molt menys perceptible en Raquel, potser perquè el constant intercanvi idiomàtic a què es veu sotmesa per la seva professió ha «universalitzat» més la seva forma de pronunciar original.

Per a la família, venir a Barcelona en un



moment d'obertura democràtica va suposar obrir unes noves expectatives, i trencar amb un món d'horitzons inevitablement més reduïts. D'un món que, no fa tant com això, havia estat una altra cosa —Uruguai era la Suïssa llatinoamericana d'altres temps— i que ara malda per una recuperació difícil en un país que, com adverteixen els interlocutors, no posseeix recursos naturals propis.

Queden encara aquells minuts en els quals la conversa recull una sèrie de temes que, potser, haurien d'haver sortit abans i que, a peu dret, van sorgint de forma quasi precipitada. Temes com el públic, la crítica...

—De vegades, la resposta del públic no correspon a allò que s'espera, perquè una no coneix les característiques i la idiosincràsia del públic. Una vegada, vam anar a cantar *Il barbiere di Siviglia* a Ginebra. Feia dues setmanes que l'havíem interpretat a la Scala amb un gran èxit. Hi intervenia gent com Leo Nucci i Vaquier. El públic de Ginebra va aplaudir, però de forma discreta, cosa que ens va sorprendre. Fins que, un dia, el cap d'escenari em va dir: «Ha d'estar contenta, no, amb tants aplaudiments?» I resulta que l'acollida que havíem tingut era molt entusiàstica segons allò que era normal a Ginebra.

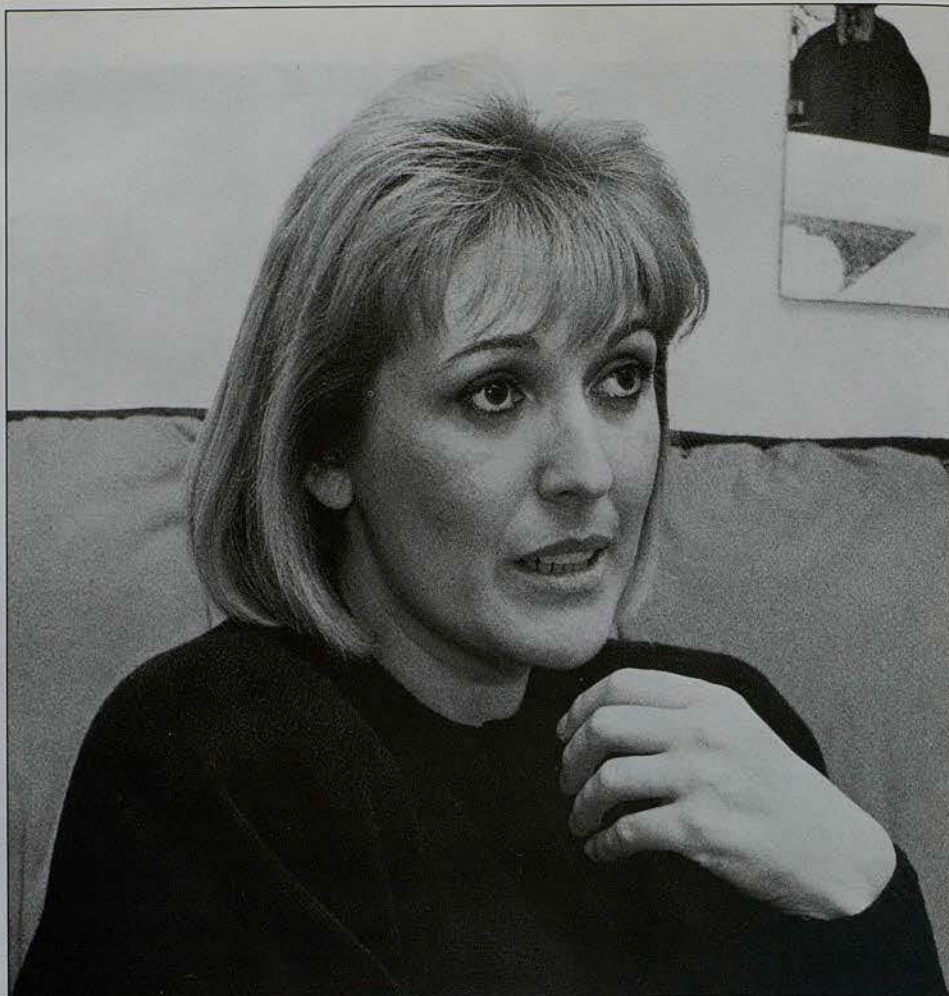
Sobre la crítica, Raquel Pierotti manifesta, sempre generalitzant, que als cantants, per descomptat no els serveix professionalment, en el sentit d'orientar-los. Esmenta casos de contradiccions en una mateixa crítica. I a la fi, creu que el consell d'un empresari, d'un amic entès, els és normalment més útil que les crítiques.

Nascuda a la fama gràcies a una indisposició d'una col·lega, accepta que aquest és un recurs que, si no ha decidit carreres, si més no l'ha afavorida en una més ràpida eclosió. Per altra part, no creu que els cantants de prestigi tanquin portes als joves. Considera un fet natural que, en el món de l'òpera, les relacions entre companys no puguin ser importants.

—De vegades, entres en relació amb un col·lega i qui sap si no el tornaràs a veure fins al cap de cinc anys. Quan surts amb els de casa —Serra, Dalmau González, tots aquests que ens coneixem—, aleshores la cosa és més agradable: juguem a cartes, ens convidem mútuament a sopar i establim una relació molt agradable. O si no, del teatre a l'hotel, de l'hotel al teatre i poca cosa més. El nostre, és un treball molt individual.

Persona sensible no sols a allò que es refereix a la professió sinó a tot allò que l'envolta, lamenta també que la seva feina li impedeix de conèixer res més que la geografia física dels aeroports i els carrers més importants de les principals ciutats dels països on va a cantar. És un altre aspecte, inevitable, d'una professió que no és ben bé allò que sembla.

Jaume Comellas





## Arxius Musicals de Catalunya (VIII)

## Cervera. Arxiu Històric Comarcal

A l'Arxiu Històric Comarcal de Cervera (comarca de La Segarra, Lleida), de titularitat de la Generalitat, s'hi conserva una important biblioteca i documentació històrica, així com també hi trobem ubicat un ampli fons musical.

És important de destacar que aquest arxiu és citat per musicòlegs dedicats a l'estudi de la *baixa dansa*<sup>1</sup>, però és pràcticament desconegut el fons que descrivim en aquest escrit<sup>2</sup>. Aquest fons era situat al mateix edifici de la biblioteca i el museu de la vila, però actualment ja ha estat traslladat a l'edifici de la Universitat.

