



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 53

Març 1989

**L'ARTE DE DIRIGIR
LA ORQUESTRA**

H. Scherchen

BACH

**SÍNTESE HISTÒRICA DE
LA MÚSICA CATALANA**

Oriol Martorell-Manuel Valls

**Edició musical:
art, indústria i servei**

**MAESTROS
DEL BARROCO
ITALIANO - 2**

LOS SCARLATTI, VIVALDI
Walker, Grout, Hanley, Boyd,
Talbot, Ryom y Sheveloff

**VOCABULARI
CATALÀ DE
MÚSICA**

JOSEP MESTRES I QUADRENY
NÚRIA ARAMON I STEIN



Gustav Mahler,
la dimensió simfònica
del *Lied*



Raimon,
entre la calma
i la mar

JORQUERA PIANOS



S.A.

VÍCTOR JORQUERA

LA MÉS ALTA TECNOLOGIA AL SERVEI DEL PIANO

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



EDITORIAL

UNA MESURA DE POLÍTICA MUSICAL

2a ÈPOCA

ANY VI - NÚM. 53 - MARÇ 1989

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)

Montserrat Albet

Roger Alier

Josep Casanovas

Maria Ester-Sala

Gregori Estrada

Enric Gispert

Joan Guinjoan

Carles Guinovart

Antoni Marí

Oriol Martorell

Xavier Montsalvatge

Santi Riera

Col·laboren en aquest número:

Nona Arola, Pere Artís, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Maria Ester-Sala, Lourdes Morgades, Montse Ga. Oztet, Frederic Sesé, Tamino i Josep M. Vilar.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeus Vives, 1

Tel. 301 11 04

08003 Barcelona

Quan l'edició d'aquest número estava pràcticament tancada, es va produir la convocatòria d'una important conferència de premsa promoguda per la Conselleria de Cultura de la Generalitat en la qual es van anunciar els trets de la política musical de l'esmentat Departament.

En el pròxim número, el tema serà tractat de forma convenient. Mentrestant, val la pena abordar un dels aspectes més interessants que es van anunciar en aquella trobada amb els mitjans d'informació. Es tracta de la disposició de la Conselleria de Cultura segons la qual s'exigirà un percentatge concret de presència d'artistes catalans en els cicles de concerts que pretenguin ser subvencionats.

L'oportunitat de la mesura resulta òbvia. El lector tindrà ocasió de comprovar-ho —si és que encara no en té prou evidència— amb la lectura de la secció «Ensalada» d'aquest número. En aquest sentit, cal felicitar-nos per la sensibilitat de la nostra primera institució davant d'una situació distorsionada i il·lògica. Els nostres cicles, els més importants i els menys ambiciosos, han obviat de forma massa sistemàtica la música —i aquí cal incloure intèrprets i creadors— del país. Són i han estat manifestacions víctimes, en més mesura d'allò que hauria de ser i és convenient, d'una barreja de provincialisme i abandó a mans del negoci d'agents i representants. El músic d'aquí, s'ha trobat, així, abandonat, desproveït de recursos per a contrarestar la situació i ensem, potser, també víctima d'una certa autopassivitat corporativa relacionada, en part, amb la dinàmica individualista que presideix en general la professió.

Amb la iniciativa del Departament de Cultura s'enceta una nova via, els resultats de la qual són una no gens fàcilment endevinable incògnita. De moment, alguns promotors ja han manifestat els seus dubtes sobre la viabilitat d'uns percentatges d'ocupació —trenta per cent— que consideren en principi insostenibles. No és hora d'entrar en detalls ara i sí de salutar amb satisfacció la dimensió significativa de la presa de postura institucional. És d'hora per fer extrapolacions de resultats. Allò que compta és que, a partir d'ara, tothom que vulgui acollir-se als ajuts institucionals no podrà obrar amb la mateixa inconsciència de la realitat professional del país amb què ho han fet fins ara. I això, sense ser res del tot definitiu, és, com a punt de partença, important. La problemàtica és prou transcendent com perquè tots plegats —promotors, institucions i professionals— hi aportin el seu esforç i la seva sensibilitat. I també, i el detall és molt decisiu, el públic. Un públic que ha de matisar la temptació fàcil de la hipervaloració d'allò forani.

Cal advertir que, en última instància, la mesura afecta no sols uns interessos professionals o corporatius concrets, sinó també la mateixa autovaloració del nostre ambient musical i de la seva personalitat com a tal. Cal, per tant, salutar amb optimisme, tot el matisat que es vulgui, la nova via; tanmateix, sense oblidar que no afecta, però, els creadors. Un buit, aquest, al qual s'haurà de fer front amb una decisió i coherència semblant.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



Una mesura de política cultural	3
Gustav Mahler: Un heroi que es debat entre el lied i la simfonia (Nona Arola)	5
Ballet: Ramon Oller: una nova etapa coreogràfica (Montse Ga. Otzet) ..	10
Ensalada: La Babel musical barcelonina sense barcelonins (Tamino)	12
Mikrokosmos: A la felicitat per la música. (Pere Artís)	13
Un nou impuls per al cicle Mozartiana (R.R.M.C.)	14

EDICIÓ MUSICAL

Les edicions musicals i la seva progressiva problemàtica (Xavier Montsalvatge)	15
Editorials: Una oferta variada i heterogènia (Lourdes Morgades)	16
Editores de llibres i partitures (R.R.M.C.)	18
Fascicles: El món de la divulgació popular (L.M.)	19
La partitura, una problemàtica diferenciada (R.R.M.C.)	21
Llibreries: Una atenció creixent a la música (L.M.)	24
La problemàtica vista des de la docència (R.R.M.C.)	26
Llogar material, més car que comprar-lo (R.R.M.C.)	29
Fotocòpies: Debat sense conclusió (Frederic Sesé)	30

MÓN SONOR



Actuació rellevant de l'Orquestra de la Ciutat (J. Casanovas)	32
Retrat: Raimon, en un temps que no ha acabat de ser nostre (J. Comellas)	34
Scherzando (Cesc)	40
Arxius Musicals de Catalunya (XI). Barcelona. Fons de música de l'Arxiu de la Parròquia del Pi (Maria Ester-Sala i Josep M. Vilar) ...	41
Ara, abans d'ahir, demà	42
Concerts, recitals	46

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

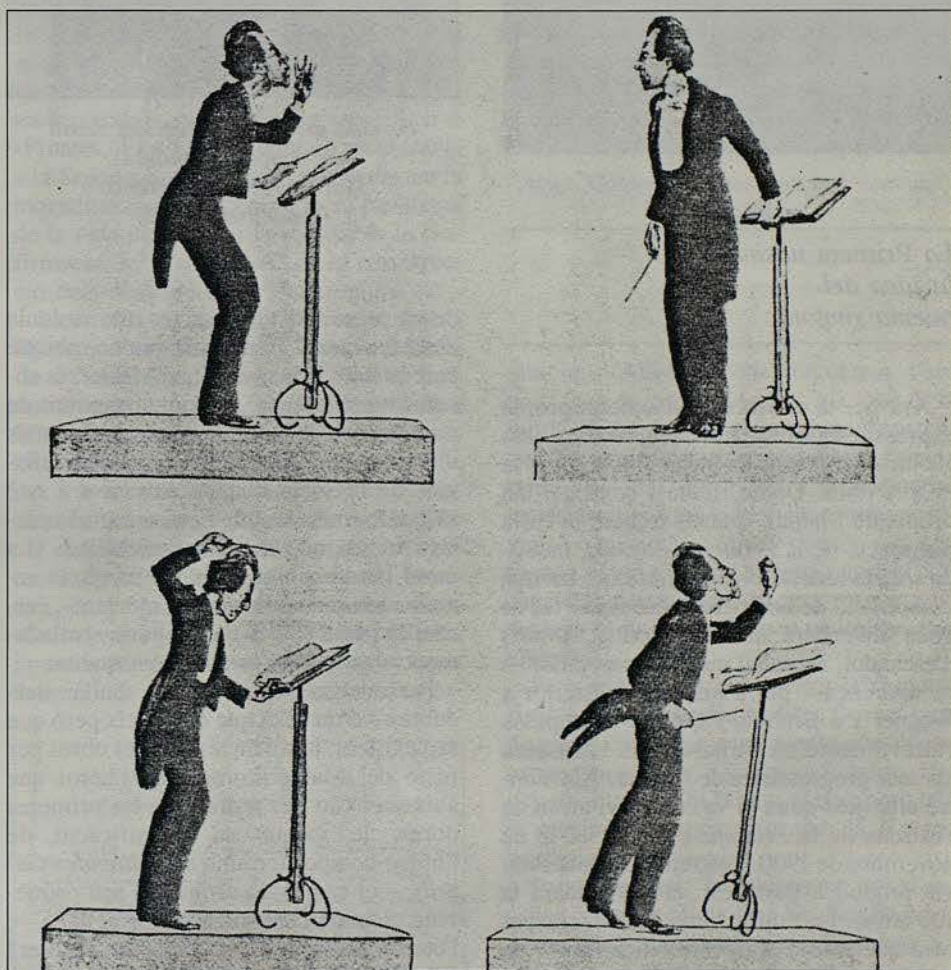
Gustav Mahler: un heroi que es debat entre el lied i la simfonia

Quan haurà finalitzat la temporada musical 1988-1989, a Barcelona s'hauran pogut escoltar tres Simfonies i dos cicles de cançons del compositor austríac Gustav Mahler: l'Orquestra de la Gewandhaus de Leipzig, dirigida per Kurt Masur, ens haurà ofert la *Primera Simfonia*, «Tità»; Decker, al davant de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, ens portarà el cicle *Des Knaben Wunderhorn* i la *Cinquena*; i, de seguida, els *Kindertotenlieder* arribaran de la mà d'Ashkenazy amb la Royal Philharmonic Orchestra. I ja gairebé a l'entrada de l'estiu, i aquesta vegada al Liceu, el cor i l'orquestra del Gran Teatre, amb Uwe Mund, interpretaran, gairebé com a cloenda, la *Segona Simfonia*, «Ressurrecció». I recordem (per què no?) la versió de la *Tercera*, aquest cop en forma de ballet, que en el mateix marc ajudava a iniciar la temporada.

Un seguit de simfonies, doncs, que en el conjunt de l'obra del compositor, s'emmarquen dins la primera etapa i n'inicien ja la segona, amb el trencament que representa la *Cinquena*; i, paral·lelament, dos cicles de cançons íntimament lligats a tot aquest període simfònic que de la *Primera* ens porta a la *Cinquena Simfonia*, ja que, si bé les quatre primeres les trobem estretament relacionades a l'esperit popular del *Wunderhorn*, la *Cinquena* se'n distanciarà per entrar sota l'influx de la lectura de Rückert, autor del suport poètic dels *Kindertotenlieder*.

Una idea que troba el seu embrió en el Lied i es desenvolupa en la simfonia

Efectivament, es pot resseguir una idea programàtica durant els anys del *Wunderhorn* que troba el seu embrió en el lied i es desenvolupa després en la simfonia; perquè, si el lied mahlerià pren dimensió simfònica, és a la vegada perquè s'integra naturalment al gènere i perquè en consti-



El director Gustav Mahler dirigint, segons una caricatura de Hans Boehler

tueix una de les fonts. I, al seu torn, la simfonia troba en aquesta amplificació del lied un clima poètic i metafísic adient. Una simbiosi lied-simfonia aconseguida per un home, Mahler, que crea i fa evolucionar aquesta forma del lied simfònic intuïnt la crisi de l'època en què viu —la Viena «fin de siècle»—, sotraguejada pel conflicte entre la realitat objectiva de la societat, amb tots els seus convencionalismes i hipocresies, i la subjectivitat que cerca l'artista com

a reacció a aquesta mateixa societat. No debades el petit saló burgès de les cançons de Schumann ha passat sota la influència del teatre wagnerià, i cal que el lied pianístic, abans suficient, s'adapti ara a les noves exigències.

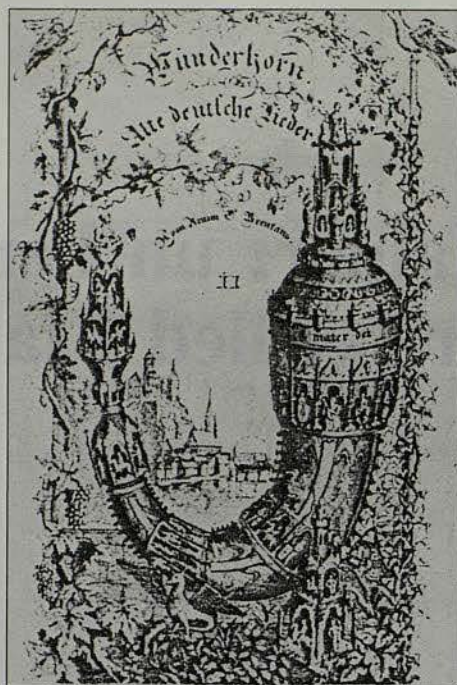
Però Mahler en modifica la forma ja des del mateix moment de la creació musical; perquè, a diferència de les *Nuits d'été*, de Berlioz, o dels *Wesendonklieder*, de Wagner —proposen-los com a precursors del

gènere—, els quals foren de primer concebuts com a lieder amb acompanyament pianístic i després orquestrats, els lieder de Mahler són ja concebuts clarament per a orquestra, amb una perfecta correlació de sonoritats entre la veu i la formació orquestral que utilitza. I la forma total del cicle és també simfònica. Perquè, més que un liederista simfònic (no ens enganyem!), ell fou sobretot un simfonista que escrivia lieder, elegint —com molt bé ho apunta Adorno— la sonoritat orquestral per representar millor un subjecte musical que implica el «nosaltres», en plural, d'un públic que escolta no com a simple massa, sinó com a comunitat espiritualment religiosa, per contraposició a la més estreta intimitat del «jo» que suggereix el piano. És aquesta la forma que té Mahler d'aconseguir la seva pròpia expressió, allò que per a Schönberg és la més gran realització d'un artista; perquè només ell hi queda expressat, i no la mort, la lluita, el destí o la desesperació. I és això, justament, allò que dona un caràcter tan personal a la seva obra, que la lliura de qualsevol imitació.

La Primera nasqué sota la idea del poema simfònic

Ara bé, la consecució d'aquesta pròpia expressió significa també una recerca, una evolució personal, un infinit dubte sobre la pròpia obra. Dubte, lluita i conflicte tan propis de Mahler, que els trobem ja en la plasmació de la *Primera Simfonia*, nascuda sota la idea de poema simfònic, barreja i inspiració de lied però sense gosar fer ús de la veu encara; ànsia de ruptura, rumors d'escàndol, i resultat massa conservador —en aparença— per a una obra posterior a Wagner i a Brahms i que no sobrepassa l'atreviment d'un Strauss, com l'acusaren els més progressistes de l'època, Alma entre ells: just quan el va conèixer, arran de l'estrena de la *Primera* a Viena, el 18 de novembre de 1900 (l'estrena absoluta s'havia produït a Budapest, el 1889, suara fa 100 anys). La futura Alma Mahler n'esperava quelcom d'orgia simfònica; però, en canvi, l'obra la disgustà profundament perquè no responia al seu desig de ruptura amb els conceptes musicals establerts; però, tanmateix, la sobtava l'efecte directe d'aquella música, i es proposà de fer arribar la seva protesta al mateix Mahler.

Però, quan el conegué personalment i tingué ocasió de fer-ho, aleshores callà. Una ambivalència amor-rebuig que bé coneixem tots els mahlerians. Però Mahler havia escrit: «La meua *Primera* provocarà motius d'astorament»; ¿es referia només a l'astorament i l'ensurt d'aquella dama asseguda, el dia de l'estrena, al costat de Fritz Löhr i que, en sentir el sobtat atac del «finale»,



Portada del segon volum del recull de cançons populars Des Knaben Wunderhorn (Heidelberg, 1808)

deixà caure tots els objectes que sostenia entre les mans? Ben segur que no, perquè la revolució, la innovació, en Mahler, és absolutament interna, interior, penetrant de puntetes sota la màscara convencional més discreta, adient a aquells convencionalismes de la societat que l'envoltava a què al·ludíem més amunt. La consciència plena i lúcida que li permet exclamar: «La meua hora arribarà. Les meves obres actuaran per si mateixes, ara o més tard», cercant la porta oberta que el duria, calladament al principi, vers la immortalitat.

Personatge segur —més enllà dels dubtes— d'un destí que desconeix però que sap existent; heroi de les pròpies obres per fusió del Mahler-home amb l'heroi que s'aixeca i cau i es redreça en les primeres obres, la inequívoca identificació de l'home-compositor amb el «*fahrender Geselle*» —el camarada errant del seu primer cicle de cançons anterior al 1885—; l'etern rodamón: no ho és també Mahler? Ell mateix s'autodefiní: «Sóc bohemí entre els austríacs, austríac entre els alemanys i jueu a tot el món». En els *Lieder eines fahrenden Gesellen*, sense pretendre de relatar una història, com és el cas de *Das klagende Lied*, Mahler es presenta com l'heroi de la seva pròpia obra; l'Artista com a Heroi. I aquest serà, en el fons, un paper que continuarà exercint fins al mateix final de la seva vida creadora, fins a l'etern extingir-se de l'«Adagio» que clou la *Novena*, la definitiva fusió amb el Més Enllà, l'acceptació d'anar-se'n d'aquest món, amb mirada fresca i serena, potser per la mateixa profunda certesa que dona aquest Més Enllà.

Ara bé, és ja en aquestes primeres *Cançons del camarada errant* i en la *Primera Simfonia* on s'inicia la seva autobiografia espiritual. La seva lluita neix amb l'heroi de la *Primera Simfonia*, símbol del poder de la voluntat contra la inevitabilitat del Destí, l'eterna lluita per ésser, la lluita del jove, un ardent impuls vital i un intens desig de mort; però també de viure i lluitar per arribar a ser, abans d'aquesta fusió extrema amb el Més Enllà. Però jo no diria una lluita contra el destí, sinó ensem amb el destí: accepta el destí, sap que aquell serà el final; però, mentrestant, lluita perquè no pot, ni sap, fer una altra cosa.

Mahler accepta el destí, però lluita, perquè no pot, ni sap, fer altra cosa

«Impuls vital i desig de mort», paraules que escriu Mahler a 19 anys, mentre compon els *Lieder eines fahrenden Gesellen*, narració d'un amor frustrat amb Johanna Richter. La primera cançó neix sobre un text del *Wunderhorn*, que Mahler adapta i modifica. Els altres tres poemes ja són propis; però l'esperit popular del *Wunderhorn* hi planeja a sobre, sens dubte. No són cançons d'amor pròpiament dites: això, en Mahler, es redueix només a alguns moments dels *Rückertlieder*, a algun fragment de la *Cinquena* i a la *Cançó de la Terra*, la seva indiscutible gran cançó d'amor, si més no d'allò que Mahler entén per Amor.

Els *Gesellen* —les *Cançons d'un camarada errant*—, parlen tan sols d'un amor cosmològic, entès com a part d'un cosmos: el darrer vers diu «amor i dolor, món i somni». Allò que intenta Mahler és reflectir la desolació externa, esquincada i profundament meditada, i això ho aconsegueix mitjançant un impressionant divisionisme de timbres, una autèntica melodia tímbrica, veient el color no ja com a procediment sinó com a inspiració. És quelcom que podria definir-se com a impressionisme-expressionisme, perquè l'orquestra no utilitza els seus timbres per produir l'encant, sinó per expressar tota la seva desolació. Mahler hi planteja una idea narrativa i la desenvolupa mitjançant la seqüència de quatre cançons, expressant una idea dramàtica que té un destí absolutament diferent del punt de partida; i això ho reflecteix amb un esquema tonal evolutiu, que podríem dir que viatja juntament amb els avatars de l'heroi errant. L'heroi ha rebut la seva primera i insignificant ferida i serà a la *Primera Simfonia* on aquell rodamón indecís del «*Gesellen*» s'adonarà d'aquest seu potencial heroic i arrencarà el vol definitiu.

Alma Mahler escrivia, anys més tard: «Em vaig adonar de què significava la seva identitat, i del fet que la seva ànima havia travessat muralles i havia buidat un espai

que nosaltres, amb les nostres pobres dimensions, no podem o, encara, no volíem entendre. Vaig guardar silenci i vaig esperar fins que vaig comprendre el seu vol espiritual, i això em permeté de seguir-lo en el seu camí». Un camí que duria Mahler a la sublimitat de la *Novena* o del final de *Das Lied von der Erde*.

*El final de la Primera, el crit
imprevist d'un cor ferit
en el més profund*

Però, de moment continua la idea de la música programàtica, la contínua fricció entre simfonia i poema simfònic; emperò no oblida, tanmateix, el món del lied que ha impulsat el seu *Gesellen*, i l'inclou a la *Primera Simfonia*: en el primer moviment, hi utilitza íntegrament el segon lied i hi fa una cita molt adequada de l'últim, en la marxa fúnebre del moviment lent de la simfonia, tot barrejant-la amb el *Frère Jacques*. I, de sobte, ataca el «finale», «*Stürmisch bewegt (Tempestoso)*», que en els programes de mà dels concerts d'Hamburg i Weimar, els 1893 i 1894, apareix amb el subtítol «dall'Inferno al Paradiso»; i Mahler hi explica: «És el crit previst d'un cor ferit en el més profund».

Escriu també a Max Marschall, dos anys després: «Però allò expressat aquí importa poc; l'essencial és l'atmosfera suggerida». Més tard, Mahler es retrauria de tots els seus programes; però, malgrat tot, insistiria encara a afirmar que la seva música era sobre quelcom. I, a propòsit de les dues primeres simfonies, escrivia: «La totalitat de la meua vida hi és continguda: hi he infós la meua experiència i la meua sofrença. Qui les sabrà escoltar, veurà clarament dins la meua intimitat, perquè les meves creacions i la meua existència es troben tan estretament lligades que, si la meua vida hagués de fluir plàcidament com un rierol enmig d'un prat tranquil, crec que no seria capaç de compondre res més».

Fins aquí, en els tres primers moviments, explicava la *Primera Simfonia*. Ara, el «Finale» s'explica a si mateix: l'heroi ha proferit ja el seu crit esqueixat, ple d'horror per la recent visió de la mort en la marxa fúnebre, i li cal mirar enrera per trobar l'empenta necessària per assolir la culminació final que corona el moviment i l'obra. Per això, recorre a les cites del primer moviment —allò que equivaldria a la lluita— per aconseguir el triomf que significarà el final. I tot això es reflecteix també en la tonalitat: el moviment comença en fa menor, i Mahler utilitza per primer cop la «tonalitat evolutiva» per tornar al to original de la simfonia —el de re major—, tonalitat victoriosa però agafada al vol en un marcat contrast. Escriu Mahler: «El meu acord en re major ha de sonar com si hagués caï-

gut del cel, com si vingués d'un altre món. L'afirmació final del re major ha de ser assolida amb esforç de lluita, la qual cosa forma part de la narrativa de l'obra: l'Herói imposa el seu triomf. La primera batalla ha acabat i l'Herói (el jove Mahler) ha estat capaç d'arrencar de la nostàlgia i de l'angoixa una sana i vigorosa confiança en la vida; la seva vida real, i no pas una abstracció artística.

*La Segona palesa
una certesa davant
la mortalitat*

Som, ara, l'any 1894, i un altre capítol simfònic s'està acabant de gestar, no sense un gran conflicte intern que, des que el 1880 el comença a escriure, no ha trobat encara la solució per al final. Quasi totes les simfonies de Mahler encarnen conflictes espirituals que troben llur solució en el «Finale». El conflicte que ara es planteja a la *Segona* és una palesa certesa davant la mortalitat. La idea central és el problema de la vida i la mort, i la solució és la reafirmació del credo cristià en la resurrecció dels cossos i en la immortalitat.

La simfonia s'ha iniciat amb una marxa fúnebre: «Totenfeier». És l'oració funerària a l'heroi imaginari que cridava en l'últim temps de la *Primera*. Mahler escriu a Marx Marschall: «Per si li interessa, és l'heroi de la meua *Primera Simfonia* qui he dut a la tomba. Des d'una elevada talaia, he recollit la seva vida com en un mirall».

I el 1901, poc abans de contraure matrimoni, envia també a l'Alma, des de Dresden, un programa detallat d'aquesta obra: «Som davant del fetreter d'un home estimat i passen per darrer cop per la nostra ment la seva vida, les seves lluites, les seves as-



Alma Mahler, a l'època en què conegué el compositor

piracions. Aleshores ens preguntem: I ara què? Què és, aquesta vida...?, i, què és la mort? Hi ha una continuació de l'existència? És aquest tot un somni irreal o tenen sentit la vida i la mort? Cal respondre aquestes preguntes si hem de continuar vivint —o morint!—. Aquell que tan sols una vegada s'hagi plantejat aquesta qüestió, està capacitat per a donar-hi una resposta. I, aquesta resposta, la dono jo en l'últim moviment».

Però allò cert és que, trobar la resposta final, es fa difícil per a Mahler. Durant molt de temps cerca una continuació possible al primer moviment, a la marxa fúnebre. Desitjaria introduir-hi la veu: el cor; però tem la inevitable comparació amb la *Novena* beethoveniana.

Paral·lelament, ha continuat treballant sobre la col·lecció de *Des Knaben Wunderhorn* i ara, quan s'adona que la cançó pot clarificar un moment important de l'estructura de la simfonia, no dubta a recórrer a les pròpies cançons per donar coherència a l'esquema dramàtic. La música de Mahler cerca el compromís i, quan no existeix un programa, un argument, necessita la paraula, l'explicació. Escriu Mahler a Marschall, encara: «Vaig utilitzar la veu i la paraula per a fer-me comprensible. Llàstima que em faltés a la *Primera*». I la paraula, un cop més, és del *Wunderhorn*. De primer, només com a base d'un moviment instrumental de gran volada, una citació de la ronda infernal del lied *Des Antonius von Padua Fischpredigt* —que escriu també du-

Sinfonia - C - moll.