Els manuscrits i impresos hi resten emmagatzemats sense cap tipus d'ordenació. Les seves dimensions són considerables: alguns llibres de cor, uns set metres de prestatgeries de manuscrits, i una mica més d'un metre d'impresos. (Ens veiem obligats a parlar en aquests termes pel desordre en què es trobaven els fons quan els vam consultar). Ens consta que l'Escola de Música de Cervera està treballant en la neteja, organització i sistematització d'aquest valuós fons musical.

Després d'haver consultat les partitures i edicions, pensem que la proveniència d'aquests materials és diversa. Una part important ve de l'església de Santa Maria de Cervera; i una altra, de fons privats d'alguns músics de la vila i de la seva comarca. Finalment, hi ha manuscrits relacionats amb altres centres religiosos.

Les nostres observacions sobre la cronologia que cobreix el fons, els autors que hi tenen obra conservada i els gèneres a què pertanyen aquestes composicions cal considerar-les amb cautela a causa de l'estat dels fons.

El període de temps que cobreixen les fonts de primera mà que hi hem consultat aniria des del segle XVII fins a la segona meitat del segle XIX; si bé, per la quantitat de peces conservades, la segona meitat del segle XVIII i la primera meitat del XIX hi són les èpoques més ben representades.

*El gènere més freqüent és la música vocal religiosa*

Els autors catalans, amb un bon nombre d'obres consultables són: F. Andreví, C. Bager, J. Balius, P. Marsal, M. Ponti, J. Pujol, L.I.V. Gargallo, J. Barter, F. Valls, B. Pegueras, I. Alsina, i algun altre. Entre els espanyols, podem citar F. de los Rios; entre els germànics, F.J. Haydn, G. Meyerbeer i I. Pleyel; i entre els italians, V. Bellini, L. Cherubini, D. Cimarosa, V. Fioravanti, P.C. Guglielmi, P. Locatelli, G. Pacini, G. Paisiello, i algun més no tan conegut.

El gènere més freqüent en els manuscrits és la música vocal religiosa, referent a Misses, Goigs, Rosaris, Oratoris, Responsoris,

etc. La segueix, però en molta menys quantitat, la música instrumental en les seves vertents de simfonies i altra música per a orquestra, música per a teclat (sonates, simfonies, rondós, minuets, etc.) música de cambra (duets, quartets); i, finalment, la música vocal profana amb alguns fragments d'òpera. Per últim, els impresos reflecteixen un repertori de finals del segle XVIII i del segle XIX, tant de música vocal religiosa com de música instrumental. Podem citar alguns impresos (sobretot francesos) amb obres de I. Pleyel, W.A. Mozart, F.J. Haydn, Farinelli, Bruni, etc...

Maria Ester-Sala  
Josep M. Vilar

## NOTES

(1) Consultar entre altres treballs sobre el tema: BUKOFZER, Manfred F.: *Studies in Medieval and Renaissance Music*. Dent, London, 1951; i MEYLAN, Raymond: *Le nœud de la musique des basses danses du quinzième siècle*. Editions Paul Haupt Berne, Publications de la Société Suisse de Musicologie, 1968.

(2) Si que en fa menció F. Bonastre, en donar el catàleg de l'obra conservada de L.I.V. Gargallo. Consultar: *Lluís Vicens Gargallo. Història de Joseph. Oratori*. Estudi i transcripció a càrrec de Francesc Bonastre. Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1986.

REVISTA MUSICAL CATALANA  
Consorci 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

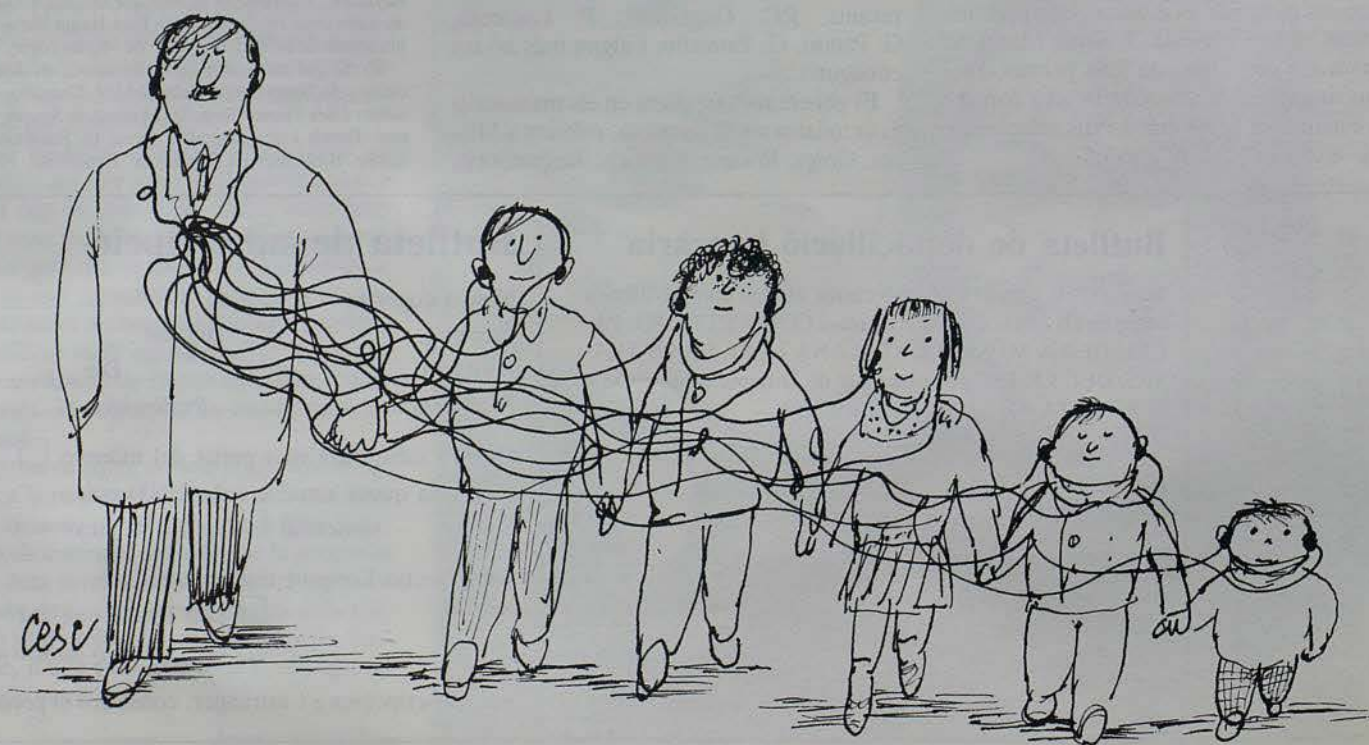
## Butlleta de subscripció

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.