I. Satz. Mit starker Bewegung. Der Leier, Trommel, Orgel, und allen übrigen Instrumenten. Die Musik ist in C-moll. Die ersten Violinen spielen die Melodie. Die zweiten Violinen spielen die Begleitung. Die Celli und Kontrabassen spielen die Basslinie. Die Holzbläser spielen die Harmonik. Die Schlaginstrumente spielen die Rhythmus. Die Stimmen singen die Texte. Die Texte sind aus dem Wunderhorn entnommen. Die Musik ist in C-moll. Die ersten Violinen spielen die Melodie. Die zweiten Violinen spielen die Begleitung. Die Celli und Kontrabassen spielen die Basslinie. Die Holzbläser spielen die Harmonik. Die Schlaginstrumente spielen die Rhythmus. Die Stimmen singen die Texte. Die Texte sind aus dem Wunderhorn entnommen.

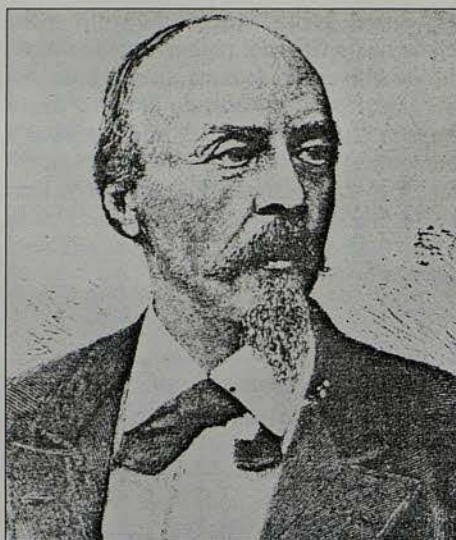
Anotacions sobre
la Segona Simfonia

rant aquest període—, la melodia del qual és exposada aquí pel piccolo, i que a la vegada és una cita degradada del «Scherzo» de la *Primera*. Tot plegat, una evocació de les vulgaritats de la vida. De sobte, sorgint d'un silenci suspensiu, emergeix el cant de la contralt: la veu, per primera vegada, en el simfonisme mahlerià. Intervenció breu, però punt central de l'obra, que actua com a promesa d'aquella ressurrecció que més tard anunciarà el cor, però que es fa esperar.

Aquest moviment, «Urlicht» (llum primera, alba primordial), transcripció íntegra del mateix lied de *Des Knaben Wunderhorn*, és una illa entre els moviments que el flanquegen; una etèria, ingènua i senzilla afirmació de fe en la vida eterna i en el retorn a Déu. És la veu commovedora de la Fe innocent: «Jo pertanyo a Déu i vull retornar a ell. Déu m'il·luminarà el camí». Allò que segueix després fou subtitulat per Mahler «La Gran Crida»: «Retornem a les preguntes transcendents. S'acosta el final de la vida, s'anuncia el Judici Final. La terra tremola i s'obren les tombes. El crit demanant el perdó creix cada vegada més. Sonen finalment les trompetes de l'Apocalipsi i un cor celestial anuncia: «Sí, ressuscita-reu!». Apareix aleshores la Glòria de Déu i ens envaeix una gran calma. No hi ha judici, ni pecadors ni justos, ni càstig ni recompensa. Un amor infinit il·lumina el nostre ésser. Sabem i som».

La relació de Mahler amb Hans von Bülow

Mahler havia cercat entre tota la literatura, inclosa la Bíblia, la paraula redemptora, sense, però, trobar-la; l'etern dubte que li impedia prosseguir l'obra iniciada amb la marxa fúnebre. Llavors sobrevingué la mort de Hans von Bülow, una persona admirada i benefactora, el paladí convençut del Mahler-director, que l'havia nomenat director dels concerts simfònics a Hamburg, però home crític i escèptic davant el Mahler-compositor. El setembre, Mahler havia interpretat al piano la «Totenfeier» en presència de von Bülow, per sotmetre-la a la consideració del mestre; quan, a la meitat de l'execució, es tombà per veure la reacció que produïa, el veié que es tapava les orelles amb les mans. Al final, després d'un llarg silenci i gesticulant tot exaltant, Bülow digué que si allò que acabava d'escoltar era música, era que ell no hi entenia gens, sobre aquest art; en comparació amb això, el *Tristany* era una simfonia de Haydn. Era com si el mestre admirat, el pare, negués al fill la possibilitat de ser compositor; i, malgrat la mútua estima Mahler es rebel·la. Un episodi me-



Hans von Bülow,
mentor de Mahler
a Hamburg

ravellosament estudiat i que serveix d'embrí a l'interessantíssim llibre de Theodor Reik, *Variacions psicoanalítiques sobre un tema de Mahler*, on l'autor exposa la seva autoria: el subconscient de Mahler s'ha rebel·lat.

En una carta a Arthur Seidl, Mahler explica: «Quan Bülow morí, vaig assistir al funeral. L'estat d'ànim en què em trobava, pensant en el difunt, corresponia exactament amb el de l'obra que em preocupava tothora. En un moment donat el cor entonà l'oda de Klopstock, *Ressurrecció*. Em vaig sentir il·luminat com per un llamp, tot es féu clar als meus ulls. Només em calia transportar a la música aquesta experiència. I, malgrat tot, si no hagués portat ja dins meu aquesta obra, com hauria pogut viure-la?».

La interpretació de Theodor Reik

Llegim-hi ara la interpretació de T. Reik: el pare ha mort i el fill assisteix a la celebració de la seva mort («Totenfeier») o exèquies, i només ara el subconscient del Mahler-fill és capaç de superar la barrera: perquè Bülow ha mort —o gràcies a la seva mort— ell podrà acabar la pròpia obra, i serà una obra mestra. Un cop més, l'heroi triomfa. I malgrat tot, li continua el dubte etern: mentre el cor anuncia la Ressurrecció, retorna encara en la veu de la contralt l'angoixa de l'heroi, que es malfia. I a l'altre extrem del dubte, la ferma creença que expressen les paraules que afegeix al text de Klopstock: «Jo moriré per a viure», fusió extrema del dubte, que es reflecteix en la creença en ell mateix i en la seva obra.

És dir, en música, allò que en algun moment pronunciarà: «El meu temps arribarà. Tant se val no ésser-hi present, quan hom entra a la immortalitat». I no fou debudes que elegí aquesta *Segona Simfonia* per interpretar-la, amb la Filharmònica, com a comiat de la seva Òpera de Viena: és l'anunci de la seva pròpia ressurrecció.

La *Tercera Simfonia* (el gran poema de la Natura, la construcció d'un món per al seu heroi) i la *Quarta* són encara sota l'influx del *Wunderhorn*. Però, a partir de la *Cinquena*, s'opera un canvi d'actitud filosòfica en l'autor: el món fantasmagòric del *Wunderhorn* desapareix i dona pas a un altre de més sincer i humà, procedent de la lectura d'un poeta sensible i de gran capacitat per a l'amor: Rückert. Si el primer període del compositor, aquell que arriba fins a la *Quarta Simfonia*, es pot considerar inspirat per la temàtica folklòrica i popular del *Knaben Wunderhorn*, presentant la confrontació entre l'Home i l'Univers, aquest període intermedi, que va de la *Cinquena* a la *Setena Simfonies* ens presenta la confrontació entre l'home (Mahler) i la resta dels homes.

El període intermedi ens presenta la confrontació entre Mahler i la resta dels homes

Apareix ara la presència d'Alma Mahler com a motiu decisiu en aquest canvi de reflexió. Desapareixen els programes explícits, els elements de faula, les veus, i tenim tres simfonies que són obres purament

GESELLSCHAFT  MUSIKFREUNDE
IN WIEN

Sonntag, den 24. November 1907, mittags halb 1 Uhr
im großen Musikvereins-Saale

I. AUSSERORDENTL. GESELLSCHAFTS-KONZERT.

Zur Aufführung gelangt:

GUSTAV MAHLER
ZWEITE SINFONIE (C-MOLL)
für Soli, Chor, Orchester und Orgel.

1. Satz: ALLEGRO MAESTOSO. (Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck.)
2. Satz: ANDANTE CON MOTO.
3. Satz: SCHERZO. (In ruhig fließender Bewegung.)
4. Satz: „URLICHT“ aus: „Des Knaben Wunderhorn“.
5. Satz: FINALE.

MITWIRKENDE:
Frau ELISE ELIZZA, k. k. Hof-Opernsängerin.
Fräulein GERTRUD FÜRSTEL, k. k. Hof-Opernsängerin.
Fräulein HERMINE KITTEL, k. k. Hof-Opernsängerin.
Fräulein BELLA PAALAN, k. k. Hof-Opernsängerin.
Herr RUDOLF DITTRICH, k. k. Hoforganist.
Der SINGEVEREIN DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE.
Das K. K. HOF-OPERNORCHESTER.

DIRIGENT: DER KOMPONIST.

Preis dieses Programmes 30 Heller.

Kass. u. Billetts: Hof- u. Stadtoper.

Programa del concert de comiat a Viena,
el 24 de novembre de 1907



Gustav Mahler, el 1897

orquestrals, més rigoroses i clares en l'expressió, més estrictament simfòniques, amb una nova duresa orquestral. Continuen tenint importància les idees d'un programa i la continuïtat dramàtica, encara que ara sigui només en mode implícit: el principi narratiu queda totalment interioritzat i es fa autoexplicatiu en termes purament musicals. L'Artista, com a Heroi, ja no és projectat a través de programes o textos; ara, la música entranya un sentit autobiogràfic més fort: és el mateix Mahler qui es converteix cada cop més en el programa de les seves pròpies simfonies. De primer, ha utilitzat programes, després textos del *Wunderhorn* i de Nietzsche; i, més tard, ja no li calen, perquè la pròpia música és autoexplicativa. Això no vol dir pas, però, que abandoni el lied orquestral o el cicle de can-

çons, ja que tant els *Kindertotenlieder* com els *Rückertlieder* —tots dos sobre textos de Rückert— en són coetanis i impregnen aquest simfonisme que els envolta del seu lirisme; els manlleus abunden.

I si bé la *Cinquena* no segueix un veritable programa, sí que conté, en canvi, dos elements totalment oposats, l'un contra de l'altre, de forma que l'obra corre el perill de disgregar-se esquizofrènicament. El més tràgic i el més joïós món dels sentiments són separats l'un de l'altre i es mantenen junts tan sols per l'inconfusible domini que Mahler té de la construcció i la unificació simfòniques. Una idea conductora dirigeix tota la simfonia: la de la progressió. L'obra parteix d'una atmosfera tenebrosa —una marxa fúnebre, de nou— per arribar, en successius graons, a la llum.

Molts musicòlegs veuen en la Cinquena l'entrada del compositor al segle XX

Bruno Walter la definia com una obra apassionada, salvatge, heroica, exuberant, ardent, solemne o, de vegades, tendra, recorrent tota la gamma de les emocions; és una de les obres mestres que ens mostra el creador en tot l'apogeu de la seva existència: les seves facultats i el seu art. Molts musicòlegs veuen en aquesta simfonia l'entrada del Mahler compositor en el segle XX, perquè es tracta d'una obra revolucionària, que obre nous horitzons quant a la tonalitat, la forma i l'orquestració.

Poc abans d'iniciar-ne la composició, cap al 1901, Mahler escriu a un amic: «La meua activitat creadora és avui la d'un adult, la d'un home de profunda experiència. Encara que no em desdigni de les meves antigues cotes d'entusiasme, en l'actualitat em sen-

to en plena possessió dels meus poders i de la meua tècnica; sento que domino els meus mitjans d'expressió i em veig capaç de realitzar qualsevol cosa que em proposi».

A la *Cinquena*, Mahler fa servir la tècnica d'orquestra per portar a la màxima tensió la forma sonata, la qual agafa tanta extensió que necessita realment dos temps per a desenvolupar-la. L'«Adagietto» que, a través de la pel·lícula *Mort a Venècia*, de Visconti, sobre un text de Thomas Mann, s'ha convertit en un bon reclam per a conèixer Mahler, aporta el contrast i la tensió interna. Cita el principi d'una de les cançons dels *Rückertlieder*, «M'he perdut per al món», i el tema principal és tret del segon *Kindertoten*. En l'ascensió de la seva intensitat, amb *portamenti* que ratllen la frontera, sense tocar-la, de la cursileria (com diu Pérez de Arteaga), és un dels més conspicus cants d'amor imaginats pel músic: reflecteix tota la dolçor, tota l'esplendor de seu amor per Alma, a qui acaba de conèixer. Només escoltant-lo és possible saber allò que ell devia sentir. És la millor manera: aquí, hi sobren les paraules. En algun lloc, Mahler ha dit: «Mentre jo pugui definir una experiència amb paraules, no puc fer música sobre ella». Aquí ja no és definible: per això es converteix en música. La síntesi final de tota la simfonia podria ser la definició de Kafka: «Amor no terrenal per a les coses terrenals».

Nona Arola i Vera



Vil·la Mahler a Maiernigg, on es gestà la Cinquena Simfonia

CURS DE PIANO

IX Festival Internacional
de Música
de Torroella de Montgri

BRUNO CANINO

19-30 d'agost de 1989

Informació:

Juventuts Musicals

Apartat, 70

17257 Torroella de Montgri
(Girona)

Secretaria:

T. (972) 75 83 96

BALLET

Ramon Oller: una nova etapa coreogràfica



Companyia Metros. Sols a Soles

Després d'haver estat, a començament d'any, onze dies al Teatre Romea, de Barcelona, representant l'espectacle *Sols a soles*, Ramon Oller es troba ara atrafegat en la faceta de ser promotor de la pròpia obra; i és fàcil veure'l carregat de dossiers i vídeos, el destí dels quals és arribar a mans dels programadors de dansa, nacionals i internacionals.

«Sé que a molts teatres ja està feta la programació de la Temporada», diu Ramon Oller «però ens poden contractar per a la que començarà el proper setembre; és a dir, per a la temporada 89-90. Espero que l'obra tindrà una bona acceptació.»

Un esbós de *Sols a soles*, el tercer espectacle de la Companyia Metros, es pot veure a Barcelona ara farà gairebé un any. «Quan el vaig presentar a la Fàbrica era format per diverses coreografies que,

per llur desenvolupament, les podia catalogar d'una altra etapa meua; però sí que hi he conservat el pas a dos dels «nens». I va ser a partir de la seva elaboració que féu que l'espectacle canviés totalment, per a esdevenir el que s'ha vist al Teatre Romea.»

Ramon Oller comenta que el fet d'haver estat programats en el Romea com a companyia invitada dins la programació del Centre Dramàtic, ha estat la millor cosa que els podia passar. «Es fantàstic, això de poder treballar amb una gent plena de bones intencions i en una 'casa' molt professional, on, arran d'haver fet molt de teatre, saben molt bé què es fan, tant a nivell de publicitat i de promoció, com pel fet de facilitar-te el treball amb uns tècnics que funcionen a la perfecció.»

La millor promoció de l'espectacle, la va

fer el públic que va acudir al Romea la primera setmana; ells, utilitzant el mètode «boca a boca» van ser els responsables que el teatre s'omplís els darrers dies en què va tenir lloc la representació.

Cada teatre hauria de tenir la pròpia programació de dansa

«Al teatre, hi va acudir públic molt diferent a l'acostumat a anar a veure espectacles de dansa», confessa Oller. «Part d'aquest públic era l'espectador que feia temps que no acudia al Romea; i també hi havia gent que estava acostumada a veure i seguir les obres que es representen dins la programació que fa el Teatre. Penso que la cosa ideal

per a Barcelona seria que cada teatre pogués tenir la pròpia programació de dansa, ubicant a cadascun d'ells el determinat i adient espectacle de dansa; d'aquesta manera el públic tindria opció de seleccionar allò que més li atrau de l'oferta.»

Sols a soles és un munt de records que Ramon Oller té de la seva infantesa, la qual es va desenvolupar envoltada de dones, que són una part important de la seva mateixa família. Això contribueix que l'espectacle esdevingui un cúmul de sentiments.

«Que el Romea fos petit quant a espai de dansa, contribuï a favor de l'espectacle, perquè va donar aquest aire familiar i intimista que requereix l'obra, de la qual només haguérem de sacrificar una part final, per problemes de cabuda».

Amb el seu espectacle, Ramon Oller ha aconseguit obrir-se a un públic nou, i que aquest s'ho passés bé: «És una de les coses que jo pretenia», expressa el coreògraf, «i em va satisfer molt que uns senyors de Niça, aliens al món de la dansa, s'esperessin una hora i mitja fins que jo sortís del vestuari, per dir-me que l'espectacle els havia encantat i que s'ho havien passat molt bé.»



Sols a Soles

Aprendre a posar una obra en escena

Sols a soles no té quasi res a veure, quant a concepció i contingut, amb *Nofres*, l'antic espectacle de Ramon Oller: «Indiscutiblement, si no hagués fet *Nofres* no hauria sorgit el *Sols a soles* d'aquesta manera; perquè, en aquest, hi ha una elaboració de material i una recerca del moviment que parteix de l'anterior treball. *Nofres* em donà una forma de construir passos a dos molt especial, i saber treballar les relacions entre dos ballarins; això va produir una evolució molt gran en el seu treball de recerca.»

El perfecte equilibri amb què es desenvolupa *Sols a soles*, on s'endevina i queda reflectida la cuidada posta en escena, ens fa pronosticar que l'obra tindrà més acceptació per part del públic que l'atorgada a *Nofres*.

«El contingut de *Nofres* era difícil d'explorar», explica Ramon Oller; «i, a més, s'ha de pensar que la seva temàtica sobre l'ansietat, la crisi personal, i la desesperació per la supervivència, molestava molta gent, la qual ho rebutja i se sent incòmoda davant d'aquests temes. Al públic, li agrada que se li expliquin les coses de la manera més fàcil i concisa, i això és el que he fet a *Sols a soles*, on he procurat que el context fos molt llegible i directe per l'espectador. En aquesta obra he après a saber posar una obra en escena. En l'espectacle he tingut molta cura en el treball de la

il·luminació, del vestuari i de l'escenografia, i ho vaig fer d'una manera molt intensa, comptant amb la col·laboració molt estreta de Keith Yetton, pel disseny de llum, i d'Oscar Molina, el qual curava minuciosament l'ambientació teatral de la peça. Tots tres treballàrem molt junts en la tasca de revisar, polir, muntar i remuntar trossos de l'obra, perquè aquesta assolís la qualitat pretesa».

Vestuari dels anys trenta i quaranta

Un dels factors atractius de *Sols a soles* és el suggerent vestuari, que pertany als anys trenta, quaranta i seixanta.

«El vestuari, l'hem obtingut i determinat després de molt preguntar, buscar i trobar. Pensa que tots els vestits, excepte els dels nens, que són una extracció d'un determinat estil, són originals i han estat restaurats per a l'espectacle».

Recordo a Ramon Oller que una part de la crítica de Barcelona va retreure-li el fet que *Sols a soles* contenia massa influència bauschiana.

«Allò que més greu em sap», expressa Oller, «és el fet superficial de dir que una música alemanya i un vestuari és Pina Bausch. Penso que ella és molt més que això, i que la persona que ha fet aquesta manifestació ha mirat i ha entès molt poc *Sols a soles*, on el tractament és més cinè-

fil que no pas teatral, característica, aquesta, de la Bausch, i on hi ha una successió de plans i una elaboració de la rapidesa comparable en alguns moments al vídeo-clip. Crec que la influència que puc tenir de Pina Bausch, i el factor comú entre nosaltres, és que en les nostres obres tots dos tractem els sentiments humans.»

Ramon Oller em diu que ja està treballant en el proper espectacle, i em confessa que la dona també hi tindrà una part important.

«Ara també estic treballant un solo, amb tot el que comporta d'investigació personal. I, saps què m'agradaria? Doncs, ballar una coreografia d'un altre, perquè així no sabria ni coneixeria el misteri que hi ha al darrere de cada pas.»

Montse Ga. Otzet

Si t'agrada la música, escolta

Akelarre en clau de Sol

un espai de Catalunya Ràdio
que dirigeix i presenta
Montserrat Puig

De 2 a 4
la matinada del diumenge
al dilluns
FM 102.8

ENSALADA

La Babel musical barcelonina sense barcelonins

La represa de l'activitat musical barcelonina, després del període nadalenc, ha estat d'una enorme intensitat. Fa la sensació que, amb les energies acumulades per la barreja de repòs, torrons i indiot nadalenc, s'hagi disparat generosament i, així, la «costa de gener» s'ha convertit més aviat en un pendent desfermat de vida, i de manifestacions que s'han prodigat arreu de forma imparabla.

Tanmateix, si hom observa atentament —de fet no cal que ho sigui gaire, d'atentament—, es diria que d'aquesta barreja privilegiada d'elements només n'han participat músics estrangers. I, així, al llarg de la vital mesada de gener del Palau de la Música Catalana no hi ha passat ni un sol músic o formació del país, excepte l'OCB. Aquesta només ha estat dirigida per directors de fora de les fronteres estatals i, així mateix, ha comptat només amb solistes de fora. Al Liceu cap dels protagonistes destacats tampoc no ha estat de casa. I el Cicle de la Caixa ha participat així mateix d'aquestes característiques.

La mesada de gener ha contemplat, així, gentilicis venecians, berlinesos, londinencs i moscovites, i res que referenciï ni Catalunya ni la Pell de Brau.

Perquè la cosa resultés més rodona i inequívoca, tampoc no ha estat interpretada, en els cicles cabdals de la temporada barcelonina, ni una sola obra de cap compositor català i estatal: ja fos dels consagrats o dels novells. Hem gaudit de conjunts i intèrprets procedents d'Anglaterra, Unió Soviètica, Estats Units, França, Alemanya, Itàlia, Finlàndia i, fins i tot, un director japonès. I, encara, una obra d'un compositor d'aquest mateix país, música que, com és ben sabut, i amb tots els respectes, «desvetlla un gran interès arreu».

Hem gaudit de «virtuosos» de més d'un indret forani. Però cap d'aquí, de casa nostra. Mentrestant, sembla esvanir-se la continuïtat d'un cicle promotor i mostrador de músics nostres com Diumúsica, per posar-hi un exemple. Mentrestant, també, es confirma que els grans cicles defugen massa sistemàticament la respectiva responsabilitat envers la música del país, malgrat que recorrin a les nostres institucions per a salvar els també respectius balanços fi-



El Trio Beaux Arts (a dalt). Katia i Marielle Labeque, amb Semyon Bychkov (a baix)

nancers. Balanços (o comptes d'explotació), per altra part, inexplicats. Caldria afegir-hi que tot s'ha produït just tres mesos més enllà del període en què normalment se celebrava el silenciosament desaparegut Festival Internacional de Música de Barcelona, que normalment dedicava una atenció concreta a la música del país.

Tamino sent que hagi d'emprar un ton aspre del que li és habitual. Però la realitat és la que és i, per altra part, el nom obliga a lluitar sempre contra l'imperi de «la música de gener, en algun aspecte, ha estat massa «noctàmbul». En d'altres no, descomptat.

I en dir això, Tamino es refereix a la g

quantitat de qualitat que s'ha pogut escoltar el mes de gener a Barcelona. I també a alguna descoberta més o menys esperable, però en tot cas sempre desitjable. És el cas del jove director soviètic Semyon Bychkov, que es va presentar al davant de la London Philharmonic Orchestra i junt a les germanes Katia i Marielle Labeque. Una presència important, que va permetre confirmar que tot allò d'excel·lent que se sabia (per referències) del futur titular de l'Orquestra de París és veritat. És un músic d'una gran classe, més a prop (per dir-ho així a grans trets) d'Abbado que de Chailly. La seva tasca respira solidesa i transcendència. Amb ell va brillar una esplèndida London Philharmonic Orchestra i l'exultant manera d'interpretar de les germanes Labeque en el *Concert per a dos pianos i orquestra*.

Una altra formació important anglesa, la Royal Philharmonic Orchestra, va comptar amb una altra batuta soviètica al seu davant. Vladimir Ashkenazy va oferir una francament millorable versió del *Don Joan*, de Strauss, i una molt més notable interpretació de la *Cinquena*, de Shostakovitx, mentre la mezzo-soprano escocesa Christine Cairns actuava amb un alt nivell de correcció, en el bell cicle de *Kindertotenlieder*, de Mahler.

El món simfònic ha contemplat una activitat molt viva per part de l'OCB. Les batutes de Decker, Furnet i Iwaki han omplert un mes de densa activitat. Queda (ultra del que es diu a la secció de crítica sobre l'actuació de la nissaga Oistrakh) el record de la gran classe del violoncel·lista Janos Starker, i l'excel·lent versió del *Concert per a piano i orquestra «Emperador»*, de Beethoven, a cura de Justus Frantz. A les acaballes del període de referència, la il·lustríssima polonesa Ida Handel posava el segell del seu «ancien style», tan farcit de classe, en la versió per a ella tan i tan familiar del *Concert per a violí i orquestra*, de Sibelius. La música de cambra també ha tingut un protagonisme important, amb la presència de conjunts d'una altíssima significació en el gran món internacional. És el cas de l'esplèndid Trio Beaux Arts, un retorn absolutament important. O del soviètic Quartet Borodin que va inaugurar el Poliorama com a espai alternatiu per a la música. Una altra mostra del refinament i la musicalitat esplèndids a què es pot arribar amb una formació reduïda.

En termes semblants, es podria parlar dels Virtuosos de Moscou, de presència sovintejada i d'eficàcia segura, o dels Virtuosos de la Filarmonia de Berlín i de I Solisti Veneti de Claudio Scimone, o del jove Trio Fontenay que va portar la Fundació la Caixa.

L'apartat solista només enregistra la presència del jove virtuós italià Andrea Lucchesini, un nom d'importància creixent i que s'integra també en aquesta Babel parcial que ha estat la vida musical barcelonina de

la represa d'un any nou, començat tan esbiaixadament.

Esmentem encara un fet musical interessant, protagonitzat altrament per músics estrangers, que ha estat l'inici de les «Trobades amb la música», promogudes per la Fundació la Caixa, centrades per la figura important del director del cor luxemburguès Pierre Cao i, amb ell, el Cor de la Psallette de Loraine. Una iniciativa esplèndida en tots els sentits.

Tanmateix, la mesada ha estat més que això. I ha estat també un contrapès del que he dit. Els músics d'aquí, s'han mogut, s'han reunit, hi ha hagut fins i tot escarafalls dialèctics; com a tals escarafalls, de dubtosa eficàcia. I hi ha hagut un petit escrit ciclostilat (petit de text i pel mig foli que ocupa) però significatiu pel contingut. Hi llegim que els músics senten incertesa per la manca de polítiques concretes per part de l'administració i demanen: «una política clara d'ajuda als músics del país a tots els nivells»; «la recuperació dels cicles específicament enfocats als intèrprets i compositors del país»; «la rectificació de les línies de no-acció»; «la rectificació de les mostres de menyspreu als músics per part dels responsables culturals»; etc.

Quan Tamino confegeix aquestes línies té a l'agenda una convocatòria de conferència de premsa institucional per tractar (sembla ser) d'aquests temes. Tamino confia que, el mes vinent, la seva ensalada serà més variada i que, a la fi, la uniformitat del discurs serà trencada per ingredients substancials. Perquè, finalment, i per desembarfar-se de tanta uniformitat, només ha disposat del recurs de l'esplèndid «Cicle de concerts de joves intèrprets» que s'està desenvolupant a la Casa Elizalde, amb organització de Joventuts Musicals de Barcelona, un cicle que està fent insuficient la sala d'actes d'aquest neo-centre d'activitat cultural. Allà ha pogut gaudir d'una esplèndida mostra del quefer interpretatiu al llau del jove Frederic Blanco. Abans hi han actuat Dolors Cano, Rosa Vilar, Jordi Giró, Helena Cortada, Miquel Pardo i el Trio Unda Maris. I molts altres joves intèrprets esperen el seu torn cada divendres, fins l'encara llunyà 9 de juny.

Un final amb esperança, a la fi. O un anar a salvar allò salvable amb el màxim de bona voluntat. Que, d'aquesta, sempre n'ha tingut molta, Tamino. Es clar que encara el superen aquells que ja es donen per satisfets amb l'aportació patriòtica musical que representa la interpretació, per part de l'Orquestra del Bolshoi, del *Caprici espanyol* de... Rimsky-Korsakov!. O de fragments instrumentals orquestrals i vocals de *Carmen*, de Bizet!.

Tamino

MIKROKOSMOS

A la felicitat per la música

Poques coses deu haver-hi tan etèries com la felicitat («estat d'ànim plenament satisfet», segons el Fabra); poques, també, tan difícils de mesurar, atès el subjectivisme inherent a aquella consideració anímica.

És més fàcil, en canvi, discernir els factors que menen a la consecució d'aquell estat inefable i establir-ne una gradació.

Fa uns mesos, un sondeig d'opinió efectuat a França per iniciativa del setmanari «Le Point» aportà uns resultats singulars en relació a aquest tema. La pregunta: «Què considereu indispensable per ser feliç?», tingué com a resposta majoritària (76%): «Escoltar música».

Vet aquí un resultat inesperat; segons l'estadística, escoltar música és, per als francesos, el mitjà més idoni per assolir una plausible benaurança; més que no pas tenir un bon sou (71%), fer vacances a l'estiu (62%), practicar un esport (55%), tenir freqüents contactes sexuals (52%), escoltar la ràdio (46%) o veure la televisió (20%).

Les persones compreses entre 25 i 50 anys eren les que més advocaven per la música; i, passada la cinquantena, prop d'un 70% es resistia a imaginar una existència sense l'art d'Euterpe. Aquest paràmetre permet de matisar la desconexió del gènere de música (no especificat a l'enquesta), si es considera que, habitualment, a les edats esmentades hom no acostuma a ser adicte a estètiques més pròpies d'estadis juvenils (pop, rock o similars).

Per quins viaranyas ha arribat la música a esdevenir indispensable? Admetem allò que hi pugui haver d'actitud *snoob*; d'acord. Però qui sap si el resultat no és conseqüència d'un elevat nivell cultural. O bé si no és que, en el fons, hom no cerca en la música l'harmonia perduda en una realitat quotidiana lacerant (sovint, salvatge); o si no és que l'home, fatigat fins a la náusea per tants afanyos atordidors i per tantes aspiracions inassolibles, no acaba per retornar a allò que és inefable, com a signe genuí de comunió amb una transcendència superadora de qualsevol limitació.

Sigui com sigui, el resultat és revelador d'un comportament sociològic concret al país veí.

Només em queda un cuc: si aquest sondeig hagués estat fet entre nosaltres, quin hauria estat el resultat? Algú ho sap?

Pere Artís

Un nou impuls per al Cicle Mozartiana

Finalment, s'ha fet públic el programa general de l'ambiciós cicle de *Mozartiana* que organitza Jovenuts Musicals de Barcelona, amb la col·laboració del propi Patronat, del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, de l'Ajuntament de Barcelona i de la Caixa de Barcelona, corresponent a l'any 1989. Cal remarcar, com és conegut, la presència preferent de l'Orquestra Solistes de Catalunya, amb el seu director Xavier Güell, que comparteixen el protagonisme amb un conjunt, certament molt atractiu, de solistes vocals i instrumentals, del país i de fora, els quals afegeixen un atractiu suplementari a aquell que ofereix, per si mateix, una programació, realment antològica, de la pràctica totalitat de l'obra orquestral de Mozart, un compositor privilegiat en aquests moments en les preferències del nostre públic, fins i tot fent abstracció de la seva significació transcendent en relació a la totalitat de la història de la música occidental.

Efectivament, poca cosa podríem afegir al comentari del fenomen multitudinari que ha afavorit, en els darrers anys, la difusió de l'excelsa música mozartiana i que ha mitificat la seva singular figura humana, fins i tot introduint aspectes polèmics apassionants en la valoració del seu tarannà personal, aspectes que si bé, ara, han estat abordats des d'un punt de vista novel·lesc i sensacionalista, havien quedat relativament marginats en la literatura biogràfica i musicològica tradicional. A aquest respecte, i per a la valoració de la personalitat extraordinàriament complexa i dual del compositor, ens hem de remetre al propi i singular epistolari del compositor, a les penetrants intuïcions d'altres figures històriques (con Sthendal i Saint Foix) sobre aquella inquietant polaritat de la natura mozartiana o, per citar un exemple recent, a aquest *best seller* recent de J.C. Robbins Landon, editat a França amb el títol de *La Dernière Année de Mozart*, que segueix amb la cura d'un musicòleg-historiador-periodista tot allò que pertany a la vida quotidiana del compositor en aquest any 1791, tan ple d'obres, d'esdeveniments i d'enigmes. Subsisteix, però, allò davant del qual la musicologia més erudita resta impotent: les parcel·les d'ombra del geni, sempre mis-



Paul Badura-Skoda

terioses, fins i tot quan no veiem, en l'obra, altra cosa que llum.

Les set audicions del cicle, al llarg del 1989, ja han començat, amb la participació excepcional de la gran pianista mozartiana Ingrid Haebler, qui serà seguida, el dia 2 de març, per l'estel·lar soprano Edith Mathis, la qual, segons que sembla, substitueix la frustrada participació de Montserrat Caballé. El 13 de març, Paul Badura-Skoda, el mític representant vienès de les essències del piano clàssic, interpretarà el transcendent *Concert de piano*, catalogat com a K. 503, amb la participació, com a director convidat, del polonès Wojciech Michniewski, ja conegut del públic de Barcelona (qui dirigirà la característica, substancial i poc coneguda *Posthorn-Serenade*). Rafael Orozco, un pianista de l'Estat de projecció internacional, col·laborarà amb Xavier Güell i els Solistes de Catalunya, el 23 de maig, i el nostre Gonçal Comellas, potser el valor més sòlid dels violinistes catalans de la seva generació, tocarà sota la direcció d'Enrique Bátiz, el 8 de maig. Finalment, per completar el quadre de solistes instrumentals, la clarinetista Sabine Meyer, famosa per l'afer que protagonitzà amb Herbert Von Karajan i els músics de



Edith Mathis

la Filharmònica de Berlín (naturalment, a part de les seves intrínseques qualitats d'interpret i instrumentista), tocarà l'inefable i madur *Concert per a clarinet* del compositor de Salzburg.

Òbviament, en un cicle dedicat a un compositor eminentment important en el terreny de la música operística, no podia mancar la participació d'un elenc important de cantants per a il·lustrar, en concert, un repertori afí. El mataroní Eduard Giménez, el barceloní Enric Serra i el basc Alfonso Echeverría, tots ells a bastament coneguts en els escenaris del país i de fora, formaran el suport vocal de la selecció concertant de *Mitridate Re di Ponto* (11 d'abril) i Luciana Serra, el 13 de desembre, il·lustrarà el domini de l'ària de concert, un gènere teatral de lluïment, òbviament per a la sala de concerts.

L'ambició legítima de les intencions d'aquesta sèrie constitueix un incentiu més, que mereix el suport del públic barceloní, atesa la qualitat de les col·laboracions i la competència dels elements estables catalans que constitueixen la columna vertebral del cicle.

R.R.M.C.

EDICIÓ MUSICAL

Les edicions musicals i la seva progressiva problemàtica

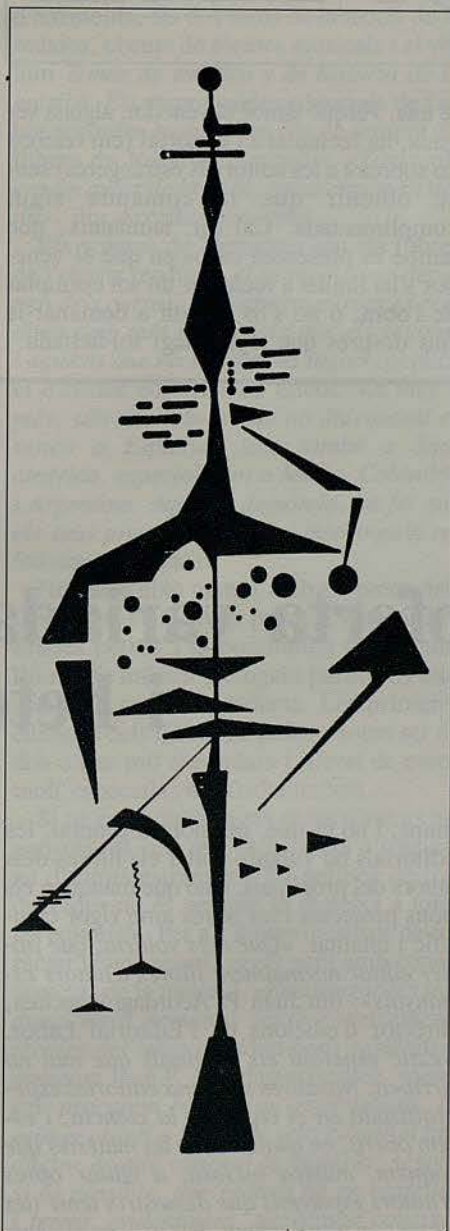
El fet que la notació musical s'hagi escrit fins ara, o si més no fins fa pocs anys, pràcticament com dos segles enrera, ha fet que els procediments mecànics emprats per a la seva producció no seguissin el mateix ritme de modernització aconseguida per les publicacions de textos literaris.

Això ha comportat que les editorials de música, fins fa poc, hagin treballat amb mitjans gairebé artesans, que sens dubte han progressat, però no prou per poder dir que s'han posat totalment al dia.

Amb la revolució que ha estat la informàtica, es parla d'uns artilugis que fan possible imprimir la música amb possibilitats de poder-la reproduir sense limitacions. Desconec totalment l'abast d'aquesta novetat, però fins i tot acceptant que sigui factible, no puc imaginar-la aplicada en una bona part de les partitures actuals, amb signes tan complexos i una criptografia tan diversa que crec materialment impossible que pugui ser captada per una computadora en funcions de multicopista. ¿És que existeix un giny mecànic o electrònic capaç d'estampar exactament, per fer-ne un tiratge automàtic, una partitura de Stockhausen, de John Cage o de Xenakis? Excloc, naturalment, els recursos de la fotocòpia, als quals ja em referiré més endavant.

Una criptologia impossible d'estampar per un ordinador

Si ens cenyim a les edicions més o menys convencionals, trobarem que el problema és molt diferent. Estableixen una muralla (que, de fet, existeix) entre la música destinada a fins pedagògics més o menys elementals i la dels autors consagrats per la història —clàssics, romàntics i, fins i tot, moderns de principis d'aquest segle— diferenciant-los dels contemporanis de caràcter més renovador i, en general, de difusió més restringida. Per als primers, el



Fragment de la partitura Quatre Visions de Robert Moran (Universal Edition, de Viena)

problema, de fet, no existeix; però comença a manifestar-se quan ens acostem a l'època més actual.

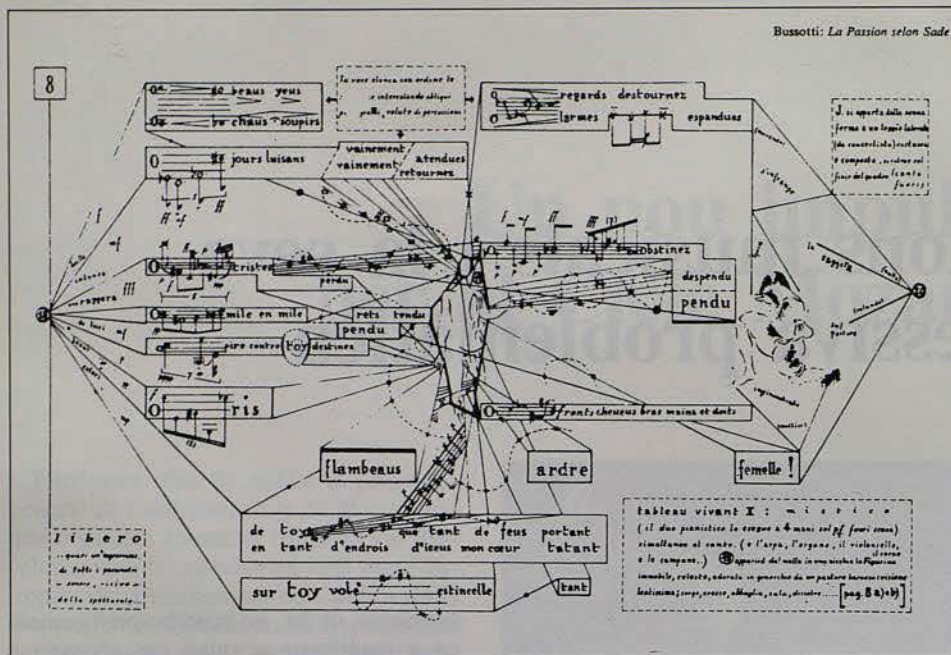
Si volem referir-nos a l'àmbit dels nostres compositors, la situació arriba a ser deplorable. D'aquest fet, no en podem responsabilitzar totalment els editors. Tal com està actualment el procés de divulgació de la música autòctona, usualment tan restringida, resulten lògiques les reticències a publicar —realització no gens econòmica— una partitura, arriscant-se a l'obtenció d'una acollida insuficient, exigua o nul·la. Això es produeix, per desgràcia, amb una certa freqüència i, fins a cert punt, justifica l'editor.

Es pot presentar el cas (i ara em permeto parlar concretament del meu, sense petulància) que es tracti d'un autor que ha obtingut algun èxit amb la seva música abans d'ésser impresa, cosa que en facilita la publicació. I també el de l'editor que, a partir d'una primera publicació afortunada, tingui confiança en el compositor i accepti noves produccions seves que, encara que no totes obtinguin una venda satisfactòria, quedin compensades amb l'aconseguida amb les altres.

El lloguer de la partitura i els materials de l'obra contemporània

Allò que encara produeix algun benefici apreciable a l'autor (i permeteu que continuï referint-me a mi mateix, com a orientació) és en el cas de les obres simfòniques per a les quals, sense estar publicades, s'estableix amb les cases editores un contracte d'administració de la partitura i dels materials d'orquestra que se cedeixen a lloguer, del qual el compositor cobra un percentatge considerable.

El fet que verament complica la situació —si més no pel que fa a Barcelona— és com es distribueix el material editat. Cons-



tantment em trobo amb persones que s'han interessat per les meves obres, i no les han trobades a cap dels pocs magatzems de música que hi ha aquí. M'he queixat a bastament de la anormalitat, i els editors em responen sempre la mateixa cosa: ¿Com podem facilitar unes partitures, si els que han de vendre-les no ens les demanen?

L'editor té raó, en aquest cas; però no la

té tota. Perquè també el venedor, alguna vegada, ha reclamat a l'editorial (em refereixo sobretot a les editorials estrangeres) sense obtenir que la comanda sigui complimentada. Cal dir, tanmateix, que també es presenten casos en què el venedor s'ha limitat a reclamar un sol exemplar de l'obra, o no s'ha decidit a demanar-la fins després que algú l'hagi sol·licitada.

Quan es tracta d'una edició estrangera, insisteixo que llavors les complicacions es multipliquen i arriben a fer impossible la solució del problema. Tot plegat, no em negareu que resulta bastant trist.

I ha passat allò que és inevitable, des que les màquines fotocopiadores han arribat a una summa perfecció i s'han posat a l'abast de tothom a preus més que raonables. L'interpret busca una obra. No en troba la partitura, però sí l'amic que li deixa per treure'n una reproducció que, naturalment, ve a resultar-li a un preu sensiblement més econòmic. El procediment és, òbviament, il·legal; però és impossible d'evitar. Per a l'editor, és inadmissible; però, en darrer terme, com que allò que li interessa més que res és que l'obra s'executi (ja que, en aquest cas, percep el 50% dels drets d'autor), bé o malament acaba per resignar-s'hi. I és que, possiblement, no té mitjans per fer res més.

Aquesta es la situació, segons la meua limitada experiència. Tal vegada el meu cas no sigui el més corrent. D'altres poden formular el seu i fer-me veure les coses amb un altre prisma menys negatiu. Tant de bo sigui així, i em doni l'ocasió d'assumir-lo. Ho acceptaria de molt bon grat.

Xavier Montsalvatge

Editorials: una oferta variada i heterogènia

Hom diu que avui, l'any 1989, a un pas de l'any 2000, resulta encara impossible poder llegir com cal qualsevol ciència en una llengua de tan ampli abast com és el castellà. I no diguem què passa amb el català. La música en el món editorial espanyol no ha estat mai un camp decentment conreat. Tanmateix, els darrers anys s'ha pogut apreciar als prestatges dedicats a música de les llibreries un notable augment dels títols en castellà, la majoria dels quals són traduccions (un nombre molt petit corresponen a llibres d'autors espanyols). L'oferta augmenta dia a dia; però això no vol dir, ni de bon tros, que es comença a assolir la quota desitjable. La producció pròpia és mínima.

Si ens poséssim a comptar els llibres que s'editen en un any, d'autors espanyols i en el camp musical, ens sobrarien dits de les

mans; i no és que, per norma general, les editorials no vulguin editar els llibres dels autors del propi país, sinó que manquen els bons projectes i les obres amb rigor científic i qualitat. «Què més voldria, que poder editar normalment llibres d'autors espanyols», diu Juan P. Acordagoicoechea, director d'edicions de l'Editorial Labor. «Estic esperant els originals que mai no arriben. Nosaltres som una editorial especialitzada en el camp de la ciència, i estem oberts, en qualsevol de les matèries que toquem, música inclosa, a editar obres d'autors espanyols que demostrin tenir (les obres) un nivell adient. Per ara, en el camp de la música, únicament hi ha algun projecte, però encara és verd».

Diverses són les editorials que, amb una política prou definida o d'una manera tangencial, s'ocupen de la música. Cadascu-

na prima, de manera general, un aspecte d'aquest camp. Així, per exemple, Muchnik Editores sembla posar èmfasi en la seva col·lecció «New Grove», formada per biografies de compositors, seleccionades del prestigiós *The new Grove dictionary of music and musicians*. Cada volum és dedicat a un o més compositors, i inclou una detallada bibliografia que ha estat actualitzada.

Javier Vergara Editor també toca, com a tema preferent de la seva col·lecció «La música y los músicos», les biografies. Puccini, Verdi, Clara Schumann, Mozart, Chopin, Rossini, Herbert von Karajan o Mahler són alguns dels personatges d'aquestes biografies, sempre traduïdes, de manera preferent de l'anglès. Espasa-Calpe també té la seva col·lecció de biografies: «Clásicos de la música» y «Músicos de nuestro tiempo», en són els noms. Aquesta és una

Colección «NEW GROVE»

MAESTROS DEL BARROCO ITALIANO - 2LOS SCARLATTI, VIVALDI
Walker, Grout, Hanley, Boyd,
Talbot, Ryom y Sheveloff

Muchnik Editores

col·lecció que es caracteritza per la coberta de color groc i perquè al contingut sol haver-hi més novel·la que investigació científica. Els ídols de la música moderna també tenen les seves col·leccions, amb major nombre d'autors espanyols que en el camp de la música clàssica. L'editorial Martínez Roca té una col·lecció intitulada «Ídols Pop», en la qual tenen cabuda noms com Mecano, Miguel Bosé, Michael Jackson, Rolling Stones i, és clar!, els Beatles.

Hi ha també editorials, com Daimon, dedicades a oferir col·leccions de biografies de compositors (espanyols o no) fetes per autors d'aquí, i a traduir i analitzar llibrets d'òpera amb fins divulgatius i amb notable èxit editorial. També L'Avenç, amb el patrocini del Consorci del Gran Teatre del Liceu, tradueix llibrets d'òpera, en aquest cas en català, en una col·lecció iniciada l'any passat, en la qual fins ara només han aparegut quatre títols.

L'anàlisi i l'assaig, aspectes primordials

L'anàlisi i l'assaig són els aspectes musicals que s'aborden en col·leccions com «Iniciación a la música», de l'editorial Taurus, «Alianza Música», d'Alianza Editorial o en tots els volums que hi ha al catàleg de l'Editorial Labor. «En el llibre de música, la nostra línia editorial es basa en la publicació de volums de caràcter analític, de tècnica d'estudi», explica el director d'edicions de Labor.

Les publicacions musicals de Labor es van iniciar els anys vint. «Aleshores el catàleg de l'editorial en el camp musical era molt més ampli que no pas ara», diu Juan P. Acordagoicoechea. «Volem considerar

properament una política de recuperació d'aquest fons editorial, publicat en una col·lecció que es deia "Biblioteca de Iniciación Cultural", que abraçava molts altres aspectes, a més de la música. Se'n farà una revisió, de tots aquells llibres, per saber quins tenen encara vigència».

Labor no té un catàleg ampli (fins ara, nou títols) deixant al marge els tractats, teories i cursos del compositor i músic d'origen xilè Joaquim Zamacois (1894-1976). De moment, els seus plans són editar una mitjana de quatre o cinc llibres cada any, perquè, segons que diu el director d'edicions, «no hi ha tants llibres d'harmonia i tractats de música bons com per publicar-ne un cada any».

Els llibres de Zamacois, per ser llibres utilitzats en els cursos dels conservatoris, són els *best sellers* de l'editorial. En el seu catàleg figuren els tres toms del tractat d'harmonia, els dos toms de la teoria de la música, el curs de formes musicals i el volum *Temas de estética y de historia de la música*. Els responsables editorials de Labor recorden haver editat des de sempre els llibres de Joaquim Zamacois. «Zamacois era un autor de la casa, quan estava en actiu», diu Acordagoicoechea.

Els volums de Zamacois són els llibres de l'eterna reedició. «Les reedicions depenen dels cursos. Els primers cursos es reediten amb més freqüència que els segons, i aquests que els tercers; és lògic», explica el director editorial de Labor. «A més a més, són uns llibres que no únicament es venen a Espanya, sinó també a Sud-amèrica, especialment a Mèxic, Colòmbia i Argentina. Aquesta demanda, ha fet que els seus preus de venda es mantinguin relativament baixos».

No passa això mateix amb els preus dels llibres que s'editen per primera vegada. Les tirades petites i la possibilitat que alguns llibres de música incloguin partitures musicals encareix el producte. Les primeres edicions dels llibres de música solen ser de dos o tres mil exemplars i, llevat de casos molt especials, no s'exhaureixen.

Si bé no s'editen gaires obres d'autors espanyols, és cert que hi ha feina a traduir-ne d'autors estrangers. La política de traduccions no és sempre la mateixa a totes les editorials. Per als llibres musicals de caràcter tècnic se sol cercar gent amb coneixements de la matèria. «Encarregar les traduccions a persones sense coneixements tècnics del tema no dona bons resultats», assegura Juan P. Acordagoicoechea. «Sempre procurem buscar un especialista. El primer criteri a l'hora de seleccionar el traductor és que conegui la matèria; segon, si és possible, que redacti bé en castellà; i tercer, evidentment, que tingui coneixements suficients de l'idioma del qual haurà de traduir. En moltes ocasions, buscar el traductor és una feina difícil».

Lourdes Morgades

CURS DE TÈCNICA I D'INTERPRETACIÓ MUSICAL

Professors del Royal College
of Music de Londres

IX Festival Internacional
de Música
de Torroella de Montgrí
(16-31 d'agost de 1989)

CONVOCATÒRIA DE BEQUES

atorgades per la

FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA

El curs es basarà en classes magistrals i tallers de música de cambra. Seran impartides les especialitats de violí, viola, violoncel, flauta, clarinet, oboè, fagot i percussió.

El director del curs serà Rodney Friend, dotze anys concertino de la London Philharmonic Orchestra, quatre de la New York Philharmonic Orchestra i, des de fa vuit anys, concertino de la BBC Symphony Orchestra i professor del Royal College of Music de Londres.

El claustre de professors estarà format per mestres del Royal College of Music de Londres. Una selecció d'alumnes formarà part de l'orquestra del curs.

Per participar-hi s'atorgaran 80 beques (que inclouen les despeses del curs i l'estada) a estudiants de música dels graus mitjà i superior.

Els interessats a obtenir aquests ajuts hauran d'enviar a la FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA (La Pedrera. Passeig de Gràcia 92, 3r 1a - 08008 Barcelona), un currículum i un enregistrament en cinta cassette, de dues obres pertanyents a qualsevol període musical, d'una durada màxima de 5 minuts cadascuna.

El termini de lliurament d'aquesta documentació serà el proper 30 d'abril.