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

## AQUÍ

## TEMPORADA 88/89 DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS

El passat novembre, ha començat el Primer Cicle de Concerts de l'Orquestra Simfònica del Vallès al Teatre Municipal «La Faràndula», de Sabadell, per a la temporada 88/89. L'ha organitzat l'Ajuntament de la ciutat vallesana.

Aquest cicle consta de 6 programes simfònics, amb la participació de Salvador Mas i Francesc Llongueres com a directors convidats, i amb Albert Argudo en qualitat de director titular de l'orquestra. El cicle s'ha iniciat el passat 11 de novembre, amb la col·laboració destacada del pianista de Terrassa, Miquel Farré, amb el *Concert en la menor* de Schumann, i obres de Rossini, Mompou i Txaikovski. Per abans de Nadal, hi ha pro-

gramat un concert de música vienesa, amb valsos i polques de la família Strauss.

Altres solistes convidats al cicle seran els violinistes Víctor Martín i Pere Serra, i el flautista de Sabadell, Bernat Castillejos. El repertori inclou, entre d'altres, obres de Mozart, Beethoven, Haydn, Brahms, Schumann, Txaikovski i Schubert.

Com a cloenda del cicle, el proper maig oferirà un programa amb la *Simfonia Inacabada* de Schubert, i el *Requiem*, de Mozart, amb la participació de la Coral Polifònica de Puig-reig i els solistes Carmen Hernández, Rosa M.<sup>a</sup> Ysàs, Josep Ruiz i Iñaki Fresán, dirigits per Albert Argudo.

## DEBUT A ESPANYA DE L'ORQUESTRA NACIONAL DE CAMBRA DE XINA

El nostre país i la resta de l'estat espanyol, ha tingut l'oportunitat d'escoltar per primera vegada a Europa, l'actuació d'una orquestra professional de la República Popular de Xina: l'Orquestra Nacional de Cambra, amb seu a Pequín, que —conduïda pel seu titular i director artístic, Li Delun, i el mestre Han Zhong Jie— ha desenvolupat la més llarga gira de concerts que mai s'hagi produït al nostre estat.

Col·laboraren, per primera vegada amb una orquestra xinesa a Europa, solistes europeus, els pianistes catalans Leonora Milà i Bernat Deltell, aquest últim com segon piano del *Concert per a dos pianos BWV 1060* de J.S. Bach. Es dona la circumstància que pel jove Deltell es tractava del seu debut al llarg de 50 concerts celebrats des del dia 1r. de juliol fins al 30 de setembre, actuant en la totalitat de les comunitats autònomes, amb el patrocini d'aquestes entitats, i de municipals, provincials i de

festivals d'estiu (cloent fora de programa «Los Veranos de la Villa» a Madrid i encapçalant la temporada d'hivern a Barcelona, amb dues actuacions al Teatre Romea, Centre Dramàtic de la Generalitat). L'orquestra portava en repertori obres dels compositors J.S. Bach, W.A. Mozart, P.I. Txaikovski, A. Dvorák, P. de Sarasate (de qui interpretaren *Navarra*, actuant com solistes els violinistes Hao Li i Wei Xuefeng) i també obres de compositors actuals xinesos transcrits per a orquestra de cambra per Hua Yanjun i Wu Zuquiang. Com és habitual la firma C. Bechstein de Berlín (Alemanya Federal), va lliurar dos magnífics pianos, que acompanyaren durant tota la «tournée» els solistes.

És important remarcar que Leonora Milà actuà des de molt jove a l'Alemanya Federal, just en acabar la segona confrontació bèl·lica, motiu que justifica l'habitual col·laboració dels bons amics alemanys de la con-

certista en les produccions en què participa com a invitada. Cal també fer esment que aquesta pianista fou també, la primera a actuar a la República Popular de Xina representant Espanya, l'any 1976. Per últim és molt important assenyalar la

producció d'un nou disc, primera co-producció europeu-xinesa, que es llençà al mercat amb motiu de la vinguda de l'Orquestra Nacional de Cambra de Xina, i en la qual participen a més de l'orquestra propiament dita els mateixos directors i solistes.

## CICLE DE CONFERÈNCIES I COL·LOQUIS SOBRE MÚSICA I ENSENYAMENT

El Conservatori Elemental de Música de Santa Coloma de Gramenet ha organitzat, al llarg del passat mes de novembre, un cicle de conferències i col·loquis sobre temes, molt oportuns i actuals, de pedagogia musical.

S'han iniciat amb una conferència de Rosa M. Girbau, professora d'IES, sobre la música a l'EGB i el BUP, i ha continuat amb l'exposició feta pel compositor David Padrós a l'entorn de l'ensenyament de la Música als països germànics. Antonio Gallego, catedràtic del Reial Conservatori de Música de Madrid, hi ha parlat de la Música als

Conservatoris espanyols.

Finalment, hi ha hagut una taula rodona sobre «la problemàtica dels Conservatoris a Catalunya», amb la participació de Josep Soler, director del Conservatori de Badalona; Ricard Villanueva, director del Conservatori del Liceu de Barcelona; Paquita Ruiz, cap d'estudis del Conservatori Municipal de Barcelona; la pianista Liliana Maffiotte; Carles Riera, director del Conservatori de Granollers; i Juan José Olives, director del Conservatori de Santa Coloma de Gramenet.

## CONCEDIDES LES PRIMERES BEQUES DE L'ASSOCIACIÓ PER A LA PROMOCIÓ DE JOVES INTERPRETS «SOFIA PUCHE»

Els passats dies 21 i 22 d'octubre del 1988, l'Associació per a la Promoció de Joves Intèrprets Musicals «Sofia Puche», de Barcelona, convocà la prova final del concurs per a pianistes post-graduats, la qual tingué lloc a l'Auditori Eduard Toldrà, del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. El tribunal, format per Sofia Puché, com a president, Miquel

Farré, com a secretari, i per Ramon Coll, Antoni Besses i Rosa Maria Torruella, hi va guardonar: Diego Cayuelas Pastor, d'Alacant; Adolf Pla i Garrigós, de Barcelona; i Jordi Camell i Ilari, de Tarragona. La beca atorgada comprèn la participació en un Concurs Internacional de piano, en una seu europea, i l'execució de tres concerts públics.