La decisió del Jurat, format per professors del Royal College of Music de Londres, es comunicarà als interessats abans del 30 de maig.

ORGANITZACIÓ:

Joventuts Musicals de Torroella
de Montgrí. Tel. (972) 75 83 96

PATROCINADORS:

Yamaha
J. Jorquera
The British Council
Ajuntament de Torroella de Montgrí
Diputació de Girona
Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura



FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA

Editores de llibres i partitures

Elisenda Climent és la propietària de l'Editorial Clivis, dedicada tant a les partitures com al llibre tècnic i de divulgació. D'entrada comença assenyalant que:

—En general, es compra molt poc llibre de música. Hi ha poca gent que s'hi interressi. Hi ha un factor que potser no és grat de sentir, i que és poc afalagador. En general, el nivell cultural dels músics no és gaire elevat. Això és així perquè la mateixa dinàmica de la formació musical tanca les possibilitats. El músic s'ha de fer molt sol. Viu molt en una cambra tancada. I, a més, ha de donar classes i no pot dedicar temps a altres activitats formatives. Un músic, molt sovint no dedicarà temps a la història de la literatura, per exemple. I tampoc no té una inquietud investigadora, en molts casos. No vivim del llibre, nosaltres. El nostres, són llibres que no es poden promocionar. És el llibre que algú coneix i que potser el recomanarà als seus alumnes. I no tothom ho fa.

—El no professional, l'afecionat, no compra llibres, també?

—Sí; és cert hi ha qui no és músic però que hi està interessat. Però, tot plegat, és un món molt reduït. I, a la fi, surt molt car. No pots fer mai tirades llargues. Nosaltres

fem un tipus de llibre molt especialitzat. Ara estem entrant en el camp del llibre pedagògic, per a estudi; per tant, per a un públic molt específic. Has d'acabar especialitzant-te perquè, si no ho fas, no ho pots abastar tot.

—La revifalla d'activitats dels conservatoris comarcals, es nota en la venda de llibres? I, en general, em refereixo a la superior activitat pedagògica que s'observa arreu.

—Sí, sí! Per exemple, a Reus, ara s'hi ven molt més que no pas deu anys enrera. I a Manresa i en altres indrets. Però, és clar: un percentatge molt més elevat de la venda es fa a Barcelona.

Pel que fa a l'ensenyament de la música a les escoles d'EGB, Elisenda Climent assenyalava que gairebé tot el material és fornit per les editorials que editen llibres de text d'altres matèries.

Elisenda parla finalment d'una nova línia de l'edició de llibres: la de tipus lúdic i pedagògic, per a infants que s'inicien a la música.

—L'infant necessita un llibre amè i, en sems, que tingui rigor musical. Al mercat no hi ha res d'autòcton, en aquest camp! Un altre factor en què cal pensar és que,

Reflexiones sobre la voz

Myriam Alió



a casa nostra, falta producció: falta gent que escrigui sobre música, cosa que obliga a recórrer a traduccions, a adquisicions de textos editats a fora.

«El nostre camp, pel que fa a llibres, és la Pedagogia i la Musicologia» afirma el senyor Prudencio Ibáñez, director d'Editorial Alpuerto. «La Musicologia es basa en l'edició de llibres antics actualitzats. És un tipus de llibre d'edició segura i estable. Hi ha societats musicòlogues que consumeixen aquests llibres. Són llibres cars, però que es defensen».

—Es treballa amb autors d'aquí?

—En el camp de la Pedagogia, sí. Són autors que aporten novetats en camps com la percussió, el violí i el piano. Coses que consumeixen els estudiants. En el camp de la musicologia hi ha tot allò que té un interès per a la investigació. A Espanya es treballen molt els músics espanyols dels segles XVI al XVIII, i així es rescata un tipus de material molt ignorat. De vegades, editem treballs que corresponen a músics

locals i que les institucions pròpies volen publicar. És el cas de Caixes d'Estalvi o d'Ajuntaments.

Tirades molt reduïdes per a les edicions musicològiques

El senyor Prudencio Ibáñez parla de tirades molt petites, de l'ordre dels 1.000 exemplars, uns guarismes que s'amplien en el cas de les obres de pedagogia. En tot cas, afirma que, aquest, «és un món caòtic». Destaca el poc suport que en general rep a Espanya la música; i, més concretament, la música contemporània.

—Hi havia èpoques en que Ràdio Nacional d'Espanya tenia una política de gravacions i es rebia ajut per al lloguer de material. I, ara, la cosa s'ha reduït.

M^{ra} Rosa Calvo Manzano



UNA NOCHE EN NEW YORK

PARA QUINTETO DE ARPAS



Fascicles: el món de la divulgació popular

ENCICLOPEDIA SALVAT DE LOS GRANDES COMPOSITORES

CON LA COLABORACION DE DISCOS PHILIPS Y DEUTSCHE GRAMMOPHON

1



Dins el món de l'edició de textos musicals hi ha un camp molt especialitzat que té com a principal missió la divulgació. Es tracta dels fascicles col·leccionables que, des de principis dels anys vuitanta, ocupen un lloc d'honor en el *ranking* de vendes de la literatura musical. Els primers que van dedicar-se a la venda de fascicles col·leccionables de temes musicals van ser una societat nord-americana, la Franklin Mint Society, i l'editorial italiana Fabbri Editori. A Espanya, la venda de col·leccionables de temes musicals a través dels quioscs la va iniciar, cap als anys seixanta, una empresa editorial argentina que es deia Códex. La primera col·lecció espanyola, però, va ser

dedicada a la música clàssica, editada per Zacos i amb gravacions de les empreses discogràfiques Columbia i Zafiro.

Aquest primer col·leccionable va causar un cert impacte pel fet de ser una novetat. La consolidació del col·leccionable de música, de venda al quiosc, es va produir l'any 1981 de la mà de l'editorial Salvat i amb l'obra *Los grandes compositores*, el major èxit editorial espanyol en aquest camp, amb quatre reedicions, traduccions a d'altres idiomes i amb unes vendes que superen els 16,5 milions de còpies. Això va convertir Salvat en l'editorial reina de la venda de fascicles de música. Però l'Editorial Salvat ja feia anys que s'havia introduït en el món de la música.

«Abans de dedicar-nos als fascicles, Salvat ja havia fet diverses obres musicals de caràcter enciclopèdic o de caràcter monogràfic», explica Joaquim Navarro Sandalinas, secretari executiu del departament editorial de Salvat. «Abans d'introduir-nos en aquest camp del fascicle, la dedicació de Salvat pels temes musicals era tan irregular com pugui correspondre a una editorial el catàleg de la qual està plena d'enciclopèdies. Obres nostres són l'Enciclopèdia *Fasquelle*, actualment molt buscada en els llibreters de vell. *Aleshores* va ser una obra molt apreciada, perquè era molt completa i estava ben feta. Actualment, necessitaria una revisió per poder ser reeditada. Jo mateix vaig fer-ne un estudi, però la seva posada al dia tenia un pressupost similar al que pot costar fer-ne una de nova. Actualment ja és a Espanya *The new Grove dictionary of music and musicians*, la Bíblia de les enciclopèdies musicals».

Per a Joaquim Navarro, no té cap sentit proposar-se la traducció del diccionari *Grove*. «Nosaltres no ens ho hem plantejat mai, perquè considerem que tothom que l'ha necessitat l'ha tingut en anglès, i aquells a qui faria falta que fos en castellà, són una minoria», diu. «A més a més, *Muchnik Editores* ja tradueix els articles dels compositors més destacats en una de les seves col·leccions. Allò que tindria sentit», continua Navarro, «és fer una obra centrada en la música espanyola i la llatinoamericana, ja que no hi és; però aquesta hauria de ser una empresa en la qual també intervinguessin les institucions, ja que, sense el seu suport econòmic, aquest és un projecte poc viable pel seu cost, que jo m'aventuraria a xifrar en dos o tres milions de dòlars».

Salvat ha fet fins ara cinc obres musicals, amb fascicles de venda als quioscs: *Los grandes compositores*, *Los grandes temas de la música*, *Musicalia*, *Cine Música* y *La Ópera*. Totes cinc, malgrat poder ser comprades per correu o mitjançant un venedor a domicili, han tingut el seu canal ideal de difusió a través del quiosc.

Els fascicles consten d'un quadern i una gravació. El secretari executiu del departament editorial de Salvat assegura que aquest tipus d'obra són «essencialment li-

teràries» i que tenen una vida «independent del complement musical que les acompanya». «Ara bé», diu Joaquim Navarro, «és important que el repertori que acompanya la lectura tingui una relació amb aquesta; els intèrprets, en aquest cas, són irrellevants, perquè nosaltres som una empresa editorial i no una empresa discogràfica, encara que, com és lògic, s'intenta que les gravacions siguin de qualitat».

Els col·leccionables de música amb fascicles no han estat mai adreçats als experts de la música. El seu camp, encara que molt ampli i variat, se centra, principalment, en el nou melòman i en gent amb afany d'adquirir una cultura musical elemental. No hi ha cap dubte que els complements musicals han servit per treure molta gent de l'error de creure, per exemple, que el cor a boca tancada no pertany a un anunci nadalenc d'uns grans magatzems, sinó que és de l'òpera *Madama Butterfly*, de Puccini; i així, com aquest, molts d'altres casos anecdòtics.

A les cinc obres musicals de Salvat distribuïdes a Espanya, s'ha d'afegir una història del rock que mai no ha estat editada aquí. «No hem cregut que fos l'obra adequada per vendre a Espanya», diu Joaquim Navarro. «Únicament l'hem distribuïda per Llatinoamèrica, i s'han traduït a d'altres idiomes. Los grandes compositores, Los grandes temas de la música i Musicalia. Actualment, negociem la traducció de Cine Música, però aquesta obra té algunes dificultats amb el repertori. Ja en la seva edició a Espanya va costar sis mesos de negociacions a temps complet pel fet que les gravacions presenten moltes incompatibilitats, degudes a contractes firmats pels intèrprets amb cases discogràfiques o productores cinematogràfiques, cantants que no volen aparèixer en certes col·leccions, i molts d'altres».

Els complements musicals dels fascicles, fins fa uns mesos sempre havien estat els discs o els cassettes. Recentment, l'editorial Planeta Agostini, especialitzada —com Salvat— en el món del fascicle, ha tret al mercat un col·leccionable que presenta tres suports diferents per al complement musical: el disc, el cassette i el disc compacte. Joaquim Navarro, de Salvat, creu que en un futur s'arribarà a acompanyar els fascicles amb discos compactes; però que, ara, aquest suport presenta un inconvenient: l'augment del cost. «El problema és difícil de resoldre», assegura Navarro, «ja que els costos del disc compacte, ara per ara, no són els mateixos que els del cassette o el disc negre, i les tres versions no es poden vendre a preus diferents. Per igualar els costos s'hauria de recórrer a gravacions de baixa qualitat, molt antigues o deliberadament triades entre aquells músics que no paguen drets d'autor».

L'elecció del complement musical amb suport de cassette o de disc negre varia amb els anys i el tipus de col·lecció. «Inicialment, a les obres de caràcter clàssic va haver-hi una tendència a vendre's més el fascicle amb disc que amb cassette. Los Grandes compositores, 10 milions de discs venuts enfront dels 6,5 milions de cassettes; Los grandes temas de la música, 1,6 milions de discs, enfront de 0,9 milions de cassettes; Musicalia, 1,8 milions de discs i 1 milió de cassettes; Cine Música, 0,8 milions de discs i 1,5 milions de cassettes; però, els últims anys, ha augmentat la venda de fascicles amb cassette», explica Joaquim Navarro.

El secretari executiu del departament editorial no vol parlar de la propera obra musical que prepara Salvat. «Això és un secret», diu, amb un somriure, «però sí que és cert que encara falten moltes coses. Una obra digna, de música espanyola; una altra, d'intèrprets històrics de primera fila... Per treure una nova obra al mercat, cal pensar-s'ho, perquè el públic és selectiu. I dedicar una obra a un tema inadequat i un repertori no adient, pot costar a l'editor tres anys sense cap mena de possibilitat de treure un altre producte de característiques similars al mercat».

Lourdes Morgades

FONOTEC A DE MATERIALS

La primera col·lecció discogràfica amb gravacions de documents sonors originals, recollits directament de la tradició oral de cantadors i sonadors populars valencians.



Vol. I al VI.—Estoig amb materials variats.

Vol. VII.—Morella. Tocs tradicionals de dolçaina.

Vol. VIII.—Algemesí. Danses de la processó.

Vol. IX.—Titaguas. Música tradicional.

Vol. X.—Cant dels Pelegrins de les Useres.

Vol. XI al XIII.—Alt Palància. Música tradicional.

Vol. XIV al XIX.—Estoig amb materials variats.

Vol. XX.—Campanes de la Vuitava del Corpus. El Patriarca.

Ja a la venda: DIFUSIÓ MEDITERRÀNIA.
C/. Sagunt, 173-13 • VALÈNCIA - 366 15 29

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA

La partitura, una problemàtica diferenciada

Fa escassament mig any que «La mà de Guido», editorial musical i de dibuix de partitures, ha obert les seves portes a Sabadell. La seva especialitat és l'edició de música antiga catalana inèdita de tots els segles. Un dels seus projectes més immediats és la realització d'obres per orquestra, per a llogar.

Segons Llorenç Balsac, un dels responsables de l'editorial, la problemàtica més greu dins el món de l'edició de partitures és l'ús de la fotocòpia. «Les fotocòpies provoquen que la gent no compri partitures. Això, evidentment, perjudica l'editor i, se-

gons el meu criteri, no existeix cap manera legal de defensar-se contra la reproducció il·legal».

Llorenç Balsac afegeix que és molt difícil per a una editorial nova d'entrar dins els cercles de distribució, així com aconseguir un coneixement ràpid de l'editorial per part del públic. «La mà de Guido», però, ha començat a fer-se conèixer internacionalment a la fira Musik Messe, celebrada recentment a Frankfurt.

D'altra banda, Llorenç Balsac destaca l'ajut que aporten les noves tecnologies a l'edició de partitures. «Encara que la gent

no està gaire assabentada d'aquesta qüestió, els nous sistemes d'impressió i de dibuix de partitures mitjançant l'ordinador han fet que el procés d'edició sigui més fàcil, ràpid i amb un cost més reduït, sense deixar d'oferir la mateixa qualitat. Això està ajudant molt l'edició musical actual, i també ajuda a divulgar l'obra dels nous compositors contemporanis».

Llorenç Balsac creu que els editors de música estan desprotegits per les institucions, i que, per tal de subsanar aquesta situació, cal aconseguir més subvencions.

La casa editorial de música Boileau, des del 1904 es dedica a l'edició de partitures, i encara la seva tasca principalment al terreny pedagògic. Boileau edita partitures destinades a l'ensenyament de diversos instruments, i les seves edicions proveeixen tot l'Estat espanyol.

Rosario Boileau, actual responsable de l'editorial, defineix la problemàtica de l'edició de partitures d'una manera molt concreta: «Penso que Espanya és molt poc "patriota" en aquest sentit. És a dir, no protegeix la indústria editorial de partitures. En el conjunt espanyol, totes les edicions són de gran qualitat, així com les mateixes editorials; però hom prefereix portar-ho tot de fora. Això, evidentment, resulta molt més car. Hi ha una gran manca de sensibilització envers els nostres productes».

També, Rosario Boileau diu que és molt difícil que un jove compositor pugui accedir a l'esquema d'aquest mercat. Igualment ho tenen força difícil els joves músics: «Nosaltres tenim molt bons elements en el terreny de l'execució musical, però resulta que les orquestres són plenes de músics estrangers. És una vergonya. Tampoc no hi ha cap mena de protecció en aquest terreny. Els músics de casa nostra reconeguts a nivell internacional han madurat a l'estranger i no pas aquí».

Respecte a la cultura musical, Rosario Boileau opina que, efectivament, aquesta continua essent elitista, perquè són els actuals mitjans de comunicació de masses els

que descuren un corrent musical-cultural destinat a popularitzar aquest gènere clàssic: «Crec que les ràdios i les televisions tenen una gran part de culpa a l'hora de fomentar la música clàssica, perquè no la fomenten gens. Crec que si hi hagués una "política" coherent en aquest sentit, les criatures, per exemple, agafarien gust per la música clàssica, i aquesta ja no seria elitista.»

Reproducció il·legal

Segons l'opinió de Rosario Boileau, les fotocòpies són un gran problema a nivell mundial. Malgrat que, a Europa, s'estan fent accions per perseguir aquesta activitat (com també s'està treballant, des del Gremi d'Editors, per combatre-la), moltes vegades són els mateixos mestres de música els qui utilitzen fotocòpies de partitures en la seva feina: «Tot això perjudica molt els editors, perquè aquest tenen moltes despeses a l'hora d'editar, ateses les característiques del producte, i la reprografia il·legal encara comporta més perjudici a l'editor».

Aquest problema no és l'únic que afecta l'editor de partitures. El mercat de la partitura és molt petit, ja que sol limitar-se a les escoles especialitzades de música i a altres col·lectius molt específics. L'editorial Boileau havia estat exportadora d'edicions musicals a Sud-amèrica, però els escassos recursos econòmics dels països llatino-americans ha obligat a deixar de proveir-

los-en. Hem de recordar que aquesta crisi econòmica sud-americana també afecta seriosament les exportacions editorials generals espanyoles. Rosario Boileau diu que: «...es pot aconseguir ampliar el mercat de l'edició musical a partir d'un ensenyament general de la música, sense limitar-lo a les escoles especialitzades».



Josep Cruells és un nom molt conegut dins del món de l'edició musical. Delegat a Catalunya d'Ediciones Quiroga i conseller de Catalana d'Edicions Musicals, compta també amb la representació d'un bon nombre de les editorials musicals més importants d'Europa. Ens diu:

—Catalunya té una bona colla de compositors importants. És un centre d'autors de primer ordre; i, això, des de sempre. Sense parlar de Granados i Albéniz, que és la millor música que s'ha fet mai a Espanya, de compositors vius també n'hi ha de molt bons. Però no hi ha el moviment que hi hauria d'haver. Hi ha poques orquestres simfòniques. Jo esperava que la Generalitat en crearia una, però no ho ha fet.

Entrem ja més directament en matèria. Concretament, en el tema de les tarifes de lloguer i venda de material. El senyor Cruells assenyala que existeix l'AEEMS —Associació Espanyola d'Editors de Música Simfònica— que tracta d'aquests temes. I concreta:

—L'editorial estableix els preus. Per a ella, totes les obres són bones, tots els fills són «macos». Però és evident que no puc cobrar el mateix a Ràdio Nacional d'Espanya que a Catalunya Ràdio, que té molt menys audiència. Les tarifes tenen en compte l'audiència que es beneficia de l'audició.

Per a Josep Cruells, el principal problema del sector és la falta d'ajut institucional a Catalunya.

—Mira, acabo de rebre del Ministeri de Cultura un premi de mig milió per haver editat quatre obres simfòniques de Brotons, Benguerel, Eckart i Besses. El Ministeri de Cultura ha establert uns premis a l'edició, i si la teva obra és bona pots aconseguir el premi... A Catalunya, no es fa res d'això.

Cruells mostra també la placa que acredita «l'obra editorial més destacada en relació amb la creació musical de compositors espanyols actuals». I ens diu:

—A la Generalitat, només ajuden els lli-

bres. Pel que fa a partitures, no rebem cap suport, malgrat que només editem autors d'aquí: cap de fora.

El conseller de Catalana d'Edicions Musicals afirma que últimament hi ha més vida, pel que fa a la música contemporània.

—L'Associació de Compositors fa coses —diu. I afegeix—: Catalunya Música programa molts compositors catalans. Hi ha moltes maneres de fer pàtria.

En el pla legal, Josep Cruells assenyala que els drets d'edició s'estableixen habitualment per tota la vida, encara que hi ha casos en què es fa per vint anys.

—Mira, això és una mica complicat. Observa el cas del cuplet Nena, que és de Zamacóis. Durant molts anys, ningú no l'interpretava. Va venir la Sara Montiel, el va cantar, i va començar a donar diners. Per això, els drets han de ser a llarg termini.

Josep Cruells diu que la funció de la casa editorial és promocionar la partitura; i diu que ells n'envien a centres de producció musical com Xicaga, Viena, Boston o Filadèlfia:

—Perquè siguin allà, i els directors les vegin i les puguin conèixer. Si les programen o no, és qüestió d'ells. Jo tinc obres simfòniques de gent d'aquí que s'han programat a Florida i a Xicaga.

Canviem de tema i abordem la problemàtica fiscal.

—És molt greu. La música paga el 6% d'IVA. No té cap benefici, pel fet de ser una activitat cultural, i els autors cotitzen el 10 per cent de l'IRPF.

El senyor Cruells no creu que siguin els preus que posen les editorials allò que dificulta que es programi més música contemporània. Li exposo queixes que hem sentit de responsables d'orquestres respecte de l'elevat cost de determinades obres d'autors consagrats.

—Això no ho diran dels compositors espanyols. Ho poden dir de Schönberg, per a qui hi ha una Fundació que estableix les tarifes. I ho has de pagar en marcs o dòlars. No es poden queixar de les obres de



compositors d'aquí, perquè les faig pagar poc. Ara bé, obres grans, o òperes, ja és un altre món. És una mica complicat. Mira, les partitures de Parsifal pesen 100 kilos i, només el transport, se'n va a les 80.000 pessetes.

Es queixa que a Catalunya es programen poques obres de compositors d'altres països de l'Estat, cosa que comporta que se'n ressenti la reciprocitat.

—Jo he anat a Bilbao i a Sant Sebastià, i em diuen que no programen compositors catalans perquè, a Catalunya, no ho fan amb els bascos. I, a València, diuen això mateix. Tenim les portes tancades a fora; i, així, la música no corre. A Madrid es fan molts concerts i, de música d'aquí, no se'n fa gaire.

Per acabar una dada no inesperable.

—Mompou és el Chopin del segle actual, no cal fer-hi més voltes. És qui dona més vida, dels compositors catalans. Però cal no oblidar, també, Pahissa, Morera i Zamacóis.

IV CONCURS DE PIANO

PREMI CIUTAT DE BERGA

Dies 29, 30 d'abril. 1, 6 i 7 de maig de 1989

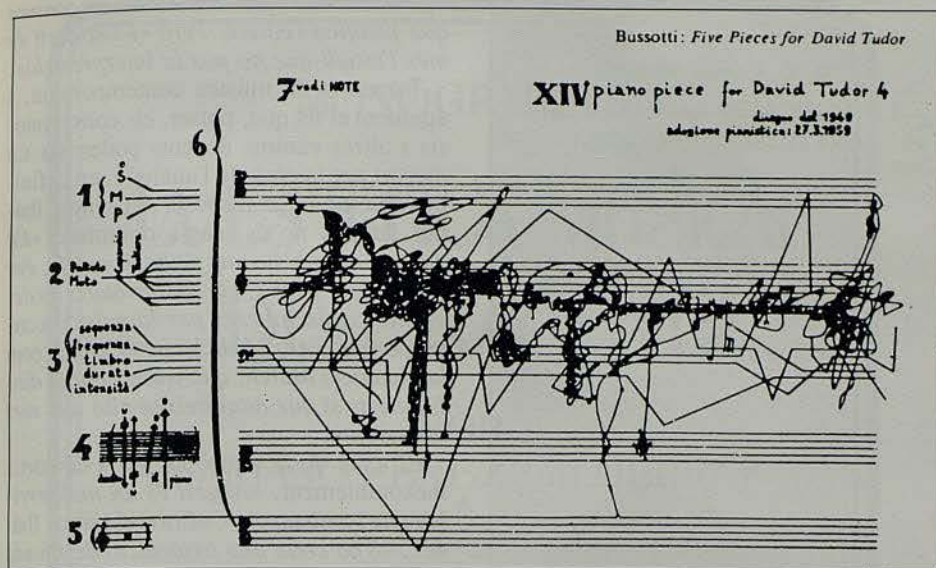
Categories

- A. Fins a 28 anys
- B. Fins a 19 anys
- C. Fins a 14 anys

Organització:

CENTRE D'ESTUDIS MUSICALS DEL BERGUEDÀ «L'ESPILL»

c/. Ciutat, 16, 1r - 08600 Berga - Tel. (93) 821 39 53



Editorial Clivis uneix la doble condició d'editora de llibres i partitures. Elisenda Climent situa en aquests termes la seva tasca.

—A nosaltres, els compositors ens ofereixen les obres i després ens assessorem per saber si val la pena. Després, l'edició genera uns drets. Hi ha editors que donen més importància a allò que ve després que no pas a l'edició mateixa.

Elisenda Climent es queixa de les dificultats que posa la Societat General d'Autors d'Espanya als editors, per a formar-ne part.

—No m'han acceptat, perquè sempre hi falta un paper o altre. Hi ha editors que diuen que no volen acceptar aquest joc.

Per determinar el preu del lloguer de materials, hi ha l'Associació Espanyola d'Editors de Música Simfònica, que estableix unes tarifes i negocia amb les emissores i orquestres i fa estudis comparatius de preus per al lloguer de materials i drets d'emissió. És evident que una obra que quasi mai no interpreta ningú resultarà més barata que una obra de molt èxit. Hi ha la qüestió dels compositors contemporanis, per a la qual hi ha diversitat d'opinions. Els editors volen vendre i cobrar la quantitat màxima, però resulta que aquest tipus de música no s'interpreta gaire.

Els autors voldrien que es toqués molt i, si es fa pagar car, la cosa es complica. L'autor, un cop l'ha escrita, si li dona diners, millor; però la primera cosa que vol és que s'interpreti. Amb això, en principi ja queda gratificat. I, és clar: som en allò del peix que es mossega la cua. El cas és que els compositors no en viuen, d'això; a la fi, la cosa que els interessa és que la seva música sigui escoltada. Però nosaltres, sí que en vivim, d'això. I segons quines actituds per part nostra poden dificultar que s'interpreti més música contemporània. És una cosa que no saps com tallar-ho.

Cal parlar del tema fotocòpia i de què representa per a les editorials.

—En el col·loqui que es va fer a Merca-

música, jo vaig dir que tant de bo hi haguessin editorials que afusellessin partitures. Aleshores sabries on tens l'enemic. El nostre enemic real és el petit usuari. És un enemic petit, però hi és. És el cas també dels conservatoris, que agafen una part d'un llibre, una d'un altre... Hauria d'haver-hi consciència que, així, es fomenta l'engranatge pernicios.

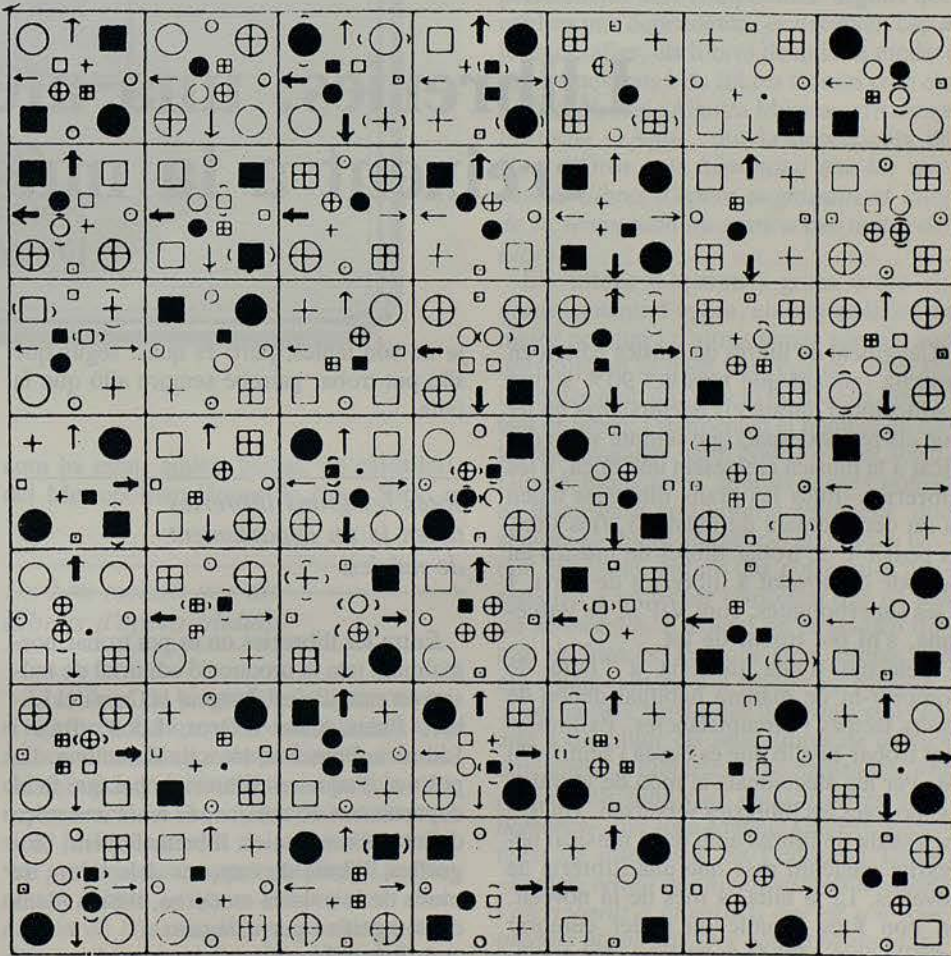
Elisenda Climent remarca que l'edició de partitures és molt cara i que, de vegades,

si el compositor no té la seguretat que s'interpretarà, se li fa difícil d'assumir-la ell sol, l'edició.

—Editar El Llibre Vermell, de Bengue-
rel, amb les partitelles, costa un milió de pessetes. Si no hi ha la garantia d'un mínim de representacions, no es recupera fàcilment aquesta quantitat.

Elisenda diu que el sector no té una sola problemàtica, sinó moltes problemàtiques.

—En primer terme, cal encertar la tria de l'obra per veure si tindrà bona sortida, si serà escollida per algun conservatori i si els alumnes la interpretaran. És una tasca de gran responsabilitat per a l'editor. Els conservatoris d'aquí estan estancats i, per altra part, les millors obres dels millors compositors nostres ja són editades a fora. Editar a fora, els ajuda a projectar-se. El sector editorial de música està abandonat. El mercat tan reduït en el qual es belluga és difícil, i s'ha de jugar amb xifres molt baixes. L'edició musical no té la més mínima protecció oficial. L'edició, més aviat està gravada. Fins ara hi ha hagut el suport genèric de la Generalitat per al llibre. Ara, això està penjat. Però en el cas del llibre de música, calia que almenys hi hagués un 20 per cent de text. Per altra part, falta més unió entre tots els editors de música. Sempre hi anem a títol personal, —conclou Elisenda Climent.

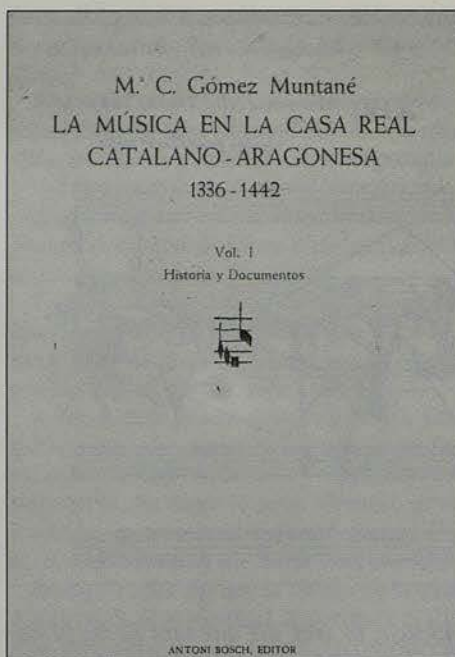


L'art gràfic no hauria de necessitar ni comentari ni explicació.
Partitura de Parentheses de Levine

El senyor Prudencio Ibáñez és el gerent d'Editorial Alpuerto, una firma que edita partitures i llibres. Pel que fa a partitures, assenyala que el principal problema rau en el fet que la seva realització és molt cara i, al mateix temps, que hi ha molt poc mercat: «Per això som pocs a fer-ne» afirma. I afegeix: «L'autor normalment no entra en el joc d'editar-se la partitura, perquè normalment tampoc no li sobra diners per a pagar-s'ho. I, per altra part, hi ha poca venda. I hi ha poca venda perquè s'interpreta molt poca música contemporània. Les tirades poden ser de 200 a 500 exemplars, i una bona part dels exemplars es regalen per intentar que es promocióni la composició».

El senyor Prudencio Ibáñez insisteix en aquest aspecte de la manca de projecció de la música d'avui: «No hi ha demanda social d'aquesta música», assenyala. «En els concerts, les sales són buides. No és el preu del lloguer o de la venda de partitures la dificultat, perquè aquests preus acostumen a ser simbòlics».

Pel que fa a la tasca de la seva editorial, destaca l'edició d'arranjaments sorgits del camp de la musicologia, o sigui de la in-



vestigació: «Però aquest és un altre món», precisa el director de l'Editorial Alpuerto; «en aquest camp hi ha una mica més d'ambient. Els musicòlegs devoren tot allò que

surt al carrer i, per tant, hi ha un consum que justifica l'edició. Però el seu destí és més l'estudi que no pas la interpretació».

Tornem a la música contemporània, i apuntem el fet que, potser, els conservatoris i altres centres docents poden ser un mercat per la cosa de l'anàlisi i, en definitiva, d'estudi. La resposta del senyor Ibáñez tampoc no és massa optimista: «En aquest sector hi ha una petita demanda. Per estrany que sembli, els conservatoris no demostren gaire interès per la música contemporània. Ara bé; hi ha institucions, com la Fundació March, que volen estar al dia. I aquests sí que adquireixen allò que surt al mercat».

El tema de la fotocòpia havia de sortir inexorablement: «Aquest és un mal terrible que continua viu», afirma el senyor Ibáñez. «S'ha creat una associació destinada a protegir tant els drets de l'autor com els de l'editor. La partitura és la que més sofreix per l'ús de la fotocòpia. De vegades, quan un grup d'alumnes treballa una obra determinada, compren una partitura i en fan còpies. És molt difícil d'erradicar, això. Crec que l'administració té molt a fer per ajudar els editors», conclou.

Llibreries: una atenció creixent a la música

L'augment de llibres de música editats en castellà (encara que més del 90% siguin traduccions) durant els darrers anys ha fet que els reduïts espais que sempre s'han dedicat a la música creixessin una mica, a les llibreries. Totes les grans llibreries tenen ja un departament de música i, fins i tot, és possible de trobar llibres de música en període de novetat a llibreries de barri. I a les superbotigues, com VIP'S, de Barcelona, s'hi pot trobar de tot.

Lelecció d'una llibreria a l'hora de comprar-hi de manera habitual depèn de molts factors i circumstàncies. És important trobar-hi allò que es busca i sentir-s'hi bé. Per als afeccionats al món de la música, no totes les llibreries serveixen. Un lector assidu de llibres amb tema musical necessita quelcom més que una llibreria de novetats. Li fa falta, a més de la novetat, un bon fons temàtic on poder comprar aquella obra editada fa sis anys, que necessita en un moment determinat. El nombre de llibreries amb aquestes característiques

ja no són tantes, però és quasi segur que s'hi pot trobar gairebé sempre allò que fa falta.

Totes les grans llibreries tenen ja un departament de música

Entre les llibreries on es pot trobar normalment tota la producció editorial de música en castellà, cal destacar la Casa del Llibre, Fides, Cinc d'Oros, Look, Tocs i Llibreria Francesa, totes de Barcelona. La política d'aquestes llibreries, pel que fa al departament de música, és tenir una mica de tot: llibres tècnics, llibrets d'òpera, biografies, llibres de cançons dels líders de moda de la música moderna, llibres plens de fotografies per a regalar...

A Tocs, s'hi poden trobar no únicament llibres, sinó també discs: tot, al mateix departament. És allò que podríem qualificar



MONOGRAFIAS

LA ESTÉTICA MUSICAL DE RAVEL

POR
MARIANO PEREZ GUTIERREZ



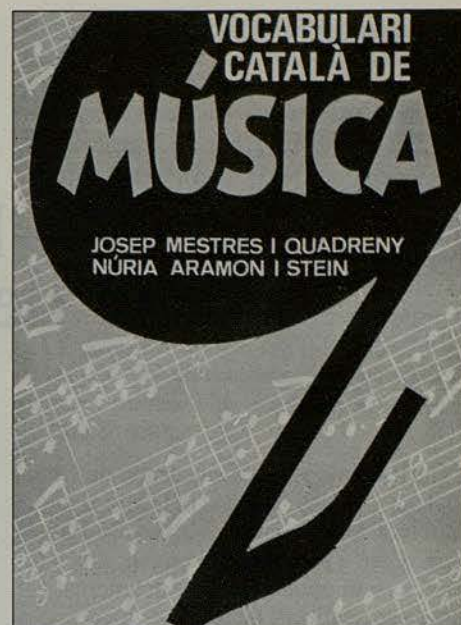
COLECCION
OPERA OMNIA

com una llibreria amb avantatges. Des de finals de la passada temporada d'òpera, aquesta llibreria regenta una parada al vestíbul del Gran Teatre del Liceu. La responsable de Tocs assegura que allò que se sol vendre més de la secció de música són els llibrets d'òpera traduïts. «Al Liceu se'n venen molts i els títols sempre solen coincidir amb les obres dels programes del teatre. Inicialment, nosaltres procurem tenir de tot una mica i acostumen a comprar tot allò que cau a les nostres mans. El criteri de selecció podríem dir que es fa una mica intuïtivament». Tocs ofereix de tant en tant alguna sorpresa. Amb aquest criteri de comprar tot allò que cau a les seves mans, aquesta llibreria ofereix de vegades llibres editats a d'altres països que, per norma general, no se solen trobar a Espanya, o altres productes editorials complementaris,

com ha estat, aquest Nadal, un calendari del Metropolitan House de Nova York.

Un bon mercat per als llibrets d'òpera traduïts

Els llibres de biografies de compositors o intèrprets famosos es venen bastant, tant a Tocs com a Look i altres llibreries. Look existeix des de fa sis anys i s'assembla a un supermercat. Al seu departament de música, hi ha una mica de tot. A Look s'hi ven preferentment, segons explica el seu director, llibres «d'òpera o relacionats amb el món de l'òpera i llibres de música moderna». Les biografies dels ídols del moment, del pop i el rock, i llibres amb les seves cançons és el que se sol vendre més



de la producció editorial, en el camp de la música moderna.

A Look, segons que diu el seu director, hi compra una clientela culta, universitària preferentment, que en la seva major part tenen entre 20 i 40 anys. D'una edat mitjana una mica superior és la clientela de la llibreria Cinc d'Oros, on la selecció de música queda més difuminada que a les anteriors llibreries. La venda és regular i les preferències dels compradors, segons que explica una dependenta, es decanten cap a les biografies, els llibres de música moderna, les novetats i els llibres tècnics com els de la col·lecció «Alianza Música», d'Alianza Editorial. «Aquí», diu la dependenta de Cinc d'Oros, «no hem notat que les vendes de llibres d'òpera augmentin al llarg de la temporada operística del teatre del Liceu».

Els llibres il·lustrats i grans sobre els grans cantants d'òpera, els teatres lírics de major prestigi i d'altres temes són els que normalment es trien per regalar. Totes les llibreries amb una secció de música important en tenen, i augmenten el nombre en dates assenyalades, com Nadal o Sant Jordi. Durant molts anys, aquests llibres només es trobaven a la Llibreria Francesa, que sempre ha tingut una secció de música bastant completa, encara que potser més pensada per a un lector francòfon que no pas un de castellà. Era aquí on es podien trobar, en francès, fa molts anys, llibres que ara s'han començat a traduir al castellà.

Per la seva banda, les editorials són reàcties a distribuir els seus llibres de música únicament a llibreries especialitzades. «El públic dels llibres de música no és gaire nombrós», diu Joan Manuel Gispert, encarregat de distribució de l'Editorial Labor. «Però és veritat que hi ha bastants amateurs i afeccionats a la música que en són compradors potencials; per aquest motiu la distribució no és fa d'una manera restringida».

L.M.

La problemàtica vista des de la docència

Carles Guinovart és catedràtic de Composició i Anàlisi Musical del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. Com a pedagog d'alt nivell, ens interessa la seva opinió respecte del mercat del llibre especialitzat, de les seves mancances i actius.

«El 1975, a casa nostra no hi havia un sol llibre tècnic que valgués la pena», comença afirmant. «Llevat del Zamacois, no hi havia alternatives, i això ens ha fet patir molt».

Guinovart assenyala que, mentre s'ha fet un esforç important en el camp del llibre històric, literari i estètic, s'ha deixat molt abandonat l'aspecte tècnic, cosa que, per descomptat, lamenta.

«L'estudiant no té eines adequades per treballar», diu Guinovart. «Això l'obliga a estudiar idiomes, per assolir una bibliografia estrangera. Les universitats d'Estats Units produeixen molt llibre tècnic. Hi ha moviments interessantíssims com el moviment d'anàlisi post-shenkerià, que té un sentit innovador dins del panorama teòric i d'aproximació de l'anàlisi de textos».

Destaca la tasca de determinades editorials —cita la Labor— que «comencen a prendre consciència de la importància que



Carles Guinovart

té el llibre d'estudi de música, no sols a nivell elemental, sinó també a nivells més elevats».

L'estudiant no té eines adients per treballar

Després d'insistir que el gran buit és del llibre tècnic, assenyala que, pel que fa al llibre històric o de divulgació, encara que podria estar millor, és una altra cosa. Amb tot, adverteix que: «Molt sovint caldria posar l'accent que les traduccions fossin més ben fetes. Fa la sensació que, amb les presses, les traduccions no són com haurien de ser. S'hi produeixen distorsions que van més enllà de la simple cosa de l'estil».

Lamenta que les biblioteques estiguin poc nodrides. Diu:

«Caldria que rebessin tot el material estranger que es publica. Seria un gran ajut per als estudiants; així podrien tenir una

formació més viva des del punt de vista intel·lectual. La biblioteca del Conservatori ha començat a fer esforços considerables. L'any passat va aconseguir el New Grove —naturalment en anglès— i també el Grove-instruments. Alguns llibres d'índole shenkeriana s'han anat aconseguint també últimament. Hi ha la Biblioteca de Catalunya, però està molt mancada pel que fa a la música contemporània». Pel que fa a les partitures, Guinovart es queixa de les dificultats que hi ha per trobar determinades partitures per a fer-ne anàlisi. «De vegades només trobes un exemplar o dos i has de treballar amb 20 persones. A més, aquí les partitures són cares. No hi ha desgració per a la cultura. És allò de les distàncies culturals, que són pitjor que les geogràfiques».

També considera que són cars els llibres estrangers i, al mateix temps, lamenta que hi hagi poca producció autòctona.

—No hi ha estímuls de cara a la inversió; i, en molts casos, els qui podrien escriure llibres són funcionaris sotmesos a unes normes molt estrictes, que no afavoreixen el clima necessari per a aquesta tasca. Qui vol ho fa, però és a costa d'una autèntica heroïcitat.

Es lamenta que s'hagin produït poques iniciatives interessants a casa nostra en el ram editorial —cita l'edició, per Antoni Bosch, de *La nova música*, de Smith Brindle—, i lamenta la falta de continuïtat.

—De vegades, darrera d'una iniciativa hi ha una sola persona. No hi ha infraestructures i, en aquest sentit, cal parlar de l'esforç dels editors d'aquí.

Per a Guinovart, el recurs de la fotocòpia «és un element que lluita contra el fet que l'Estat fa que la cultura, a casa nostra, sigui tan de peatge».

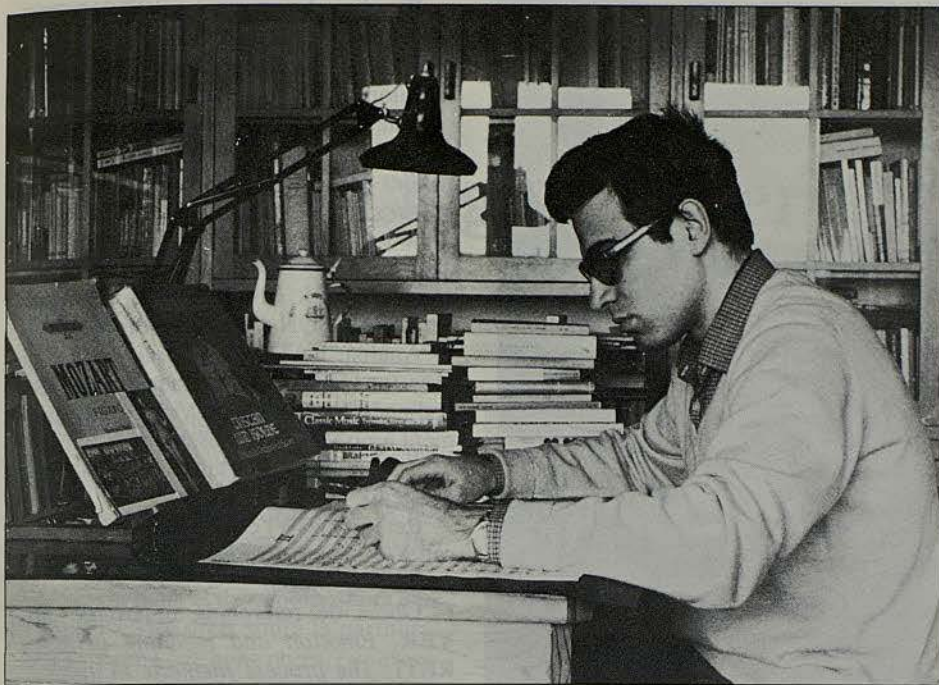
Guinovart remarca el fet que, ell mateix, quan surt a l'estranger, ha d'esmerçar recursos pecuniaris propis a comprar llibres que aquí no es poden trobar «És un esforç també, de recerca i descoberta de llibres», acaba.

R. Smith Brindle

LA NOVA MÚSICA



ANTONI BOSCH, EDITOR



Benet Casablanca

Benet Casablanca és professor de contrapunt i anàlisi musical, i cap del Departament de Matèries Tècniques del Conservatori Professional de Música de Badalona i de l'Escola de Música de Barcelona.

Casablanca opina, respecte a l'edició de llibres musicals, que Espanya en general, i concretament Catalunya, pel que fa a la realitat musical internacional, és un país desenvolupat musicalment en molts aspectes. Aquests aspectes afecten primordialment l'ensenyament musical. En aquest terreny, la manca de material de bon nivell i acceptable qualitat per a l'ensenyament és total. A aquest problema, se n'hi afegeixen d'altres: poc suport institucional vers els compositors, dificultats a l'hora de desenvolupar tasques a les entitats musicals i manca de vida musical de cert nivell.

Una deficiente traducció de la terminologia musical

Segons Benet Casablanca, encara s'hi pot afegir un altre problema que comporta una gravetat important: les traduccions: «Es cert que algunes editorials del nostre Estat han fet llibres dedicats a la música, però amb criteris no sempre encertats. Crec que les traduccions posen en perill el text original. En tenim un exemple molt clar amb l'obra de Rosen, *El estilo clásico*. El problema bàsic és que no hi ha una veritable consciència en aquest sentit, i hi ha, en canvi, una manca de rigor en les traduccions per part de les mateixes editorials».

Cal dir, però, quin és el criteri, segons Casablanca, pel qual es poden classificar

els llibres de música. Aquest és: traduccions, biografies, història, anàlisi, assaig, ensenyament, edició de partitures i estètica.

Benet Casablanca continua dient: «*Les editorials haurien de pensar que la gent que estudia música va creixent, per la qual cosa la demanda social de música augmenta*». D'altra banda, aquesta demanda es veuria afavorida, a més a més, si hi hagués una hipotètica millora dels estudis musicals (escoles, conservatoris, institucions públiques i privades, etc.) cosa que ampliaria el consum de material editorial. També la problemàtica editorial afecta el valor econòmic del material, ja que normalment els productes traduïts són més cars respecte a l'original, perquè s'editen amb més volums.

Manca de biblioteques

Tota aquesta problemàtica xoca amb una altra realitat que és la construcció de veritables biblioteques musicals als centres d'ensenyament. Aquesta situació ajuda a definir els nostres «subdesenvolupament» i precarietat en aquest terreny. Benet Casablanca creu que és molt greu que una biblioteca de conservatori no aculli, per exemple, l'obra de Groves, autor de l'enciclopèdia més important sobre música. D'altra banda, Casablanca opina que allò més important per a un conservatori és tenir una secció de llengües estrangeres, amb la finalitat de poder llegir i assabentar-se de la realitat musical a nivell internacional.

Aquesta mancança fa que molts estudiants hagin d'anar a altres països per aprendre de debò.

Respecte a la literatura musical, Benet Casablanca defineix aquest terreny en una

situació molt greu: «*Qualsevol escola europea o americana està ben assortida en literatura musical, mentre que aquí hi ha serioses dificultats per dotar les biblioteques. Els professors hem d'ajudar-nos entre nosaltres a l'hora d'aconseguir material i partitures, i això ja ha esdevingut una responsabilitat exclusivament nostra. Nosaltres hem de comprar els llibres i partitures, abans que ho puguin fer altres com les institucions o biblioteques*». Aquesta dificultat s'agreuja si es vol obtenir material directament des de l'estranger. En aquest cas, és la via privada i la de contactes personals, la que funciona.

Serioses dificultats per a dotar les biblioteques

D'altra banda, si hom vol estar al dia, ha de viatjar un o dos cops cada any, sobretot al món anglosaxó, per saber quines són les darreres novetats del món de la música: «*Tota aquesta situació es produeix a causa del caràcter tancat del nostre país en aquest sentit. Penso que, aquí, el concepte de cultura va molt lligat a la llengua; i per això el camp musical no ha prosperat gens. Aquest fet comporta un cert aïllament cultural, i crec que els poders polítics haurien de fer esforços per subsanar la situació de tancament. Per això, ens trobem que la música de veritat, en suport material, funciona a un nivell semiclandestí. No hi ha més remei que utilitzar aquesta via*». En aques-



El Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, com altres centres pedagògics del país, té un dèficit de material bibliogràfic.



Sovint, és difícil trobar un bon material pedagògic

ta semiclandestinitat, hi té un paper molt important la fotocòpia. Aquí, la fotocòpia s'utilitza per a la tasca de divulgació «perquè no hi ha cap més mitjà i, fins i tot, crec que és necessari», diu Benet Casablanca. En aquest cas, l'aspecte de negoci de la fotocòpia és totalment rebutjada.

Matèries oblidades

Un tema molt delicat per a Benet Casablanca és la manca d'autors d'estètica i d'anàlisi musical, així com la manca d'un pla d'estudis a nivell de conservatori que contempli aquests aspectes de la música: «Aconseguir cobrir aquest terreny depèn molt de la voluntat del mateix professor, més que d'una estructura que ho prevegi, malgrat que tampoc no hi ha estímuls, perquè aquestes matèries no són ben considerades per la pròpia estructura de l'ensenyament. I jo em pregunto: què impedeix que no es contemplin aquestes matèries en els plans d'estudis? Sincerament, no ho sé».

D'altra banda, encara que no falten iniciatives per part d'alguns sectors, hi ha problemes per editar les obres dels composi-

tors catalans, aspecte que s'afegeix a la problemàtica general que afecta l'edició de tots els gèneres musicals: «Manquen llibres d'anàlisi musical, que són els que poden ajudar a la composició del text musical. També manquen treballs de filosofia i estètica de la música. Per un altre cantó, penso que la cosa més important és la publicació crítica de la nostra música. Els catalans no podem accedir a la música dels nostres compositors. Això és gravíssim, i frega l'escàndol. No hi ha respecte per a la nostra situació musical. Si vols accedir a l'obra dels nostres compositors, has d'iniciar un via crucis etern. Per il·lustrar aquesta situació, sé d'un cas molt representatiu: tinc un alumne que està treballant sobre l'obra de Gerhard i ha trobat la majoria del material a París».

Obres representatives

Benet Casablanca ens dona, segons el seu criteri, els títols d'aquelles obres que haurien de ser editades al nostre país mitjançant la traducció. Aquestes obres, classificades segons els gèneres musicals, són:

— Estudis sobre harmonia: SCHÖNBERG, *Harmonia*. (Aquesta obra està traduïda al castellà, però pràcticament no s'usa als conservatoris.)