## LA POLIFÒNICA DE PUIG-REIG A MÈXIC

La Polifònica de Puig-reig va realitzar el passat mes d'agost una gira per Mèxic en règim d'intercanvi amb el Coro Normalista de la ciutat mexicana de Puebla. Durant gairebé tres setmanes, aquest grup coral del Berguedà ha interpretat a terres mexicanes l'oratori *El Messies*, de Haendel, el musical *A Chorus Line*, un repertori de música variada i la part del cor de l'òpera *Aida*, que ha presentat

aquest octubre al Teatre de la Passió d'Olesa.

La Polifònica de Puig-reig fa més de deu anys que fa una sortida cada estiu amb la finalitat d'acumular experiència d'interpretació a nivell internacional i augmentar la seva qualitat coral. Aquesta coral catalana va actuar durant la seva gira mexicana a Puebla, Mèxic DF, Toluca, Pachuca, Cuernavaca i Acapulco.



## AGUSTÍ CHARLES SOLER GUANYA EL PREMI «REINA SOFIA» DE COMPOSICIÓ

El músic català Agustí Charles Soler ha guanyat el VI Premi «Reina Sofia» de Composició per la seva obra *Iunxi*. Aquest premi, que concedeix la Fundació Ferrer Salat, està dotat amb 1.500.000 de pessetes.

Segons la crítica, l'obra d'Agustí Charles Soler, de 28 anys, es caracteritza per un estil

lliure, desmarcat de la línia centreeuropea, que busca les últimes tendències i posseeix una forta personalitat.

El músic català ha rebut diversos premis, entre els quals destaquen els de composició de la Generalitat, de la Fundació March i de la Societat General d'Autors d'Espanya.

## CINC PROGRAMES A LA TEMPORADA DE L'ORQUESTRA DE CAMBRA DEL TEATRE LLIURE

Amb un concert dedicat al Postromanticisme va començar, el passat dia 3 de novembre, la programació de l'actual temporada de l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure. Una temporada en la qual aquesta formació oferirà un total de cinc programes, que responen als següents enunciats: «Postromanticisme», que haurà ocupat el mes de novembre; «Compositors nord-americans del segle XX», que s'oferirà els dies 1, 4, 8 i 11 de desembre; «Grup dels Sis», que serà interpretat els dies 9, 12, 16 i 19 de febrer; «Música escènica», que s'oferirà el mes d'abril en dates no especificades; i, finalment, un programa dedicat a Ligeti, Britten i Benet Casablanca (de qui s'oferirà l'obra *Sinfonia de cambra*, encàrrec de l'orquestra, que compleix així amb una iniciativa que va posar en marxa la primera temporada de la seva existència i gràcies a la qual han estrenat, amb aquesta formació, Joan Albert Amargós i Salvador Brotons).

En el detall d'autors a interpretar, el segon programa («Compositors nord-americans del segle XX») oferirà obres de

Charles Ives, Milton Babbitt, Elliot Carter, Samuel Barber, Aaron Copland i Steve Reich.

Un dels atractius del programa dedicat al «Grup dels Sis», és que, en ell, s'hi interpretaran obres dels sis membres del col·lectiu; o sigui: Poulenc, Honegger, Auric, Durey, Tailleferre i Milhaud. El programa dedicat a «Música escènica», comprendrà la cantata escènica *Renard*, d'Igor Stravinsky, el ballet *Der Dämon*, de Paul Hindemith, i la pantomina *Der Protagonist*. Hom bastirà aquest concert amb el consegüent muntatge escènic.

L'Orquestra de Cambra del Lliure també prendrà part enguany al Festival Internacional de Música de Granada, amb la interpretació de *La vida breve*, obra amb la qual l'Orquestra pretén introduir-se als circuits internacionals. Aquesta orquestra és dirigida per Josep Pons i, des de la seva creació, ha programat una activa tasca de difusió de la música contemporània, amb uns criteris de rigor i professionalitat altament selectius, cosa que li ha merescut la confiança d'un nucli cada dia més ampli d'afecionats.

## MÚSICA I CULTURA SUEQUES A CATALUNYA

Sota el títol *Suècia, avui*, l'Institut Suec i el Ministeri de Cultura de Suècia han presentat a Barcelona diverses activitats culturals, gràcies a un acord d'intercanvi cultural signat amb la Generalitat de Catalunya.

El programa d'activitats incloïa exposicions artístiques, cinema,

concerts i debats. L'intercanvi cultural va ser inaugurat oficialment el passat 26 d'octubre i, durant el mes de novembre, es desenvoluparen diversos concerts oferts per músics suecs al Centre Cultural de la Caixa de Pensions.

## II FIRA DE LA MÚSICA VIVA A LLEIDA

El passat 29 de setembre, festivitat de Sant Miquel, va inaugurar-se a Lleida la II Fira de la Música Viva, promoguda fins al 2 d'octubre per Musicàlida, amb motiu de les Festes de Tardor d'aquesta ciutat catalana.

Aquesta Fira, destinada a fer conèixer millor la música que es produeix a Catalunya, va desenvolupar música de cambra, simfònica, ballable o popular, clàssica, romàntica, moderna o tradicional, i música per al cos

i l'esperit.

A la II Fira de la Música Viva, hi han participat: Trio Copel-lo, Pedro Javier González Grup, Jordi Camell, Quartet Sax, Babbab, Josep Fuster i Xavier Dolç, La Locomotora Negra, Joan Garrobbé, Dues Cares d'un Piano, Michel Wagemans, Lucky Guri Trio & Laura Simó Grup, Guitarras en Duel, Ximo Tebar Jazz Quartet, Victòria Fernández i Josep Vidal, i la vella Dixieland.

## NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

En haver tornat de la breu però intensa gira per València i Madrid, acompanyant-hi la Joven Orquesta Nacional de España, en la qual, i dirigit pel mestre Edmon Colomer, l'Orfeó Català hi interpretà *Les noces*, de Stravinsky (unes interpretacions que han estat comentades molt favorablement per les premses barcelonina, valenciana i madrilenya), el nostre cor s'ha enfrontat decididament a preparar les intervencions concertístiques que ja tenia molt a la vora.

En efecte, el 26 de novembre, i en ocasió del LXXV Aniversari de la Caixa del Penedès, l'Orfeó Català tornà a presentar-se al Palau, i, aquesta vegada, amb un programa d'obres per a cor i piano (de Schumann i Elgar) i amb el *Gloria*, de Vivaldi, amb el suport de la renovada Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana (preparada ara pel mestre Joan Pàmies) i, tot el programa, dirigit pel nou director musical del nostre Orfeó, el mestre Jordi Casas.

Aquesta recent actuació de l'Orfeó Català a Barcelona, era molt important per al nostre cor, tant per l'intrínsec valor musical de les composicions que l'integraven, com perquè eren la base conjuntament amb *Carmina Burana*, d'Orff, i un bon recull d'obres a *cappella* de compositors catalans, dels tres concerts que l'Orfeó Català ha de fer a Cuba durant la primera dècada del mes de desembre.