— Estètica musical: DAHLHAUS, *Between Romanticism and Modernism. Four studies in the music of the later nineteenth century*. Els estudis, molt valuosos, de Theodor Adorno.

— Entre l'estètica musical i fets de llenguatge: NEWLIN: *Bruckner, Mahler, Schönberg*. SAMSON, J.: *Music in transition*.

— Anàlisi: RATHER, *Classic music. Expression, form and style* (aquesta obra està dedicada al classicisme vienès i és, juntament amb l'obra de Rosen abans esmentada, la més important sobre l'anàlisi musical).

— Referències a l'estudi de la forma musical: KOHS, *Musical form. Studies in analysis and synthesis*.

— Obres de referència important: MEYER, *Emotion and meaning in music*. RETI, *The process thematic in music*.

— Obres que tracten en profunditat l'obra de grans compositors, per exemple Brahms: FRISCH, *Brahms and the principle of developing variation*. PASCALL, *Brahms. Biographical, documentary and analytical studies*.

— Obres sobre grans compositors situats cronològicament cap al nostre segle: Sèrie de grans monografies publicades per la Universitat de Califòrnia, per exemple sobre: Scriabin, Berg, Stravinsky, Bartók i Varese, i autors fonamentals per a poder comprendre les evolucions més ulteriors de la música de la nostra època.

Theodor W. Adorno MAHLER

edició peninsular
història crítica, 203



Theodor W. Adorno, pensador important que ha tractat temes d'estètica musical

Llogar material, més car que comprar-lo

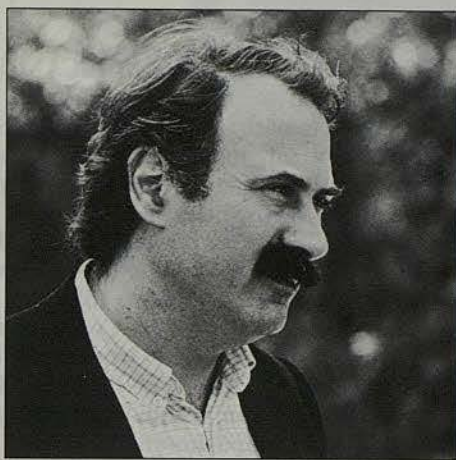
Abili Fort és el director artístic de l'Orquestra Ciutat de Barcelona; és, per tant, un bon «client» de partitures. D'entrada fa dues distincions. El material que es pot comprar i el que forçosament s'ha de llogar perquè no és a la venda. Entre aquest, obligadament hi ha el dels compositors vius que gaudeixen de drets sobre la partitura.

Remarca el fet que hi ha obres, per exemple de Mozart, de les quals se n'han fet versions crítiques, que necessàriament han de llogar-se a l'editorial corresponent. En tot cas, sempre resulta econòmicament millor, si és possible, comprar la partitura. A partir d'aquest moment, ja no s'han de pagar drets d'utilització. El preu de lloguer d'una partitura simfònica normal és d'unes 50.000 pessetes per audició. Curiosament, si un concert és transmès posteriorment, enregistrat per ràdio o televisió, també es paguen drets de lloguer de partitura. En tot cas, assenyalava que no hi ha tarifes concretes. Ni hi ha referències per durada o qualitat. L'editorial estableix el preu que creu, al marge d'aquest tipus de consideració.

Adverteix del fet de les obres de determinats autors —cita Falla, Schönberg i Kurt Weil— els drets de les quals són propietat de determinades fundacions, que tenen unes exigències molt concretes, de cara al «què», al «com» i a l'«on» de la interpretació, cosa que de vegades en fa difícil la programació. Normalment, també en aquests casos els drets de lloguer són més elevats del que és habitual. O el fet que la cantata *Carmina Burana* no s'autoritzi per a ballet. Els preus de lloguer d'una partitura de música clàssica o romàntica no difereixen dels de les de música contemporània.

Abili Fort es queixa de la qualitat o condicions en què, de vegades, arriben les partitures i esmenta com a cas especialment rotund el de la partitura de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla. «És una obra que ha donat moltíssims diners i encara et porten la partitura original manuscrita. Ni tan sols s'han pres la molèstia de fer-ne una reedició crítica o simplement una nova impressió. No sempre el servei és correcte. En tot cas, no tenim problemes de subministrament».

Utilitzar les partitures per a concerts en què no es fa pagar al públic reporta descomptes substancials en el preu del lloguer;



Abili Fort

i remarca que, normalment, els editors estan oberts a qualsevol iniciativa que es pugui plantejar.

Per a Josep Pons, director de l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, el preu elevat del lloguer del material constitueix un problema greu, però en tot cas: «... ho puc entendre. Sé que tot és molt car», diu; «i, per altra part, no crec que els editors es facin la barba d'or. El que sí que resulta sorprenent és que de vegades resulti més barat comprar una partitura que no pas llogar-la».

El problema rau, sobretot, en les obres de compositors vius. I cita com a exemple significatiu que llogar les partitures del *Concert per a clave*, de Falla, pot costar unes 70.000 pessetes, «i només són

12 minuts de música», assenyalava.

Però, amb tot, ho justifica. «El compositor és la persona més maltractada del panorama musical. Potser trobo excessiu que la meitat del cost que es paga sigui per a la distribuïdora. El problema és que la cultura no genera ingressos i aquest problema l'han d'assumir els polítics».

Interpretar música contemporània agreuja la problemàtica pel fet de l'escassa resposta habitual de públic. «No arribes a fer mai el cost del lloguer de partitures. Sí, és clar; això pot convertir-se en un peix que es mossega la cua. És car perquè no hi va públic, i no hi va públic perquè, en interpretar-se poc, no s'habitua a aquest tipus de música. Aleshores, t'has de plantejar si, per causa del cost econòmic, fas o no fas determinades obres. Això ens va passar per exemple amb Gerhard, ja que dues obres d'ell costaven 100.000 pessetes. Aleshores, què? No has de programar-ho? En el cas dels compositors d'aquí, no els pots demanar que no cobrin. En un concert, cobra tothom. I no és just que no ho faci l'autor. Però, estem en el mateix cas: la cultura és deficitària».

Pons diu que s'han trobat amb editors que, si no els ho paguen per avançat, no et lloguen les partitures. «Aleshores, cal que tot un equip s'arrisqui per veure què sortirà de taquilla, i buscar un mecenes que avanci els diners per al lloguer. I després et pots trobar amb un material en pessimes condicions, ple de correccions o notes en bolígraf».



Orquestra de Cambra del Teatre Lliure

Fotocòpies: debat sense conclusió

Entre els actes paral·lels a la darrera edició de la fira MERCAMÚSICA, tingué lloc, el dia 5 de novembre de 1988 (promoguda per Clivis Editorial), una taula rodona sobre el tema «La fotocòpia, l'enemic de la música»; la temàtica tractada és la que resumeix aquest article d'opinió de Frederic Sesé qui, precisament, moderà l'esmentat col·loqui. En qualsevol cas, ens sembla adient esmentar el nom de les persones que hi participaren, els suggeriments de les quals contribuïren, en aquella ocasió, a centrar el tema i a forjar les opinions que seguidament són exposades. Es tracta de Josep Audenis (de Casa de música Audenis), Jaume Doncos (de Casa de música Beethoven), Josep Cruells (de Catalana d'Edicions Musicals), Yolanda Guasch (d'Editorial Boileau), Ricard Villanueva (director del Conservatori Superior de Música del Liceu), Carles Guinovart (catedràtic del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona), Abili Fort (director tècnic de l'Orquestra Ciutat de Barcelona), Conxa Trallero (pedagoga), Francesca Galofré (autora de llibres), Maria Ester-Sala (de la Generalitat de Catalunya) i Albert Sardà (compositor i president de l'Associació Catalana de Compositors).

Tothom convindrà que la fotocòpia és un gran invent. Permet que tothom disposi d'un exemplar idèntic a qualsevol original en un brevíssim espai de temps i amb un cost que no resisteix cap comparació amb els sistemes tradicionals d'impressió. Una prova d'aquest èxit és la implantació d'establiments on hi ha una fotocopidora (sovint les botigues reconeixen que és la font principal d'ingressos), i fins i tot els que s'hi dediquen exclusivament amb serveis addicionals com reduir, classificar, enquadrar, etc.

La fotocòpia, entrant cap a la música, ha resolt urgències (de cara a un assaig, a una classe) i s'ha mostrat com una eina particularment útil en coses tan poc importants i a la vegada cabdals, com la d'evitar, en una execució en directe, un canvi de plans impossible, per citar un exemple precís de la nostra professió.

Així, doncs, quan s'aixequen veus contra la fotocòpia, fins i tot amb afirmacions que «la fotocòpia és l'enemic de la música» (aquest era l'enunciat expressament polemitzant per a un debat emmarcat dins del darrer Mercamúsica), allò que cal fer és diferenciar l'invent en ell mateix i en el de l'ús que se'n faci. Allò que cal és combatre primordialment els qui comercialitzen fotocòpies de material degudament imprès. Els qui varen convocar la xerrada no demanaven en cap cas una cremada pública de fotocopidores, en un conflicte que, per situar-lo millor, podria ser equiparable als que provoca el vídeo davant del cinema, o els discos davant dels concerts en directe.

Si continuem amb aquests dos símils, és per un cantó ben cert que bastants cinemes que han hagut de tancar n'han donat la culpa al vídeo indiscriminat; i que, de vegades, he escoltat opinions, al meu entendre comprensibles però pobres d'esperit, sobre la poca conveniència de desplaçar-se a un concert tenint a casa el mateix repertori i possiblement molt més ben tocat. Per altra part, no és menys cert que els vídeos i els discos divulguen els respectius arts i creen addicció, per tal que el nou afeccionat s'acosti a les arrels, o sigui al cinema i al concert en viu. Semblaria, per tant, que la incidència de la fotocòpia hauria de ser positiva.

Ara bé, i per acabar amb les comparacions, el món del vídeo s'ha preocupat moltíssim de perseguir les edicions pirates, i hi ha hagut fortes multes als infractors de la llei.

A la llei, és perfectament definit que no es pot comerciar amb obres subjectes a drets d'autor, exposició, interpretació, etc., i que la propietat intel·lectual és sagrada. Afortunadament, però, estem en una societat permisiva on, per exemple, als paquets de tabac s'hi escriu que el tabac pot fer mal.

Cal descartar l'opció punitiva per desagradable i ineficaz. No és possible situar un policia al costat de cada màquina fotocopidora i anar multant (tant el client com l'establiment) quan es consumeix el flagrant delictes de fotocopiar un original subjecte a algun dret. A més (es lamentava l'editorial en convocar el col·loqui), qualsevol acció judicial és impossible en el món

de la partitura impresa, ja que el volum de negoci (de pastís a repartir) és quantitativament petit.

Vista, doncs, l'abrumadora superioritat pràctica i la total implantació de la fotocòpia, els plantejaments se situaven a l'esfera teòrica, amb arguments com el següent cicle viciós: «A més fotocòpies, menys volum de vendes, menys risc editorial, menys opció a editar, menys ingressos als autors i menys oferta a les botigues». S'arribava a la conclusió que, el qui fotocopia (una obra editada) perjudica tots els estaments musicals, i ell mateix també, com a consumidor, a més d'obtenir un producte qualitativament inferior. S'acabava el plantejament amb la necessitat de sensibilitzar en l'argumentació anterior tot aquell que faci una fotocòpia.

Mirem amb detall tot aquest cicle. De primer, hi ha els autors. L'autor pur (el compositor) es vendria l'ànima al diable per obtenir la màxima divulgació de la seva obra, i és el primer que no dubta a tirar-se pedres a la pròpia teulada, o sigui a perdre ingressos per drets d'autor, fotocopiant la seva obra (és més, «i pagant-ho de la seva butxaca») si amb això aconsegueix, per exemple, que l'obra s'estreni i arribi al públic, que és allò que, com a artista, desitja per sobre de tot. A més, en l'autor, el plantejament econòmic és molt secundari ja que, en la immensa majoria dels casos, en comptes de guanyar-se la vida amb la composició, hi perd temps i diners, però ho fa de molt bon grat.

Quan, més per cansament que per una

altra cosa, es fa el plantejament de treure algun profit econòmic de la seva obra (ni que fos fer les paus del material gastat), a més de la incessant esperança d'una millor divulgació, passem al segon graó: l'editor. A partir d'aquí tot canvia, ja que l'autor perd (perquè així ho vol i ho atorga: ningú no li posa la pistola al pit) operativitat sobre la seva obra.

Aquí ja entrem en plantejaments comercials i de risc, com abans dèiem, que poden definir el tarannà de cada editorial: editar autors novells desconeguts, assegurar-se les obres dels autors consagrats per lluir-los al seu catàleg, afavorir obres per a solistes (guitarra, piano) suposadament més vendibles, estar al corrent de les peces que es passen als Conservatoris i a les Escoles de Música, etc.

Un cop entrats en el procés industrial i professional, seria de desitjar que tot fos sin facilitats perquè l'usuari d'aquesta obra hi pogués accedir fàcilment i no hagués de recórrer a la fotocòpia.

Hi ha la por de perdre el control sobre el producte

Què fa l'usuari? Anar a la botiga especialitzada. És pràcticament impossible (malgrat allò que es diu que passa en altres països) que a la botiga hi sigui tot. I el comprador ho sap, fins al punt que, si és un comprador habitual i conscient, abans de desplaçar-s'hi, hi telefona per saber si l'obra que busca hi és. No hi ha prou prestatges per emmagatzemar-hi tota la música impresa; i, no cal dir, si a més ho ampliem a la bibliografia annexa; i molt menys si, per millor subsistir en un negoci d'aquestes característiques, s'ha de combinar amb partitures d'altres estils (ballables, jazz, rock, música lleugera). I no en parlem si cal dedicar mig local a l'exposició d'instruments o aparells de música.

Si es vol comprar Mozart o Beethoven és exigible que ho tinguin en estoc. Dissortadament, ja no és tan clar en el cas de Bartók o de Stravinsky per no dir Ives, Ginastera o Stockhausen (o bé Montsalvatge, Soler o Guinjoan). Demanar al comprador unes setmanes perquè arribi la comanda (molt sovint a l'estranger) pot ser assumible o no, depenent de la urgència, de la sensibilitat en aquest tema que tingui l'afectat o (per què no?) del tracte de client preferencial que tingui en aquell establiment i que cada botiga aplica, amb molt bon criteri comercial, als qui més sovint s'hi acosten a comprar (i és molt d'agrair). En qualsevol altre supòsit, és evident que es recorre a la fotocòpia.

També passa sovint allò de la mala sort: de demanar una obra, l'únic exemplar de la qual s'acaba de vendre. Per què no cir-



Albert Sardà

cula un volum de material tendent a l'abundància? Sembla que les editorials n'editin o distribueixin petites dosis, com si volguessin endevinar els exemplars justos que tindran sortida. Sembla que pensin que, divulgar un exemplar d'una obra, és posar la mel a la boca per a fer-ne còpies il·legals.

Aquest argument va sortir quan els conservatoris demanaren que els editors els passessin les novetats per estar al dia i alimentar les biblioteques, lloc indispensable per a crear afecció. Les editorials respongueren que aquest regal no tan sols evita compres, en haver fet servir l'usuari un exemplar comú, sinó que d'ell mateix se'n podrien extreure moltes còpies, ja que és habitual que a les biblioteques hi hagi un servei de fotocòpies, encara que reconeixen que és més rigorós que al carrer.

Hi havia com una por a perdre el control sobre el producte. Batalla perduda, al meu entendre, que faria capgirar el plantejament: com més abundància i més facilitats hi hagi d'obtenir un original, menys fotocòpies supèrflues hi haurà. És un estira i arronsa. Qui començarà? Allò que és segur és que, el públic, no. En lloc de «deixarem de fer fotocòpies perquè puguin editar» cal «editar més, perquè no els calgui fotocopiar».

I ara que han sortit els Conservatoris, preguntem-nos, per acabar: qui són els usuaris de la música impresa? ¿Sobre qui, a la llarga, ha de caure la càrrega de pagar-ho tot: autoria, impressió, distribució, servei al detall? En un moment del debat, semblava haver-hi unanimitat: «Sort n'hi ha del volum de gent que estudia música!». Però aquests alumnes, en principi, estudien (o, si més no, l'actitud i dedicació que se'ls demana ho és), per esdevenir professionals, o sigui per creuar la ratlla que hi ha entre

els qui hi posen diners i els qui pretenen treure'n.

Total, que tota la professió musical és al mateix cantó de la barrera, demanant que algú, a l'altra banda, es faci càrrec de les despeses. A la música, no existeix l'usuari pur de la partitura impresa. No és com quan compres un cotxe, que et saps el final d'un procés, i amb allò que pagues globalment, impostos inclosos, satisfàs tota la cadena. A la música, tots som taxistes. Si un músic compra una partitura és per executar-la (davant d'un públic o del mestre de l'instrument), o per estudiar-la i donar-ne una classe, escriure'n un comentari, assessorar un enregistrament, etc...

Per tant, aquest músic-usuari es creu amb dret de demanar rapidesa de servei (o si no, ell mateix se la procura), de demanar exempcions, descomptes, subvencions, ja que és fàcilment argumentable que es tracta d'una eina de treball per a ell, que és un més a fer funcionar la vida musical. Que jo sàpiga, mai no he conegut ningú (i músic, encara menys) que es compri una partitura pel plaer de tenir-la.

Sàpiga l'amable lector que, d'aquest treball, no n'extreurà cap corol·lari explicitat ni cap conclusió més o menys aclaridora. Fa estona que sembla que busquem l'ase dels cops, a qui carregar els neulers, i fa estona que em resisteixo a fer sortir les institucions, com si tots els implicats a sostenir la partitura impresa hi haguéssim d'anar a abeurar-nos.

Malgrat que sigui cada cop més cert, em reca admetre que res de cultural no s'aguantarà econòmicament, en aquest tipus de societat, si no hi intervé la bóta de Sant Ferriol que són les institucions, públiques o privades, de suport a la cultura. No cal dir que tampoc no m'agrada això que passa als països socialistes on, simplement, la fotocòpia no existeix i la gent passa nits en vetlla copiant a mà. Tampoc no se m'acut, caldria rumiar-hi molt, algun tipus de tutela institucional de repartiment i compensació a tots els graons de l'escala que hem desgrenat, per raó del marge de risc, operativitat o vés a saber quins paràmetres. També em nego a gravar més les entrades dels concerts, o els discos, les partitures i tot el que sigui comercialitzable, amb les parts proporcionals que s'estipulessin en aquest repartiment, a tots els qui ho han fet possible. Els números no surten.

Cal que cadascuna de les parts implicades faci bé i net el seu paper, sigui comprensiva i col·laboradora amb les altres i que mai no se'n senti antagonista. I, sobretot, cal no caure en lamentacions, no arremetre, no carregar les tintes contra la fotocòpia, ja que això, al meu entendre, no és sinó un símptoma que el sistema clàssic i convencional de reproducció escrita de música està ancorat, és enutjós i li falta innovació i voluntat de servei.

Frederic Sesé

Actuació rellevant de l'Orquestra de la Ciutat

Si ens cal triar un sol fet significatiu en les darreres setmanes, ens haurem d'inclinar sens dubte per la singular producció que va fer l'Orquestra Ciutat de Barcelona, amb la direcció de Decker, de la *Cinquena Simfonia*, de Mahler.

S'observarà que esmentem en primer terme l'orquestra perquè, al marge de la que fou considerable versió personal de Decker, l'esdeveniment autèntic correspon avui al conjunt. L'orquestra havia anat mostrant esclats puntuals a cura d'un o altre solista, però ara s'hi ha palesat la presència d'un conjunt de categoria notòriament superior a la que fins ara era l'habitual.

Sobretot el bloc dels instruments de vent es mostren ja amb un nou rendiment de conjunt i amb individualitats força satisfactòries per poder-lo qualificar com el millor de tot l'Estat.

Quant a les cordes, el pas que s'hi ha donat és important; no tant encara en l'aspecte qualitatiu com en l'estructura i el rendiment. Hi ha cordes senceres, com les violes, d'una gran classe; i d'altres, com els violins, que si no estan al nivell que reclama el conjunt hi observem una majoria d'efectivitat fins ara desconeguda. Hi predomina, si més no, una dedicació acurada, que fins ara només es veia en les orquestres estrangeres. I, per tot això, ens ha estat possible d'escoltar, per fi, una *Simfonia*, de Mahler, amb una certa classe.

La prova d'això és l'èxit que, uns dies després, van assolir a l'Auditori de Madrid. És una llàstima que aquest darrer refinament sigui, ara per ara, de difícil solució, ja que afecta tot un sector de músics; perquè la corda resta, en conjunt, limitada a un sostre inferior a les possibilitats ja espectaculars del vent.

Però, en tot cas, hem experimentat l'evidència d'una nova i esperançadora dimensió que no es manifestà únicament en l'esmentada *Simfonia*, sinó fins i tot amb la *Simfonia Concertant*, de Mozart, en la qual les entrades de la corda —la prova definitiva per a tot conjunt— mostraven un ni-

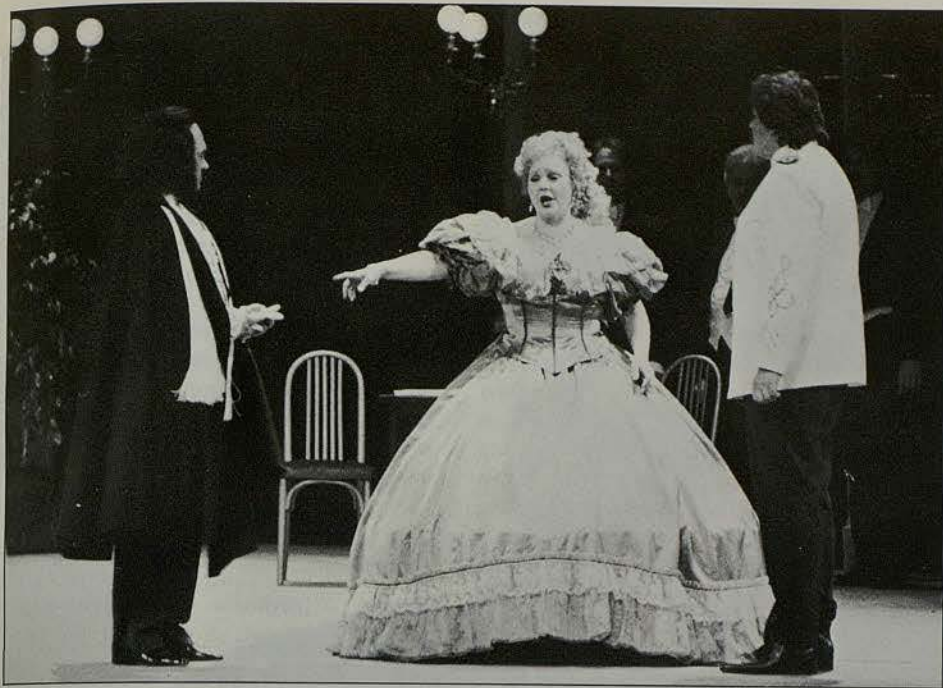


Igor i Valeri Oistrakh

vell de seguretat i d'afinació fins ara desconegut.

La versió solista d'Igor i Valeri Oistrakh resultà seriosa, bona, continguda com a conseqüència d'una arribada massa precipitada, que sembla que va arribar a impedir un mínim d'assaig de conjunt. Però

aquestes són proves de foc, per a una orquestra, molt més corrents del que sembla a l'esguard d'un públic profà en les interioritats del món de la música. Si tothom sabés quantes són les lectures apressades que fan, a darrera hora, moltes orquestres estrangeres una estona abans del gran con-

Lucia Popp a *Arabella*

cert, per fer l'acoblament amb el solista arribat per la seva banda a Barcelona, o per treballar encara una determinada obra!

Quant a Decker, mereix igualment un bon comentari perquè, amb Mahler, va «dirigir» en tots els sentits del terme. Es pot veure tot seguit quan un director estable ha preparat a consciència una determinada producció especial, i aquest era el cas present. De seguida s'hi observa el treball invertit i les hores de preparació, amb els mil detalls que surten sense haver-se de reclamar, a darrera hora, un sentit general en tota la interpretació i el domini en el gest.

Quant a orquestres i conjunts de cambra estrangers, han tornat a prodigar-se, a les darreres setmanes, d'una forma notòria i diversa. Sobretot, pel que fa referència als segons, tan habituals ja a les temporades oficials. Reiteradament hem anat fent esment de la diversitat amb què es mostren aquestes petites formacions instrumentals. I, certament, ha tornat a palesar-se amb la recent coincidència de tres agrupacions prestigioses: l'Orquestra de Cambra Orpheus de Nova York, la dels Solisti Veneti i la dels Virtuosi de Berlín. Tres conjunts representatius de cultures singulars i diverses.

La gent de Nova York mostra la seva clara procedència i fa avinent que potser és ja hora de començar a parlar d'una concreta escola interpretativa nord-americana. Fins ara, era només un afer de mera execució impecable i d'altíssim nivell acadèmic en la procedència de les individualitats. Però cal reflexionar ja respecte a l'existència d'una manera singular de fer la música occidental. Mozart ens forneix l'exemple, amb un eclecticisme sa, amb un accent d'inefable joventut i sinceritat, no exempt

de gran respecte i coneixement de la partitura.

Els Virtuosi de Berlín representaven la vella solidesa prussiana, una tradició encara insubstituïble quant a la majestat. És el fruit de llargs anys de fer música al màxim nivell, amb els millors directors sempre. Curiosament, la mateixa asèpsia, la mateixa perfecció en l'execució, representant no obstant sengles camins d'anada i de retorn.

I en el centre, la vella Itàlia: Venècia, l'única, ocupada abans que tota altra cosa a fer la seva pròpia cosmovisió sonora. Lirisme insubornable que necessita constantment servir-se del color per manifestar-se. Claudio Scimone ha portat des del primer instant —anyades que podem recordar perfectament— un segell de manierisme a la seva orquestra. Un segell que s'ha anat incrementant fins a un límit d'afectació que molts ja poden rebutjar per excessiu. A un director que constantment es veu obligat a donar fe de vida, al davant d'un conjunt que marxa tot sol, li es comprensible aquest afany de preservació d'un protagonisme i d'evidència d'una personalitat. A Scimone li cal «dirigir» per tal de mostrar a cada instant la seva eficàcia *in situ*, i per això els seus barrocs es façil que tendeixin cada dia més a l'efectisme no del tot justificat.

Khovantxina i Arabella, al Liceu

I, al Liceu, dues produccions més. De primer, una *Khovantxina*, aquella òpera de Musorgski que està destinada especialment a ser objecte de mil-i-una manipulacions,

orquestracions i «revisions». L'actual era una més de la sèrie, deguda a Shostakovitx, la paternitat de la qual era ben aparent des del primer instant. Aquest aspecte inherent a la personalitat del compositor quant a operista és difícil i inabastable, perquè respecte a les possibles versions originals, són un fet d'aquells de què tothom parla però que ningú no coneix amb exactitud. És conegut només un *Borís* presumptament original que es mou en un clima sever i molt més auster del que sembla adient a les bases tonals i harmòniques que sostenen l'obra. Però ens sembla, com una visió absolutament personal, que l'obra de Musorgski reclama l'auxili constant de l'altre color, l'instrumental, si no vol incórrer en el risc d'una certa monotonia. La versió actual del Liceu s'ha vist afavorida, no solament per un elenc sòlid en tots els angles, sinó per la presència de dues grans figures de la poderosa corda greu com són Matti Salminen i Martti Talvela. Per aquesta banda, es pot afirmar que la representació figurava entre les millors que actualment es poden muntar de la partitura.

L'altre títol ha estat *Arabella*, de Richard Strauss, un intent del compositor per reproduir l'èxit de *El cavaller de la rosa*. No es tracta, precisament, d'una obra menor de Strauss, però certament tampoc és gairebé res més que una producció que val només la pena d'escoltar de tant en tant. Sorpren la facilitat del compositor per autoplagiar-se al llarg de centenars de pàgines, sense un excessiu autocontrol. Quin ofici més considerable era el seu, que li permetia d'escriure contínuament amb notòria eficàcia! Només que sempre ens sembla estar escoltant una única i igual música, feta i refeta mil vegades, fins a l'esclat singular de les darreres *Quatre cançons* pòstumes. *Arabella* es basa en la gran màquina del característic recitatiu straussià i amb la no menys característica orquestració —més que música pròpiament dita—, interrompudes només per escasses intervencions autènticament líriques; fins i tot, aquí, també amanerades. El llibret, dèbil per ell mateix, va trobar aquí una traducció escènica convencional, sense cap mena d'esclat. Per tant, la representació va restar en un àmbit de certa rutina, només trencada per la presència de Lucia Popp, una cantant que en féu una interpretació no massa estel·lar, però si prou important per tal de conferir-li un segell d'excepció. Quant al conjunt de personatges, sobretot el de Krisztina Laki era plenament satisfactori, a canvi del quasi deplorable Mandryka, de Rudolf Constantin. Sense aquest personatge, la traducció del Baró Von Ochs de *El cavaller de la rosa* es pot considerar una producció d'*Arabella* com a no nata.



RETRAT

Raimon en un temps que no ha acabat de ser nostre

*Que descante el que he cantat
que em desdiga del que he dit
és el que han volgut de mi,
i no han aconseguit...
No és fàcil saber triar.
Hi ha risc en tota tria!
Com que ens triem cada dia,
no ens cansem mai d'arriscar.*

Aquestes estrofes pertanyen a la cançó «Primer parlaré de tu», del que fins ara és l'últim enregistrament de Raimon, intitu-

lat *Presències i oblits*. Confesso que en aquests llargs i escampats moments anònims —de vegades caminant pel carrer, de vegades en moments d'insomni al llit— en què es fa el precuinat dels escrits, i es prepara la ment per a l'instant d'escriure la primera lletra, estava molt segur que no hi utilitzaria cap dels poemes de Raimon. Em semblava un recurs molt gastat ja; una mica tòpic i poc atractiu per al lector. Tanmateix la idea sorgia de tant en tant i, amb ella, la meua voluntat d'allunyar-la, com si es

tractés d'una suggestió intrínsecament espúria. Pensava que tot allò més essencial que ha dit Raimon ja és massa sabut i que, a la fi, la insistència en determinats poemes/cançons que han tingut el privilegi de ser de domini públic, no em podia portar enlloc.

La relectura dels temes d'aquest enregistrament últim, tanmateix, em va colpir inesperadament i és per ells que li vaig plantejar una qüestió que apareixerà al final de l'entrevista.

Però ni tan sols aquest impacte em provocava una autèntica voluntat d'explicitació damunt el text de l'entrevista. Amb tot, avui no he pogut evitar —no em demaneu quins han estat els mecanismes que m'hi han empès— de llegir novament aquests no versos que componen l'enregistrament. I heus ací que, justament aquell en què menys havia reparat s'ha convertit en pòrtic d'un treball que, ho confesso, enprenc amb una certa tensió.

Crec que els versos reproduïts abans defineixen força bé el moment anímic de l'artista. El moment d'un artista que porta un quart de segle llarg d'aventura permanent, de fidelitat irrenunciable. Potser hi caldria afegir, encara, l'última estrofa d'aquest poema cançó:

*Ara ja he cantat de tu.
Ara ja he cantat de mi.
També he cantat de nosaltres:
Tot el que he dit ja és dels altres!*

Aquesta imatge de «feina feta» que és aquí, que hi queda, té una certa connotació d'autoinvitació a una certa calma. Tornarem a parlar-ne.

Raimon va néixer fa 48 anys a la històrica Xàtiva. De pare fuster i antic militant de la CNT —havia estat President del Sindicat de la Fusta—; el va perdre quan ell només tenia vint anys. Raimon era aleshores estudiant d'Història a la Universitat de València.

—Jo volia fer Literatura o Filosofia. Però eren especialitats que, a València, estaven molt malament. A Història, hi havia gent molt bona, com en Reglà, Tarradell i d'altres. En aquella edat, quan tens setze o disset anys, no saps ben bé què vols. Vaig acabar el 1963. Ja fa anys, eh?

En aquells setze o disset anys, Raimon ja posseïa unes vivències musicals força intenses, una mica mamades a casa, amb uns pares afeccionats a la música i admiradors de Tito Schipa i Beniamino Gigli. Ell mateix als 5 o 6 anys ja anava a estudiar solfeig i després havia tocat la flauta a la banda de Xàtiva.

—Els meus primers contactes amb la música van ser el mètode de solfeig de Don Hilarión Eslava —confessa Raimon. Anys més tard viuria una experiència de la qual, forçosament, se sent satisfet.

—Home, no era ben bé un disc jockey. Jo estava a Ràdio Xàtiva i, aleshores, feiem allò que feien les emissores locals en aquells temps. Des de posar discos sol·licitados a fer programes musicals que nosaltres mateixos ens muntàvem. Aquesta feina em va donar l'oportunitat de conèixer una discoteca i de posar-me en contacte amb allò que es feia al món. Era una cosa que, individualment, no hauria pogut fer. Aleshores hi havia molta pobresa i eren pocs els qui tenien un tocadiscos a casa. Feiem des de música clàssica fins a música popular. La primera vegada que vaig es-

coltar La consagració de la primavera va ser allà, a l'emissora. I, a l'Institut, feiem xerrades comentant els textos de les caràtules dels discos. I coneixíem el blues i la cançó francesa —n'hi ha havia poca. I tan aviat t'inventaves un programa cultural com un de discos sol·licitados. Sí, sí. En tinc molt bon record. A posteriori, t'adones de la importància que té una experiència així, que em permeté de conèixer una música que no hauria pogut descobrir. A Xàtiva, de concerts només hi havia els de les bandes; i de recitals de pop, no se'n feia cap. De vegades venia el Machín. A les sales de festa, hi havia revista d'ensenyar cuixa i alguna cantant pseudo-espanyola. En canvi, des de l'emissora tenia contactes amb programes que enviaven de l'ambaixada dels Estats Units, i hi podia sentir Perry Como, Harry Belafonte i d'altres.

Al vent, una necessitat biològica

—No sé com va sortir Al vent. Va sorgir per casualitat. Jo cantava a la universitat coses com Les fulles mortes i, amb les xi-

quetes, anar amb la guitarra sempre queda bé. Jo sempre dic que va ser una necessitat biològica fer aquella cançó.

Crec que val la pena fer un esment especial d'aquest tema, autèntica referència de l'obra de Raimon. Una cançó que l'ha marcat, que l'ha acompanyat pràcticament sempre i que ha estat objecte de diverses interpretacions. Jo recordo que, en ple règim anterior, un programa religiós, matisadament post-conciliar, de Ràdio Nacional, en subratllava els valors religiosos.

—Els amics —continua Raimon— no creien que l'hagués feta jo!

I de Al vent va sortir el seu primer disc que incloïa 17 anys, A colps i La nit.

El segon disc ja comptava amb un poema d'Espriu, Cançó de capvespre i el mític Diguem no, intítulat Ahir.

—Es sorprenent com va sortir aquell disc —reprèn Raimon—. Avui, si no hi ha un milió de pessetes per a la promoció, no pots editar. Aleshores, no hi havia la televisió i la promoció no anava lligada a les cases de discos. Avui, només s'escolta la música pagada i cobrada; no, música callada. Abans, el mercat era més atzarós. Perquè a València se sabés que havia sortit el meu primer disc, vuit o nou amics anaven per les cases de discos a demanar-lo. Al cap





de passar-ne sis o set, aquella l'havia d'encomanar a la distribuïdora. O bé enviàvem cartes a les emissores de ràdio. Amb 20 cartes, et colocaves als primers llocs del rànking. Al vent va tenir èxit, no tan sols a l'àmbit de la cançó catalana. Ara mateix, el Moncho Alpuente en vol fer una versió rock. I jo he tingut moltes proposicions per fer-lo en castellà. L'any 1966, la CBS, a França, va demanar-me de fer-la cantar en anglès. I és com ho acabarem de fer tots.

L'any 1962 Raimon va participar en un dels «Aplecs de joventut» que es feien al País Valencià. En aquella oportunitat, la seu va ser a Castelló. S'hi feia una mica de tot, des de conferències i teatre a recitals. Hi van acudir alguns dels històrics de la Cançó, com l'Espinàs, el Serrahima i en Miquel Porter Moix. Era el mes d'octubre.

—Jo no vaig cantar en el marc de l'aplec, però sí que ho vaig fer en una taverna. A ells, els vaig sorprendre. I així, el mes de desembre vinent ja vaig cantar al Fòrum Vergés.

Això constitueix la primera fita de la que serà una progressiva dedicació, que esclatarà amb la posterior assumpció de la professionalitat.

—El sol fet de cantar en català et posava al marge dels circuits habituals que, a més, aleshores eren les sales de festa. Es tractava de crear circuits paral·lels. I això, a Barcelona es veia més factible que a València. Jo, allí, havia cantat a la Taverna de Don Pedro, on es feien concursos literaris. Cobrava 40 duros que, de fet, va ser la meua primera cachette. Aquí tot estava més planificat. Es pensava ja en una casa de discos. El Casas Augé havia fet cantar gent en català com el Guardiola i les germanes Serrano. Les firmes discogràfiques es trobaven també a Barcelona. I, després,

va sortir això dels Setze Jutges. A València, cantava perquè sí.

I així van venir aquelles històriques matinals del Romea —Raimon cobrava el viatge de València a Barcelona—, que es van prodigar entre el 1963 i el 1966.

—Sempre hi ha hagut poca gent, però, amb la Cançó. El Romea s'omplia sempre, però com a màxim hi cabien mil persones; i al cap de l'any es feien 8 o 10 matinals... Però, realment, era públic que portava públic. I tenies la sensació que anaves ocupant llocs, que t'hi infiltraves. Recordo que el Soler Serrano em va fer cantar amb Becaud.

I aleshores es va produir l'afer *Se'n va anar* al Festival de la Canción Mediterránea, organitzat per Radio Nacional. Raimon es va prestar a interpretar aquest tema de Lleó Borrell, sobre un poema de Josep Maria Andreu, i amb el suport de vots populars, degudament promoguts, aquella cançó va aconseguir guanyar l'esmentat festival.

—M'ho van explicar, i em van fer veure que aquell tema tindria una altra signifi-



cació si el cantava jo. I es va armar tot un tinglado. Crec que s'havia de fer per raons de servei al país. No; no me n'he penedit mai, d'haver-hi intervingut. No m'agradava la cosa, pel seu caire competitiu. I, a més, aquella cançó pertany a un gènere que està bé, però que no és el que jo faria. Però ho vaig fer. I crec que havia de fer-ho.

Seria curiós que un ordinador ben eficient pogués donar fe del nombre d'hores que Raimon no ha pogut cantar per culpa de la repressió de l'antic règim. O d'altres dades en aquest sentit.

—Encara, l'any 1978 em van prohibir de cantar al Palau dels Esports. El governador civil era en Sánchez Terán. No t'ho prohibien, però no et deixaven el Palau. Fins després de les primeres eleccions municipals, encara hi va haver problemes. Al principi no passava res, perquè es creien

que feies una cosa folklòrica. És quan s'adonen que hi ha públic, que comença la cosa. La dificultat ve del moment en què comences a cantar en català.

—Amb el temps, contemples allò com un mal record, o bé ja ho pots assumir amb una certa ironia?

—No, amb ironia no. Per a mi, és un mal record. Et treien el passaport quan tenies contractes a l'estranger. De vegades penso com fou possible que vagi continuar. Tenia tots els números per abandonar-ho. Això sí, hi havia una quantitat de gent que et donava suport i t'animava. Però, que et fessin interrogatoris (i molts!) perquè un recital del Romea s'havia acabat tard, era molt bèstia!

—La repressió, va afavorir que anessis a cantar a França en un moment donat?

—Jo vaig a França perquè m'hi criden; no perquè no podia cantar aquí. Van venir representants de la televisió francesa i van fer un programa intítulat *Cinc columnes* a la una. A París hi havia l'Amadeu Cuito, qui hi va intervenir. I em van fer un reportatge. L'ambaixada espanyola a París va fer gestions perquè no es passés; però, a la fi, Frederic Rossif ho va tirar endavant. Aquest reportatge va ser vist per Bruno Cocatrix, qui era l'empresari de l'Olympia, i va ser ell qui em va cridar. Va ser pel juny del 1966. Va anar molt bé. D'aquell recital en va sortir un disc, Raimon a l'Olympia i em va obrir les portes d'Europa.

Raimon clou el tema de la repressió amb una explicació que potser resulti sorprenent a molts.

—De repressió, encara n'hi ha ara. Mira la música no tan sols meua sinó la de molts cantants catalans que s'escolta per la ràdio. I què fa TV3 per la Cançó...!

Encara que Raimon diu que ell és professional des del moment en què, en acabar els estudis, decideix dedicar-se a cantar, reconeix que, fins al 1967, això de



cobrar era «una cosa aleatòria». I afegeix.

—*I després, anaves a percentatges de la recaptació; d'una recaptació que no controlaves. I pel que fa als discos, els qui en veníem, pagàvem els qui no en venien. Els mateixos de la casa EDIGSA t'ho deien. Del Festival de la Canción Mediterránea, no en vaig cobrar ni cinc.*

Eren ja aquells temps en què el terme Cançó anava acompanyat del qualificatiu de «protesta». Recordo perfectament la primera vegada que vaig escoltar Raimon. Era a Terrassa, l'any 1965, o potser el 1966. El local, cèntric, estava ple de joves d'entre 18 i 24 anys. Raimon ja era la figura de la colla que actuava aquell dia. Un tal Pere Rie-

munt la guitarra. Al vent va ser el primer tema. Després, el clima s'escalfaria més. Temps eren temps aquells en què el Diguem no ho deia tot per a molts... Raimon rebutja que ell hagi fet mai una autèntica cançó política.

—*La meua cançó va més enllà de la simple cançó de protesta. Jo mai no he fet la cançó-crònica. Mai no he fet una cançó política. Ni a Diguem no ni a D'un temps, d'un país. Vull dir, en el sentit que jo pretenc donar una visió de la vida de ventall molt ampli. On també hi ha, és clar, la visió d'una societat més justa. Però no m'he limitat a abordar la parcel·la quotidiana.*

Li pregunto per què, en tot cas, els joves

ria una mort de morts / Si jo fos un cantant de cantants.

Crec que la cançó hi és. Allò que no hi ha ara és la difusió.

En arribar aquí, Raimon enceta un tema. Justament, el de la difusió: el del moment en què es troba la cançó catalana, abandonada de tota mena de suport.

—*N'he parlat tant, d'això...*

Vol ser una invitació a deixar-ho córrer. Tanmateix, s'hi estén:

—*Les cases de discos se'n van anar a Madrid, en un moment donat. Allà, amb els mateixos costos arriben a tot arreu. Les cases discogràfiques van allà on hi ha la televisió. Després, i ha la cosa dels clips. Per això hi ha poca divulgació. I pel que fa a mi, penso que encara en tinc molta, de difusió, si penso en la meua manera de fer. Mira, a mi m'han vingut revistes d'aquestes del cor per retratar la casa i jo, per descomptat, no m'hi he avingut. I això, a la llarga, es nota. A més, hi ha una mena de papanatisme de la gent del pop, que obliden que uns cantants com Sting o Tracy Chapman diuen coses més transcendents de les que dic jo, i en canvi, a mi, em marginen. Per altra part costa igual fer un disc en català que en anglès, i la difusió és molt diferent. Si Al vent fos en anglès, com Yesterday, s'hauria venut molt més amb les mateixes despeses.*

A l'hora del resum, una afirmació prou contundent i clara.

—*Perdo, en presència, allò que guanyo en llibertat.*

Raimon ha dit ja fa una estona que, a la fi, tots el cantants acabarien cantant en anglès. La frase, l'ha pronunciada amb escassíssima convicció. El tema havia de sortir inevitablement. I el plantejo des de la doble perspectiva de la fidelitat a un dels trets més essencials del país; i també (i d'una forma especial) al fet que l'ús de la llengua pròpia afavoreix l'autenticitat del contingut.

—*Cada llengua té la seva pròpia música. I això és més evident a les cançons populars que a la música culta. Els monosíl·labs i els grups consonàntics perfilen una certa forma de fer. En el si d'un cert tipus de cançó que no es planteja cap fita de tipus artístic, això no té importància. Així, poden allargar la «o» de «canción» tant com vulguin, o fer tot allò que se'ls pugui acudir. El meu plantejament és diferent. Jo tinc una intenció de realització artística. I la llengua és un material més, com ho són els sons musicals o el silenci. Hi ha el ritme intern que té cada llengua. Al meu últim disc, no hi ha cap cançó amb la mateixa estructura sil·làbica. Però, és clar, aquestes coses tampoc no es valoren. Tampoc no hi ha crítica musical...! Quan parlen d'aspectes qualitats i volen filar una mica prim, quedes acollonit. Van arribar a dir que la meua veu «només» tenia entre dues i tres octaves. Fixat-t'hi bé!*



Recital a Xàtiva (1981)

ra —que, òbviament, no ha fet història musical—, en un moment donat va citar la paraula «sang» en un tema seu. Immediatament el públic proferí un crit entusiasta, llençat imparablement com si esperés ansiosament algun senyal per a desfermar-se. A més de Raimon, van actuar en Josep Maria Espinàs, una noia valenciana el nom de la qual sento no recordar, el caputxí —pel nom devia ser basc— para Ladislao d'Easso qui aleshores, d'alguna manera, se situava en la línia del capellà francès Père Duval, també cantautor. Finalment Raimon. Un Raimon sol amb la guitarra, amb el peu dret descansant sobre una senzilla cadira de tiora i amb el tors molt cap endavant, da-

d'avui, els de 18 a 23 anys no troben en la cançó catalana llur Diguem no o llur D'un temps d'un país.

—*Mira, aquí tens Si fos un cantant de cantants.*

Si fos un cantant de cantants / cantaria una cançó de cançons / En una llengua de llengües / D'un país de països / Si jo fos un cantant de cantants.

Votaria un partit de partits / M'afiliaria a un sindicat de sindicats / Lluitaria contra el burgès de burgesos, / Amb l'obrer d'obrers lluitaria, si em volia / Si jo fos un cantant de cantants / I faríem una revolució de revolucions / En una nació de nacions / I viuria una vida de vides / I mori-

I això ho llegeixes d'un senyor crític musical.

—Podríem parlar, també, d'una militància de la llengua?

—Bé; això jo no he volgut accentuar, perquè no cal accentuar-ho. Cadascú és lliure de cantar en la llengua que vulgui, i com vulgui. Això és una altra història. I també és una qüestió pràctica. Les primeres cançons en castellà del Serrat no són tan bones com les de més tard. Hi ha holandesos i italians que canten en anglès, i ni ho notes, que no siguin anglesos. La veritat és que, els qui cantem en català som pocs, i acabarem no quedant-hi ningú. I és que, a la societat, tant li fa que cantem en català o no. I no serà cap terrabastall si, a la fi, ningú no ho fa. Mai no s'ha cantat gaire en català, al país. A la Història de la Cançó, a Catalunya, hi ha més castellà que català.

es posa a cantar en castellà, això és evident, pot tenir més èxit que si sols ho fa en català.

Raimon és un conversador generós. Quasi tant, com fumador. El seu estudi, decorat amb una lluminosa, tènue i ensems càlida elegància, constitueix un marc indefiniblement plaent per a la conversa. La seva veu manté l'aguda contundència i expressivitat de sempre, excel·lent companya de viatge de la convicció absoluta en allò que diu. Mai no hi sura ni un mínim bri de dubte. Les respostes afluïxen fermes i immediates, quasi tallants, de vegades. Fa la sensació que és molt difícil agafar-lo a contrapeu. Té un sentit de l'humor fresc, acompanyat sovint per un matís entre corrosiu i fibllador. Per al periodista, és un «material noble», de bon treballar. Un «material» que, en tot cas, amenaça tàcita

Pla, sense sortir de casa. Després, quan he anat a Madrid, això de veure al teu davant mig govern, fa un cert efecte. He conegut persones que marquen el camí de certes col·lectivitats. Persones, també, que són l'expressió més elevada de la ciència i de les arts. I, tot això, m'ho han donat unes cançons. Quan, el 1972, vaig al Japó i em trobo, a l'aeroport amb 50 o 60 persones que canten Al vent en japonès, en un lloc tan lluny, això impressiona. O l'amistat amb Pete Seeger. O que la revista «Sing-Out», que té molt de pes, et dediqui una portada... fa un gran efecte. Són vivències molt fortes! I ara mateix, a França, em demanen permís per triar cançons per a un llibre de text. I també ho han fet des de Madrid...

—Hi ha algun recital que recordis de forma especial?



Raimon treu un volum de Jordi Rubió que tracta de la Renaixença, en el qual s'hi ve a dir que no cal menystenir els escriptors catalans que no han emprat la llengua materna.

—Jo hi estic d'acord —diu—. Però això no és obstacle perquè no ho facis en català. Hi ha el cas d'escriptors de Barcelona que escriuen en castellà i que veus que són tant o més catalans que no els qui ho fan en català. Les novel·les del Vázquez Montalbán i del Mendoza no es poden escriure sinó és des d'una cultura catalana. Això no vol dir que hagin d'escriure necessàriament en castellà. Hi ha, però, altres factors. Qui

ment de trencar les oracions si la conversa cau en la simple banalitat. És, amb tota seguretat, la ressaca de la seva acusada autoexigència, que no admet vacil·lacions ni sortides de mare. Raimon fa la sensació que ha viscut molt intensament, que tot allò que ha viscut ho ha interioritzat absolutament i que no hi ha res a la seva trajectòria que no hagi estat macerat amb una consciència plena, amb una mol·lecularitat anímica i mental, sense reserva.

—Sí; hi ha hagut moltes vivències intenses a la meua vida. He tingut ocasió de conèixer personalitats molt importants, com Miró, Espriu, Pere Quart, Joan Fuster,

—De vegades n'hi ha hagut alguns que, per a mi, han estat molt importants i que, en canvi, no formen part de cap història col·lectiva. Però han estat dies en què m'hi he trobat molt a gust. Depèn molt del lloc, del moment... Mira, s'ha parlat molt del meu recital del mes de maig a Madrid. Però aquest mateix recital l'havia fet el mes de març, a Barcelona, al Price, i no se'n parla tant. Madrid té capacitat per donar importància a allò que fa. Per a mi, no va ser més important el recital de Madrid que el de Barcelona! És clar, han estat importants els recitals a l'Olympia i al Carnegie Hall de Nova York. I el del mes de febrer

del 1976, a Madrid, en què la policia volia gasejar el local.

Antologia per a una reflexió final

*He palpat la mirada
que llegia la pàgina
del quadern del meu viure
que ara ha estat arrencada.*

De «La mar respira calma», poema publicat per primera vegada en aquesta revis-
ta.

Tots aquests versos pertanyen a temes del seu últim disc, ben significativament intítulat *Presències i oblit*. No puc deixar de preguntar-li si es troba cansat. Així, en sec.

—Hi ha una barreja de tot. Fas la professió en unes condicions que, quan veus com la fan els altres, t'arriba a cansar. Per altra part, hi ha cançons que seria impossible que hagués pogut escriure quan era més jove. Octubre dolç, per la seva riquesa, és impensable que l'hagués pogut escriure a 18 anys. O el poema dedicat a *Espru*, que vàreu publicar. Sí; és una sensació de cansament, en el sentit de trobar-te al davant d'un mur d'indiferència per part de les institucions. I no parlo sols

mateix que fan les d'allà. Aquí no hi ha una política pròpia de radiodifusió. Es va a remolc d'allò que fan a fora, i també d'allò que fan a Madrid. L'única cosa que es podria salvar és la premsa. Hi ha cantants, hi ha públic... Allò que no hi ha, són aquelles instàncies intermèdies, entre el públic i el cantant, que donin ressò a les coses que es fan. Aquí, hi ha un gran provincianisme!