Pel que fa al contingut del concert al Palau del 26 de novembre, si bé era important la

interpretació del *Gloria*, de Vivaldi, amb el concurs de l'orquestra i dels solistes Ma. Lluïsa Muntada (soprano) i Anna Velando (contralt), també ho eren, i sobretot, les interpretacions de les altres obres. Amb l'acompanyament pianístic d'Òscar Boada, d'Edward Elgar es cantaren les obres del cicle *From the Bavarian Highlands* («Des de les muntanyes bavareses»), compostes sobre textos populars traduïts a l'anglès, en ocasió d'una visita feta a aquella regió; i, de Robert Schumann, la tercera cançó del cicle *Zigeunerleben* («Vida gitana»), una romàntica visió d'aquella manera de viure, que conté la manifestació d'un exotisme nostàlgic.

En tornar de Cuba, on haurà intervingut en tres concerts principals amb aquestes obres, a més de amb les obres a *cappella* esmentades i amb *Carmina Burana* amb l'Orquestra Simfònica de l'Havana, l'Orfeó actuarà a Andorra la Vella, el 18 de desembre.

Mentrestant, els dos cors infantils i el cor juvenil també es preparen acuradament per tal de participar, la tarda del 26 de desembre, en el tradicional Concert de Sant Esteve de l'Orfeó Català, del qual compliran la primera part amb obres de Joan Llongueres, Benjamin Britten i Vicent Rippollès. La segona part anirà a càrrec de l'Orquestra de Cambra del Palau, que hi oferirà una simfonia mozartiana. I orquestra i Orfeó Català, acabaran el concert amb una nova audició del *Gloria* vivaldià.



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

## PELL DE BRAU

LOPEZ COBOS DIMITEIX DE L'ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Amb data 30 d'octubre, Jesús López Cobos va presentar la dimissió a l'Orquesta Nacional de España. El fet es produïa justament en la mateixa data que el suplement dominical del diari madrileny «El País» va publicar un reportatge en el qual, junt amb opinions del mateix López Cobos figuraven les dels membres de la Comissió de Músics de l'orquestra, extremadament crítics envers la figura del músic zamorà.

Les acusacions més importants feien referència a la seva escassa dedicació —una circumstància de la qual es defensava— així com també a l'escàs relleu dels directors invitats, i al fet que la majoria dels contractes establerts amb artistes invitats es feien a través de l'agència que porta els afers del director zamorà. La dimissió de López Cobos es produïa pocs dies després de la inauguració del nou Auditorio Nacional, una de les aspiracions del músic. El contracte del director de l'ONE expirava l'any 1990, i el músic ja s'havia compromès per aleshores amb l'Orquestra de Cambra de Lausana.

Tot fa pensar que el reportatge esmentat del diari madrileny no ha estat sinó un esquer inevitable en un conflicte quasi condemnat a esclatar. El clima que s'havia creat a redós de la

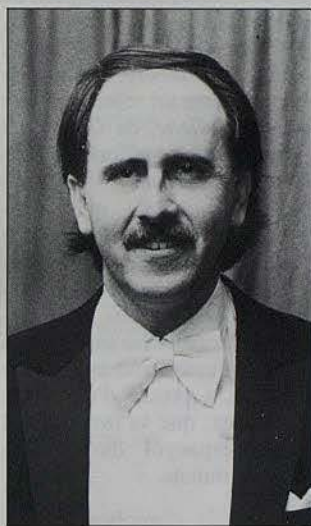


figura del músic cada dia es feia més irrespirable, mentre creixia la impaciència en observar que no es produïa el miracle esperable en aquest camp. López Cobos, per la seva part, atribuï les causes de la seva dimissió a les declaracions ja citades, a la no cobertura de les quasi trenta places d'instrumentistes que queden pendents i, finalment, a la falta de reforma dels ensenyaments musicals.

Mentrestant, un grup de 95 membres de l'ONE van fer públic un escrit en el qual se solidaritzaven amb el ja director dimittit de l'ONE.

LA JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA HA PARTICIPAT AL FESTIVAL INTERNACIONAL «EUROPA CANTAT», A HONGRIA

La Joven Orquesta Nacional de España ha participat al X Festival Internacional «Europa Cantat», celebrat enguany a la ciutat hongaresa de Pécs, en el qual han participat més de 3.000 artistes d'arreu d'Europa.

Per part espanyola, també hi assistiren la Coral Andra Mari, de Renteria, i el Cor Araba.

Aquest Festival es realitza des de 1961, cada tres anys, a diferents ciutats europees i és de ca-

ràcter eminentment coral. La Joven Orquesta Nacional de España i l'Orquesta Nacional d'Hongria van ser els únics conjunts instrumentals del Festival. La JONDE hi oferí tres concerts amb obres de Brahms, Falla, Kodály, Schumann i Britten.

La propera edició d'«Europa Cantat» se celebrarà a Vitòria, el 1991. En aquesta ocasió, la capital alabesa serà per primer cop seu d'aquest Festival.

INAUGURACIÓ DE LA SALA DE CAMBRA DE LAUDITORI NACIONAL

El passat 31 d'octubre s'inaugurà, a Madrid, la Sala de la Cambra de l'Auditori Nacional, que té una capacitat per a 690 persones. Aquesta sala forma part del complex de l'Auditori i consta de dues parts: una sala petita, de dues plantes, amb les localitats situades al voltant de l'escenari, i una sala gran, de

formes corbes, derivades dels estudis acústics.

Amb motiu de la inauguració, s'hi oferí un concert de l'Orquestra de Cambra Nacional, dirigida per Jesús López Cobos, amb les actuacions dels solistes Narciso Yepes, Nicanor Zabaleta i Rafael Puyana.

CREACIÓ DE L'ASSOCIACIÓ «ARPISTA LUDOVICO»

A Madrid, acaba de néixer l'Associació «Arpista Ludovico», la finalitat de la qual és trencar amb el clima de desinterès i indiferència que hi ha en relació al més antic dels instruments musicals actius. L'associació neix a instàncies de la seva presidenta-fundadora, Maria Rosa Calvo Manzano, catedràtica del Reial Conservatori Superior de Música de Madrid i coneguda virtuosa de l'instrument, i també coneguda investigadora amb una munió de treballs publicats.

Una de les finalitats de la neonata associació és la recuperació del patrimoni arpístic espanyol. En aquest sentit, les activitats de l'associació s'encaminen a promoure la investigació de caràcter musicològic sobre autors, intèrprets i obres, espe-

cialment les corresponents als segles del XV al XVIII, per tal d'augmentar el repertori i el coneixement de l'instrument. Igualment, es proposa incentivar les investigacions d'ordre organològic, així com potenciar la reconstrucció d'instruments històrics i la creació de noves arpes basades en instruments originals. Hom pretén també fomentar el coneixement de l'arpa a tots els nivells, mitjançant l'organització de trobades, conferències, etcètera. També es crearà un servei d'assessorament a compositors que desitgin apropar-se al món de l'arpa, i augmentarà el repertori d'aquest instrument gràcies a la convocatòria d'un concurs anual i permanent de composició. Adreça: «Asociación Arpista Ludovico» c/ Carlos III, 1 - 28013 Madrid.

## ARREU

ZUBIN MEHTA DEIXA LA FILHARMÒNICA DE NOVA YORK

El director d'orquestra Zubin Mehta ha anunciat que deixarà el seu càrrec al davant de la Filharmònica de Nova York quan acabi el seu contracte, a finals de la temporada 1990. Mehta dirigeix l'esmentada formació des del 1980 i al llarg d'aquests anys ha aconseguit importants èxits. Després d'haver anunciat la seva decisió als membres de l'orquestra, un d'aquests va manifestar que «vam escoltar la notícia sense massa sorpresa, però tots ens en vam anar a casa tristos». En un comunicat oficial, Mehta

puntualitzà que portava 27 anys treballant en diferents organitzacions musicals d'Amèrica del Nord i que desitjava continuar les seves activitats «amb menys obligacions administratives que les que comporta ser director».

Per la seva part, el gerent de la Filharmònica de Nova York, Albert K. Webster va declarar que encara no hi ha nom del successor i afegí que el tema s'estudiaria de seguida. També va indicar que s'havien fet molts suggeriments a Mehta perquè continués vinculat d'alguna for-



ma a l'orquestra, suggeriments que el músic no havia acceptat. Alguns rumors apunten la possibilitat que accepti la direcció de la Filharmònica de Londres i que opti per retornar a Los Angeles —on manté una residència— a fer-se càrrec de la Filharmònica local. Com és sabut, fa poc temps la continuïtat de Mehta al davant de la Filharmònica de

Nova York va ser objecte d'un referèndum entre els instrumentistes, referèndum que va donar una quasi total majoria de vots a favor.

Abans de Mehta, han ocupat la direcció de la Filharmònica de Nova York, Artur Rodzinski, Dmitri Mitropulos, Leonard Bernstein i Pierre Boulez.

#### VON KARAJAN ES RETIRA COM A DIRECTOR DELS FESTIVALS DE SALZBURG

El director austríac Herbert von Karajan ha anunciat la retirada com a director dels Festivals de Música de Salzburg, a causa de problemes de salut.

Herbert von Karajan va tenir greus trastorns de circulació el 19 d'agost passat, cosa que li impedí dirigir l'Orquestra Filhar-

mònica de Viena en la interpretació de l'òpera *Don Giovanni*, de Mozart, als Festivals de Salzburg. El director austríac, de 80 anys, ha dedicat més de 50 anys a la música i ha estat conseller musical dels Festivals de Música de Salzburg des de l'any 1962.

#### FRAGMENT INÈDIT DE BEETHOVEN, ESTRENAT A LONDRES

El passat 19 d'octubre s'estrenà, a Londres, el primer moviment de la *Desena Simfonia*, de Beethoven, que ha estat reconstruït per l'investigador escocès Barry Cooper.

Aquest moviment, de 15 minuts de durada, ha estat refet a partir d'uns 500 compassos manuscrits per Beethoven que van

ser descoberts en una biblioteca de Berlín fa cinc anys. Contra les crítiques dels qui han considerat que aquest fragment no és purament una obra de Beethoven, la seva estrena ha estat propugnada per figures del món de la música, com el violinista Yehudi Menuhin, entre altres.

#### CREAT UN CONJUNT VOCAL EUROPEU

Un nou Conjunt Vocal Europeu ha estat creat pel director de cors belga Philippe Herreweghe, i n'han començat les actuacions aquesta tardor. El Conjunt Vocal està compost per joves cantors dels països membres de la Comunitat Econòmica Europea, i interpreta obres polifòniques del Barroc i del Renaixement. Aquest grup té un pressupost anual de 4 milions de francs, que són finançats per fons públics i

privats d'Europa.

El Conjunt Vocal Europeu té previst de realitzar 3 actuacions l'any, amb un total de 10 concerts. Ha iniciat la gira a la ciutat francesa de Saintes, el passat mes d'octubre, amb *Les lamentacions de Jeremies*, de Roland de Lassus (1532-1594). Aquesta obra ha estat interpretada, a Madrid, el passat 17 d'octubre.

#### OVACIÓ DE 20 MINUTS PER A ALFREDO KRAUS, A ROMA

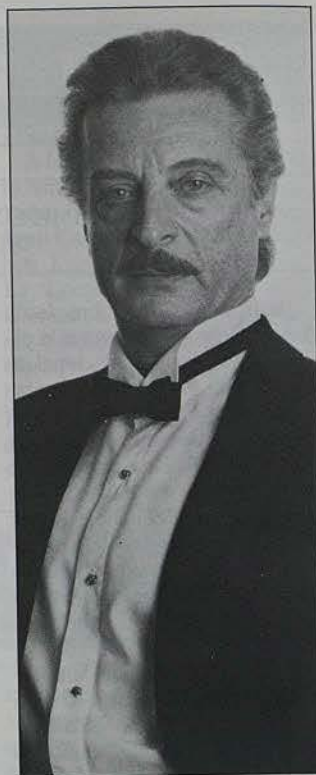
El públic romà va ovacionar durant 20 minuts el final de l'únic recital que el tenor espa-

nyol Alfredo Kraus va oferir a la ciutat italiana, amb motiu de la inauguració de l'Estació Líri-

ca i de Concerts de l'Acadèmia Filharmònica de Roma, el passat mes de setembre.

Alfredo Kraus, que no actuava a Roma des de l'any 1981, dividí el recital en dues parts: Donizetti, a la primera, i Gounod i Massenet, a la segona. Concretament, Kraus va interpretar «Mappari tutta amor», de *Marta*, de Flotow; «Una vergine, un aniol di Dio», de *La Favorita*, de Donizetti; «Furtiva lacrima», de *L'Elisir d'amore*, de Donizetti; «Ah, leve toi soleil», de *Romeo et Juliette*, de Gounod; i «Porquoi me reveiller», de *Werther*, de Massenet.

A l'ovació final, que va incloure una ària de *Rigoletto* de Verdi com a bis, Kraus va cantar «La donna é mobile» de *Rigoletto*, i «Te quiero», de la sarsuela *El trust de los tenorios*. La «donna é mobile» va tornar a ser cantada, a petició d'un públic entusiasta, que va ovacionar el tenor espanyol durant tots aquells minuts.



## CONVOCATÒRIES

#### MÚSICA FETA PER ORDINADOR

L'Aula de Música, en col·laboració amb el Centre Divulgador de la Informàtica, ha posat en marxa uns cursos sobre les diverses aplicacions dels ordinadors a la interpretació musical, la composició i l'edició de partitures. Amb aquest motiu s'ha celebrat a la Casa de la Caritat, el passat mes de novembre, la I Mostra d'Informàtica Musical.

Les activitats del Centre d'Informàtica Musical de l'Aula de

Música (CIMA) es divideixen en quatre branques: edició de música escrita, composició, manipulació del so i aplicacions pedagògiques dels apartats anteriors. Paral·lelament als cursos generals, que comencen el pròxim mes de gener i duraran tres mesos, el CIMA fa uns cursos monogràfics dirigits a un instrument o a un programa d'ordinador específic. Aquests cursos seran de 3 o 4 dies de durada.

#### L'ESCOLA DE TREBALLS CORPORALS I ARTÍSTICS DE BARCELONA INICIA LES SEVES ACTIVITATS

L'Escola de Treballs Corporals i Artístics de Barcelona ha iniciat les activitats regulars que s'impartiran durant el curs 1988-89. Aquestes activitats es componen de: iniciació i profundització al mètode, «Cos, Imaginació i Energia conscient», a partir del sistema Aberastury;

com també piano, dansa, assessorament corporal per a instrumentistes, cant i educació vocal.

Per a més informació: Escola de Treballs Corporals i Artístics de Barcelona, c/ Casp, 79, 08013 Barcelona, tel.: 232 96 67 (de 6 a 9 del vespre tots els dies).



## CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

## BARCELONÈS

## DESEMBRE

|               |          |           |                                         |                                                                                                                                                  |
|---------------|----------|-----------|-----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1, dijous     | 20 h.    | Barcelona | Saló de Cent                            | Susana Stefanovic, violoncel. Arpad Bodo, piano. Locatelli, Cassadó, Brahms. (Solistes de l'OCB al saló de Cent)                                 |
|               | 21 h.    | Barcelona | Palau                                   | Maria João Pires, piano. Brahms, Mozart, Mompou, Beethoven. (Ibercamera)                                                                         |
|               | 21 h.    | Barcelona | Teatre Lliure                           | Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Compositors nord-americans del segle XX                                                     |
|               | 21 h.    | Barcelona | Església Sta. Anna                      | Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell                                                                                                          |
| 2, divendres  | 21 h.    | Barcelona | Palau                                   | Cor de Moscou. Tatiana Gérangé, mezzo-soprano. Víctor Roumianev, tenor. Dir.: Valery Polianski. <i>Les Vespres</i> de Rachmaninov. (Euroconcert) |
| 4, diumenge   | 11'30 h. | Barcelona | Cotxeres de Sants                       | Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. Manén, Guridi, Gounod, Dvorák                                                                 |
|               | 12 h.    | Barcelona | Centre Cultural de la Caixa de Pensions | Bolou et Elios Ferre, guitarres. (Concerts matinals del Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions).                                       |
|               | 22 h.    | Barcelona | Teatre Lliure                           | Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Compositors nord-americans del segle XX.                                                    |
| 5, dilluns    | 22 h.    | Barcelona | Palau                                   | Milladoiro                                                                                                                                       |
| 6, dimarts    | 21 h.    | Barcelona | Palau                                   | Orquestra Ciutat de Barcelona. Alícia de Larrocha, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Beethoven                                                     |
| 7, dimecres   | 21 h.    | Barcelona | Centre Cultural de la Caixa de Pensions | Joan Cabero, tenor. Manuel Cabero, piano. Schubert. (Fundació Caixa de Pensions)                                                                 |
|               | 21 h.    | Barcelona | Palau                                   | Royal Philharmonic Orchestra (Ed. Orus)                                                                                                          |
| 8, dijous     | 21 h.    | Barcelona | Teatre Lliure                           | Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Compositors nord-americans del segle XX.                                                    |
|               | 20 h.    | Barcelona | Liceu                                   | <i>Parsifal</i> , de R. Wagner. Dir.: Uwe Mund                                                                                                   |
| 10, dissabte  | 19 h.    | Barcelona | Palau                                   | Orquestra Ciutat de Barcelona. Nikita Magaloff, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Barber, Rachmaninov, Txaikovski                                  |
| 11, diumenge  | 11 h.    | Barcelona | Palau                                   | Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició)                                                                                                  |
|               | 11'30 h. | Barcelona | Cotxeres de Sants                       | Banda Municipal de Barcelona. Grup de Percussions de la B.M.B. Dir.: Josep Mut. Weber, Borodin, Husa, Smetana, Nixon                             |
|               | 17 h.    | Barcelona | Liceu                                   | <i>Parsifal</i> , de R. Wagner. Dir. Uwe Mund                                                                                                    |
|               | 18'30 h. | Barcelona | Ateneu Barcelonès                       | Aurelio Visibay, Lluís Rosselló, piano. Chopin, Halffter, Guridi, Falla, Massià (Associació Massià - Carbonell)                                  |
|               | 22 h.    | Barcelona | Teatre Lliure                           | Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Compositors nord-americans del segle XX                                                     |
|               |          |           |                                         |                                                                                                                                                  |
| 13, dimarts   | 20 h.    | Barcelona | Liceu                                   | <i>Parsifal</i> , de R. Wagner. Dir.: Uwe Mund                                                                                                   |
| 14, dimecres  | 21 h.    | Barcelona | Centre Cultural de la Caixa de Pensions | Trio Scherzo. Mendelssohn, Dvorák. (Fundació Caixa de Pensions)                                                                                  |
|               | 22 h.    | Barcelona | Palau                                   | Raphael                                                                                                                                          |
| 15, dijous    | 20 h.    | Barcelona | Saló de Cent                            | Josephine Fitzpatrick, viola. Arpad Bodo, piano. Telemann, Schubert, Taverna-Bech, Brahms. (Solistes de l'OCB al Saló de Cent)                   |
|               | 22 h.    | Barcelona | Palau                                   | Raphael                                                                                                                                          |
| 16, divendres | 20 h.    | Barcelona | Liceu                                   | <i>Parsifal</i> , de R. Wagner. Dir.: Uwe Mund                                                                                                   |
|               | 22 h.    | Barcelona | Palau                                   | Raphael                                                                                                                                          |
| 17, dissabte  | 19 h.    | Barcelona | Palau                                   | Orquestra Ciutat de Barcelona. Sophie Rolland, violoncel. Dir.: Jean Fournet. Berlioz, Saint-Saëns, Chausson, Roussel                            |
| 18, diumenge  | 11 h.    | Barcelona | Palau                                   | Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició)                                                                                                  |
|               | 11'30 h. | Barcelona | Palau de Congressos de Montjuïc         | Banda Municipal de Barcelona. Àngels Sarroca, soprano. Dir.: Albert Argudo. <i>Concert de Nadal</i>                                              |
|               | 18 h.    | Barcelona | Palau                                   | Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. <i>Concert de Nadal</i>                                                                                 |



## CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

|                                               |                |                        |                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-----------------------------------------------|----------------|------------------------|-----------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 19, dilluns                                   | 20 h.<br>21 h. | Barcelona<br>Barcelona | Liceu<br>Palau                                | <i>Parsifal</i> , de R. Wagner. Dir.: Uwe Mund<br>The London Bach Orchestra and Choir. Valerie Masterson, soprano. Della Jones, mezzo-soprano. John Graham-Hall, tenor. Stephen Varcoe, baix. Dir.: Nicholas Kraemer. <i>El Mesies</i> de Händel. (Concert de Nadal de la Fundació Caixa de Pensions) |
| 22, dijous                                    | 21 h.          | Barcelona              | Palau                                         | Orquestra Ciutat de Barcelona. Dimitri Yablonski, violoncel. Dir.: Francesc Llongueres. Beethoven, Britten, Haydn, Blancafort, Rimsky-Korsakov                                                                                                                                                        |
| 23, divendres                                 | 22 h.          | Barcelona              | Centre Cívic<br>La Sedeta                     | Agrupació Coral Cardedeuena, Coral Lavínia. Dir.: Josep Vila, Miquel Saladrigues. <i>Concert de Nadal</i>                                                                                                                                                                                             |
| 26, dilluns                                   | 19 h.          | Barcelona              | Palau                                         | Orfeó Català. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir.: Jordi Casas. <i>Concert de Sant Esteve</i>                                                                                                                                                                                   |
| 27, dimarts                                   | 21 h.          | Barcelona              | Liceu                                         | <i>Salomé</i> , de R. Strauss. Dir.: Uwe Mund                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 30, divendres                                 | 21 h.          | Barcelona              | Liceu                                         | <i>Salomé</i> , de R. Strauss. Dir.: Uwe Mund                                                                                                                                                                                                                                                         |
| GENER<br>2, dilluns                           | 21 h.          | Barcelona              | Liceu                                         | <i>Salomé</i> , de R. Strauss. Dir.: Uwe Mund                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 5, dijous                                     | 21 h.          | Barcelona              | Liceu                                         | <i>Salomé</i> , de R. Strauss. Dir.: Uwe Mund                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 7, dissabte                                   | 19 h.          | Barcelona              | Palau                                         | Orquestra Ciutat de Barcelona. Dir.: Hiroyuki Iwaki. Mozart, Takemitsu, Nielsen                                                                                                                                                                                                                       |
| 8, diumenge                                   | 11 h.<br>17 h. | Barcelona<br>Barcelona | Palau<br>Liceu                                | Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició)<br><i>Salomé</i> , de R. Strauss. Dir.: Uwe Mund                                                                                                                                                                                                      |
| 10, dimarts                                   | 21 h.          | Barcelona              | Palau                                         | Royal Philharmonic Orchestra. Dir.: Vladimir Ashkenazy. Shostakovitx. (Ibercamera)                                                                                                                                                                                                                    |
| 11, dimecres                                  | 21 h.          | Barcelona              | Palau                                         | Trio Beaux Arts. Haydn, Ravel, Brahms. (Euroconcert)                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 15, diumenge                                  | 21 h.          | Barcelona              | Palau                                         | Orpheus Chamber Orchestra. Mozart, Stravinsky, Turina, Dvorák. (Fundació Caixa de Pensions)                                                                                                                                                                                                           |
| BAIX CAMP<br>DESEMBRE<br>10, dissabte         | 22 h.          | Reus                   | Prioral de<br>Sant Pere<br>de Reus            | Capella de Santa Maria del Mar de Barcelona. Josep Ma. Mas i Bonet, orgue. Dir.: Enric Gispert. <i>Homenatge a Higiní Anglès</i> . (Cicle de Concerts d'Orgue).                                                                                                                                       |
| SEGRIÀ<br>DESEMBRE<br>10, dissabte            | 20 h.          | Lleida                 | Sala Nausica                                  | Josep A. Chic, guitarra. Weiss, Lauro, Diabelli, Pujol, Albéniz                                                                                                                                                                                                                                       |
| VALLÈS OCCIDENTAL<br>DESEMBRE<br>10, dissabte | 22 h.          | Terrassa               | Centre Cultural<br>de la Caixa<br>de Terrassa | Michèle Anne De Mey Danse. <i>Face a face</i> . De Mey/Schubert Brahms. Dir.: Michèle Anne De Mey                                                                                                                                                                                                     |
| 11, diumenge                                  | 18.30 h.       | Terrassa               | Centre Cultural<br>de la Caixa<br>de Terrassa | Michèle Anne De Mey Danse. <i>Face a face</i> . De Mey/Schubert. Brahms. Dir.: Michèle Anna De Mey                                                                                                                                                                                                    |
| 15, dijous                                    | 21 h.          | Terrassa               | Centre Cultural<br>de la Caixa<br>de Terrassa | Orquestra de Cambra de Munic. Dir. Hans Stadlmair. Mozart, Bach, Reicha, Dvorák                                                                                                                                                                                                                       |
| 16, divendres                                 | 22.15 h.       | Sabadell               | Teatre<br>La Faràndula                        | Orquestra Simfònica del Vallès. Dir. Albert Argudo. Strauss. <i>Concert de Nadal</i> .                                                                                                                                                                                                                |
| 18, diumenge                                  | 12 h.          | Sabadell               | Teatre<br>La Faràndula                        | Orquestra Simfònica del Vallès. (Segona audició)                                                                                                                                                                                                                                                      |
| GENER<br>14, dissabte                         | 22 h.          | Terrassa               | Centre Cultural<br>de la Caixa<br>de Terrassa | Ballet Víctor Ullate. Linken/Haydn. Ullate/Mendelssohn. Dir.: Víctor Ullate                                                                                                                                                                                                                           |
| 15, diumenge                                  | 18.30 h.       | Terrassa               | Centre Cultural<br>de la Caixa<br>de Terrassa | Ballet Víctor Ullate. Linken/Haydn. Ullate/Mendelssohn. Dir.: Víctor Ullate                                                                                                                                                                                                                           |



# 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



CI

2  
a  
82