Raimon diu que en els versos de «Lector de poesia»: *Oblides que oblides cada dia/cada dia oblides que oblides*, hi ha: —Aquest joc entre memòria i oblit que és constant al llarg de la meua vida.

Després d'allò que ha dit al paràgraf anterior, d'aquella sensació de cansament davant de murs..., crec que es fa també evi-



*Per camins d'aigua
van els meus peus.
Quin cansament, mare!
Res no s'acaba en mi
i la vida continua*

De la cançó «Per camins d'aigua».

*Al meu cervell, que desconec,
arriben els anys que hem viscut
junts, carregats, curulls de vida
i, plens de desig, fan senyals
als que encara no han arribat,
dient-los: «Veniu i mireu
com estem nosaltres, de bé,
nosaltres, de bé!*

De «Al meu cervell que desconec».

per mi. No fa gaire, vaig estar amb una colla de joves que conreen l'estètica de moda. Aleshores veus que estan com estàvem nosaltres, o encara pitjor; que ho tenen tan fotut com ho teníem nosaltres. No; ara, els qui contracten no són els mateixos que contractaven abans. Com ho deia no fa gaire Paco Ibáñez: «¿dónde está esta gente que venían a galopar?». Aquí hi ha una franja de gent, d'entre 15 i 20 anys, a la qual només arribes a través dels mitjans d'informació. I aquests —les emissores de ràdio i televisió— són a Madrid. La residència del poder és a Madrid, i dona més importància a allò que es fa Madrid. I les emissores d'aquí, per no despenjar-se, fan allò

dent una altra constant proclamada en els versos del suara citat poema «Lector de poesia» (hi insistim, corresponent al seu últim disc):

*Si t'il·lumines d'immens, no et veuen.
Són mesquins, alguns, i algunes coses!
Ara, el món mostra menys pietat.
Plou a ciutat, no plora el meu cor.
Llibertat, on escriuré el teu nom?*

Potser el temps no ha acabat de ser del tot nostre.

Jaume Comellas



Arxius Musicals a Catalunya (XI)

Barcelona. Fons de música de l'Arxiu de la Parròquia del Pi

Els fons musicals que són objecte d'aquesta breu descripció són una part més del molt ric arxiu de l'església del Pi, a Barcelona. Per tant, aquesta institució n'és la titular. El fons de música està situat a l'última de les tres sales que integren l'arxiu esmentat que, al seu torn, és a les mateixes dependències de l'església, a la part més alta, sobre una Capella i donant al mateix Carrer del Pi.

Vers el 1978⁽¹⁾ un equip dirigit pel Dr. Francesc Bonastre va començar a catalogar-hi els manuscrits.

En aquests moments, l'arxiu està ordenat de la següent manera: totes les partitures estan posades en caixes arxivadores de cartró, al llom de les quals hi ha els corresponents signes (alfabètics o numèrics) que permeten de saber-ne el contingut. Les caixes són en un prestatge que abans ocupaven, absolutament desordenats, els manuscrits i impresos.

Hem inventariat 1617 manuscrits i s'hi han ordenat un total d'impresos d'un volum lleugerament superior al doble del dels manuscrits. No entrarem a precisar el mètode emprat, ja que aquest està explicat en la introducció a l'inventari provisional que en vam fer, una còpia del qual es troba a la Rectoria de l'església del Pi, per a ús de qualsevol estudiós.

El manuscrit datat més antic correspon a un *Rosari* de l'any 1707. De totes maneres, cal dir que són molt poques les obres datades: només 37 del segle XVIII, 150 del XIX i 10 del XX. Al marge d'aquests, cal tenir present l'existència d'un manuscrit del segle XVII que conté obres —entre altres— de Joan Pujol.

El període més ben representat és la segona meitat del segle XIX.

La procedència del material és doble: les partitures utilitzades per la Capella de la parròquia, i l'arxiu personal de qui en fou Mestre de Capella durant la primera meitat d'aquest segle, Josep Masvidal.

Són en total 308 compositors, amb obra conservada en forma de manuscrit. Quantitat força elevada si la comparem amb altres arxius catalans. Per la quantitat d'obres que hi tenen, hi destacarem: Joan de la Creu Font (44), P.J. Llonell (22), R. Baguer (15), C. Candi (12), F.J. Haydn (12), G. Rossini (11), etc... Aquestes quantitats ens donen idea de la importància d'aquest fons, a l'hora d'emprendre una eventual tasca investigadora sobre algun d'ells.

Pel que fa als gèneres, es reparteixen de la manera següent:

Música vocal: *Misses* (157), *Rosaris* (137), *Goigs* (98), *Trisagis* (44), *Salve Regina* (39), *Benedictus* (36), *Ave Maria* (27), *Himnes* (21), *O Salutaris* (20), *Te Deum* (15), *Lauda Sion* (14), *Tantum Ergo* (12), *Dixit Dominus* (12), *Miserere* (11), etc...

Música instrumental: *Simfonies* (43), *Variacions* (10), *Fantasia* (10), *Duo* (8), *Minuet* (7), *Sonata* (7), *Versos* (6), *Polca* (5), *Quartet* (4), *Masurca* (4), *Rigodons* (4), etc... fins a 156 obres que, en línia amb altres arxius catalans, representa escassament un 10 % del total del fons.

La major part dels impresos són de la segona meitat del segle passat i de la primera de l'actual, tot i que hi ha un imprès del segle XVI que conté una obra litúrgica de Vincenzo Lusitanus (incompleta).

Tot i el volum total dels impresos, sols hi ha representats 245 compositors. Pel volum d'obres que se'ls conserven, cal esmentar: Josep Masvidal, Perosi, Palestrina, Ra-

vanello, Bach, Mendelssohn, Schumann, Gounod, Franco, Eslava, Haydn, Lotti, Pedrell, Puccini, Tebaldini, Verdi, Victoria, Wagner, entre altres.

Hi ha un gran nombre d'impresos amb obres destinades a l'orgue, ja siguin peces de repertori, antologies o mètodes. Al marge d'aquestes —i evidentment de la música litúrgica— hi destaca un nombre molt considerable de composicions a una sola veu (i de vegades a dues) amb acompanyament de teclat, tant de procedència catalana com estrangera (sobretot francesa), sovint amb una temàtica clarament religiosa, però quasi mai directament litúrgica. Sobretot, de principis de l'actual segle.

Hi ha també diversos mètodes —catalans, espanyols i estrangers— tant de solfeig com de diferents instruments.

Per a la consulta ràpida dels fons hi hem deixat un llistat d'autors i d'obres que, com hem dit, és consultable a la mateixa Rectoria.

Aquest treball s'ha dut a terme amb un «Ajut a la Recerca» de la CIRIT.

(1) BAGÜÉS, Jon: *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu*. Ediciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979. P. 11

BIBLIOGRAFIA

Archivos de Barcelona. I. Ciudad. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional. Madrid, 1952, pp. 186-190.

BALDELLÓ, Francisco, «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona». *Anuario Musical IV* (1949) pp. 155-179; explícitament no diu res d'aquest valuós fons musical.

Maria Ester-Sala
Josep M. Vilar

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.

AQUÍ

JORDI MALUQUER PRESIDENT
DE LA COMISSIÓ ARTÍSTICA DEL LICEU

Jordi Maluquer, ex-director general de Teatre i Música de la Generalitat, ha estat nomenat President de la Comissió Artística del Teatre del Liceu. Aquesta comissió és formada, a més, per Josep Maria Busquets, administrador del teatre, Lluís Andreu, administrador artístic, Joan Arnau, administrador artístic adjunt i encarregat dels afers del cor i orquestra, Uwe Mund, director titular de l'orquestra, Romano Gandolfi i Vittori Sicuri, directores titulars del cor, Albin Hansenroth, cap dels serveis de producció i coordinació del teatre i Josep Maria Folch, director tècnic.

Jordi Maluquer ha assenyalat que un dels objectius traçats és la programació de temporades amb deu títols, a raó de deu representacions per cada títol, en línia amb una superior rendibilitat de la tasca del Liceu. Ma-



Jordi Maluquer

luquer també ha indicat que la programació està feta ja fins al 1991 (segons va anunciar en el seu moment la RMC) i que cal treballar per a partir del 1992.

DOBLE GUARDÓ PER AL PRIMER DISC DE LA CAPELLA REIAL

El primer disc editat per la Capella Reial acaba de ser doblement guardonat a França. L'enregistrament, que inclou la *Missa pro defunctis* i la *Missa de batalla*, de Cererols, ha aconseguit el «Discòbol» de l'Acadèmia del Disc Francès. Altrament, la revista «Diapason-Harmonie» l'ha inclòs a la llista dels seus «Diapasos d'Or», que inclou setze enregistraments, entre els quals n'hi ha un de la pianista barcelonina Alcía de Larrocha, amb la *Suite Iberia*, d'Isaac Albéniz.

Aquest enregistrament de la

Capella Reial, fet en compact i editat per la firma Astrée-Auvidis, ha causat un gran impacte a França. L'esmentada revista el qualifica com un dels grans esdeveniments discogràfics de l'any. Molt aviat serà a l'abast del públic espanyol, en la versió de disc de vinil.

Per altra part, la Capella Reial, que dirigeix Jordi Savall, també ha tret al mercat francès l'enregistrament de *El Cant de la Sibilla*, l'aparició del qual a casa nostra es preveu per a dins de no gaire temps.



La Capella Reial

AUDICIONS MUSICALS PER A ENSENYAMENTS MITJANS

Organitzat pel Consorci del Palau de la Música Catalana i l'Institut Municipal de l'Educació, s'ha posat en marxa un Cicle d'Audicions Musicals per a ensenyaments mitjans, que té lloc al Palau de la Música Catalana.

En aquest cicle es tracten els següents temes: «El barroc», amb un concert a cura de l'Orquestra Solistes de Catalunya, dirigida

per Jaume Francesch; «El Clasicisme i el Romanticisme», amb un concert a cura de l'Orquestra Pro-Arte, que dirigeix Lluís Millet, amb Òscar Boada al piano; i finalment, un tercer tema sobre «L'Impressionisme», amb un concert a cura de Jordi Camell —piano—, Joan Plaja —clarinet— i Josep Maria Brotons —flauta—.

I JORNADES INTERNACIONALS DEL RISM

La U.E.I. de Musicologia de la Institució Milà i Fontanals, del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC) de Barcelona, organitzà el passat desembre unes jornades de treball amb la finalitat de crear a l'Estat espanyol un *Ländergruppe* (grup estatal), depenent del *Repertoire International de Sources Musicales* (RISM).

El president del RISM, Harald Heckmann, i el cap de redacció d'aquesta institució, Joachim Schlichte, s'encarregaren, durant aquestes jornades, d'aportar les seves experiències i els seus suggeriments sobre la

possible creació d'un *Ländergruppe*. Amb la creació d'aquest grup estatal, i la seva coordinació amb el RISM, es dotarà la Musicologia espanyola d'un cos documental bàsic en el futur, el qual esdevindrà apte per a la investigació científica de manera sistemàtica i amb afinitat de criteris.

En aquestes I Jornades de Treball del RISM participaren quatre institucions espanyoles: el CSIC, la Universitat, l'Església i el Ministeri de Cultura. Els respectius representants signaren un acord fundacional.

ÒPERA DE CAMBRA DE CATALUNYA PREPARA
UNA NOVA PRODUCCIÓ

Amb quasi tota seguretat, Òpera de Cambra de Catalunya farà una producció d'una òpera del gènere que dona grup a l'entitat, segons que informà la seva presidenta, Sílvia Gasset, en el curs d'una conferència de premsa. El títol encara no està decidit i el lloc on s'oferirà serà el Teatre Principal, comptant amb el suport del Gran Teatre del Liceu. Les converses estan molt avançades. Aquesta producció serà oferta posteriorment a diversos indrets de Catalunya, amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat.

Per altra part, aquesta entitat ha posat en marxa un nou cicle de conferències que, en l'edició actual, gira a l'entorn de la figura de Gioacchino Rossini. N'és responsable Roger Alier.

Aquest cicle, que se celebra els dilluns des del passat dia 6 de febrer a la Sala Cultural de la Caja de Madrid, tindrà 17 ses-



Eduard Giménez

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

sions i es perllongarà fins al dia 12 de juny.

Cal esmentar-ne les sessions dedicades a figures de la lírica actual, com és el cas del concert que oferiran, enmig del cicle, la soprano Anna Maria González i el tenor Eduard Giménez, acompanyats al piano per Enrique Ricci. O les conferències-col·loqui que protagonitzaran, el 24 d'abril, el

conegut radiofonista musical Joan Lluch i, el 12 de juny, el tenor canari Alfredo Kraus.

Així mateix cal citar el concert de noves veus anunciat per al passat 27 de febrer, en el qual prengueren part les sopranos Griselda Ramón i Carme Viaplana, i el baix Adrià del Castillo, acompanyats al piano per Miquel Ortega.

HA MORT LA PEDAGOGA MUSICAL MERCÈ ROLDÓS

El passat febrer morí, a Barcelona, a 90 anys, Mercè Roldós, coneguda pianista que, des de jove, es dedicà a la pedagogia musical.

A partir de 1927, i durant seixanta anys, Mercè Rodolós exercí sense interrupció l'ensenyament a l'Acadèmia Marshall, de primer com a professora auxiliar de qui fou el seu mestre, Franck Marshall, després com a profes-

sora titular, fins a 1959 i, finalment, com a sots-directora.

La seva tasca didàctica ha estat molt valuosa, tant per als alumnes com pels resultats professionals de molts d'ells. Molts alumnes estrangers foren deixebles de Mercè Roldós, els quals assistiren a les classes atrets pels coneixements que ella tenia sobre l'estètica pròpia dels compositors de totes les èpoques.

MIREM DE BUSTINZA, MEMBRE DE L'IMPERI BRITÀNIC

La senyora Mirem de Bustinza acaba de ser distingida amb l'atorgament del títol de *Member of the British Empire*. Es tracta d'una de les condecoracions més importants amb què la Corona Britànica condecora persones no angleses. Els mèrits pels quals n'ha es-

tat distingida es refereixen a la seva dilatada tasca de promoció cultural desenvolupada al llarg de quasi 40 anys d'actuació en el si del British Council de Barcelona. L'acte d'imposició de la distinció se celebrarà en una data encara no establerta.

MÚSICA CATALANA A LES JORNADES D'INTERCANVI CULTURAL SUÈCIA-CATALUNYA

El pròxim mes d'abril tindrà lloc, a Estocolm, la segona etapa de les Jornades d'Intercanvi Cultural entre Suècia i Catalunya. En el conjunt d'un ampli ventall de manifestacions, la música hi serà present amb sis concerts. El primer serà a cura del Trio de Barcelona —Gerard i Lluís Claret i Albert Giménez Atenelle: el dia 20 d'abril hi interpretaran un programa format per obres de Brahms, Guinjoan, Casablanca i Dvorak.

Posteriorment, l'organista Montserrat Torrent oferirà dos concerts: el primer amb obres de Cabanilles, Antoni Soler i Narcís Casanovas i el segon dedicat a compositors actuals (P. Antoni Massa, Montsalvatge, Manuel Valls, Cercós, Pueyo i Josep Soler). El pianista Miquel Farré oferirà dos concerts: el primer amb obres d'Antoni Soler, Josep Soler, Taverna-Bech,

Mompou, Granados i Liszt; i el segon amb el mateix programa i amb la variant de l'obra de Liszt per una de Brahms. Finalment, cal assenyalar el concert que oferiran Multimúsica —Gabriel Brncic, Eduardo Polonio i Claudio Zulián— dedicat a música electroacústica. S'hi oferiran obres de Lewin-Richter, Brncic, Joan Antoni Moreno, Claudio Zulián, Rodríguez Picó, Polonio i Albert Sardà.

Cal recordar que el passat mes de novembre van tenir lloc, a Barcelona, les Jornades «Suècia avui», en el curs de les quals es van oferir quatre concerts de música sueca en els que van intervenir: el guitarrista Magnus Anderson, el trio Ulrika Berglund, Hilary Sturt, Lars-Inge Bjärlestam, i el Grup de Música Electro-Acústica EAM-gruppen.

20è ANIVERSARI DE LA CORAL SINERA

La Coral Sinera, dels Lluïsos de Gràcia, de Barcelona, celebra enguany el XX aniversari. La coral va ser fundada l'any 1968, amb la finalitat de dotar els Lluïsos de Gràcia d'una formació coral juvenil, cobrint així el buit deixat entre la coral infantil El Violet i la coral Cantiga, prou coneguda arreu.

En els seus inicis, la Coral Sinera era una formació de veus blanques (només noies); més endavant va anar afegint-hi nois. En el primer any d'existència, va ser membre fundador dels Grups Intermedis de Catalunya, actualment Corals Juvenils de Catalunya, i és l'única de les co-

ral fundadores que encara funciona com a coral juvenil.

Durant aquests 20 anys, han dirigit la coral: Pilar Lasarte, Oriol Ponsa, Jordi Farrera i Poiré Vallvé, l'actual director. Per la coral han passat prop de 350 cantaires, d'edats compreses entre els 15 i els 20 anys, el repertori dels quals ha sobrepassat les 300 partitures. Actualment, gairebé 70 membres componen la Coral Sinera, entre nois i noies.

Per celebrar aquest XX aniversari, la Coral Sinera oferí un concert commemoratiu, basat en música clàssica religiosa, a la parròquia de Sant Miquel dels Sants, el passat 26 de febrer.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Després de l'esforç que representà a cantaires i directius la preparació i l'organització de la gira artística a l'illa de Cuba el darrer desembre, i també de les subsegüents audicions corals fetes aquell mateix mes a Andorra (XXV Aniversari de l'Orfeó Andorrà i la inauguració de la Sala de Congressos i Exposicions del Comú d'Andorra la Vella) i a la mateixa seu de l'Entitat per al Concert de Sant Esteve dins les festes nadalenques, l'Orfeó Català ha dedicat els dos primers mesos del 1989 a preparar les actuacions per a les quals s'ha compromès en aquest curs.

La primera actuació, com ja fou anunciat mesos enrera, serà la seva segona intervenció a les Temporades Musicals d'Ibercàmera (hi actuà per primer cop a la Segona Temporada d'aquests mateixos organitzadors, pel març de 1986, amb la interpretació dels cors de *La Creació*, de Haydn) i cantarà en la temporada actual, el 6 de març, conjuntament amb la City of London Sinfonia dirigida per Richard Hickox, i amb la col·laboració de notables solistes internacionals (entre ells el tenor català Joan Cabero), en la interpretació de la important obra de F.J. Haydn, *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae* (Hob. XXII:5), més coneguda com a *Missa Santa Cecilia*, hom creu que per l'anotació feta pel pietós autor de la còpia que hi

ha a la Biblioteca Nacional de Viena. Aquesta *Missa* és una de les musicalment més importants de les catorze que escriví el mateix compositor, i en ella es reflecteix molt bé el gust i les modes musicals que predominaven en la gran música religiosa d'aquella època (aquesta obra ha estat datada el 1766): influència de la música operística italiana, forta impregnació melodramàtica en àries o intervencions solístiques, sonoritats orquestrals, etc.

L'Orfeó Català, ha estat preparat pel seu director, el mestre Jordi Casas (qui ja havia treballat els cors d'aquesta mateixa composició la temporada anterior, amb el Cor de RTVE).

En aquest mateix període, els quatre cors de què disposa actualment l'Orfeó Català han treballat intensament de cara a les respectives interpretacions corals que preveuen en aquest curs. Així, el Cor Juvenil cantarà a Astúries, en ocasió de la tornavisita a la Agrupació Coral de Siero Musical, que ens visitarà l'any passat, i també ho farà, al costat del mateix Orfeó Català, en el concert dedicat als socis de l'Entitat, previst pels darrers dies de maig. Així mateix, els dos Cors Infants i el Cor Juvenil també intervindran en un segon concert dedicat als socis de l'Orfeó, com a final de curs, que tindrà lloc abans d'acabar el mes de juny.

PELL DE BRAU

MARIANO LAMBEA PREMI DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA

El jurat del Premi Nacional de Musicologia, convocat any rera any per la Sociedad Española de Musicología (SEM) va acordar concedir el guardó, dotat amb 500.000 ptes. a l'investigador català Mariano Lambea Castro per l'edició del *Cancionero de Claudio de la Sablonara*. Formaven el tribunal Ramon Barce, Álvaro Zaldívar, Álvaro Marías, Emilio Rey i Gerardo Arriaga. El resultat, favorable al musicòleg català que hagué de competir amb quatre estudiosos més, diu molt de la investigació que es mena a la Institució Milà i

Fontanals del CSIC, en el si del qual treballa des de fa anys Mariano Lambea, sobretot si es té en compte la qualitat dels competidors i el fet que aquest cançoner havia estat ja estudiat per Jesús Aroca i publicat, precisament, per l'entitat convocant del premi. L'obra de Lambea —que acaba de publicar *Mateo Flecha, el joven, «Il primo libro de Madrigali»*, al mateix CSIC— refà l'antiga publicació, ja inassequible, i precisa molts extrems, tant pel que fa a les transcripcions com a l'estudi del material que conté l'original.

ARREU

VON KARAJAN NO POT DIRIGIR LA FILHARMÒNICA DE BERLÍN A CAUSA DEL SEU ESTAT DE SALUT

Segons un teletip de l'Agència EFE del passat 9 de febrer, el director Herbert von Karajan se sent massa malalt per poder complir els seus actuals compromisos com a director de l'Orquestra Filharmònica de Berlín. A la ciutat alemanya, ha començat un debat públic sobre la seva permanència al davant de l'orquestra.

Von Karajan, en una carta dirigida al senador de Cultura berlinès, Volker Hassemer, i publicada a la premsa alemanya, explica per primer cop el seu precari estat de salut, que l'impossibilita de realitzar els dotze concerts estipulats en el contracte. Von Karajan explica a la carta: «Un vessament cerebral, tres operacions a la columna vertebral i greus trastorns circulatoris, als quals s'afegeix la grip intestinal de l'any passat que encara em fa patir». També, el director, que farà 81 anys l'abril vinent, demana a la carta que les seves actuacions anuals amb la Filharmònica de Berlín es redueixin a sis concerts.



Herbert von Karajan

Herbert von Karajan va fer-se càrrec de la direcció artística d'aquesta orquestra el 1955, any en què hi succeí en el càrrec Wilhelm Fürtwängler. D'altra banda, en els últims anys s'han incorporat a l'orquestra berlinesa molts músics joves, la qual cosa augmenta la necessitat d'una direcció artística forta, continuada i coherent, segons les opinions dels cercles culturals de Berlín, que també posen en dubte la continuïtat de Karajan a la direcció de la Filharmònica.

ROSTROPOVITX, READMÉS A LA UNIÓN DE COMPOSITORS SOVIÈTICS

El violoncel·lista rus Mstislav Rostropovitch ha estat readmès a la Unió de Compositors Soviètics, segons un despatx de l'Agència Tass del passat febrer.

Rostropovitch fou desposseït de la ciutadania soviètica i expulsat de la Unió de Compositors, el 1978. El violoncel·lista, director de l'Orquestra Simfònica dels Estats Units, i la seva dona, la cantant d'òpera Galina Vishnevskaya, deixaren la Unió So-

viètica el 1974 i marxaren cap als Estats Units, a la recerca de «llibertat artística».

Rostropovitch ha dit, en una entrevista publicada al diari soviètic «Izvestia», el passat gener, que era de «justícia» que li tornessin la nacionalitat soviètica. Rostropovitch va ser guardonat amb el Premi Lewis i, en dues ocasions, va rebre el Premi Stalin.

PRIMERA AUDICIÓ PARISENCA D'UNA ÒPERA DE PENDERECKI

L'òpera *Le Masque noir*, de Krzystof Penderecki, estrenada al Festival de Salzburg 1986, ha estat oferta per primera vegada a França, en versió de concert, els dies 17 i 19 del passat febrer, al Théâtre du Châtelet, de París, interpretada per l'Orquestra Nacional francesa, el Cor de Ràdio France i un equip de cantants, dirigits pel mateix compositor.

El llibret de l'òpera és extret d'una obra teatral de Gerhart Hauptmann, estrenada al Burg-

theater, de Viena, el 1928. L'acció transcorre el 1662, després de la guerra dels trenta anys, en una petita població de Silèsia sotraguejada pels combats, la pesta i les lluites religioses.

La partitura, essencialment paroxística, sintetitza diversos gèneres, com l'òpera, la música religiosa i diverses citacions de l'època, amb el *Dies irae*, els corals de la Reforma i certes danses del Renaixement, segons el recull de Reussner.

CONVOCATÒRIES

CURS DE LLUÍS DE PABLO SOBRE «LA VOZ (FONEMA, PALABRA, CANTO) EN MI MÚSICA»

Del 6 al dia 11 d'aquest mes tindran lloc, a Madrid, unes classes magistrals que professarà Luis de Pablo sobre el tema, «La voz (fonema, palabra, canto) en mi música». Aquest curs tindrà lloc a l'Auditorio Nacional de Música, carrer Príncep de Vergara, 136, Madrid.

Es basarà en l'estudi de diferents obres del compositor bilbaí com *Zureko olerkoa*, *Portrait imaginé*, *Yo lo vi*, *Visto de cerca*, *Sonido de la guerra*, *We*, *Viajero Indiscreto*, *Viajes i flors*, *Kiu*, etcètera. Hom hi abordarà la veu com a instrument, com a font sonora abstracta, la veu articulada en fonemes, la llengua castellana i les seves característiques musicals, la veu vehicle dramàtic sense text o

amb text, etcètera. La matrícula ha de formalitzar-se a la mateixa seu de l'Auditorio Nacional, i el preu és de 5.000 pessetes.

Per al pròxim mes d'abril, és prevista la celebració d'un altre cicle de classes magistrals. Aquesta vegada, a cura d'Elies Arizcuren, sobre el tema, «Música de càmera espanyola».

Aquestes classes, promogudes pel Ministerio de Cultura, continuaran posteriorment amb la presència de Joaquín Achúcarro, Victòria dels Àngels, Jaume Aragall, Montserrat Caballé, Josep Carreras, Gonçal Comellas, Pedro Corostola, Plácido Domingo, Alicia de Larrocha, López Cobos, Ros-Marbà, Joan Pons, etcètera.

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

CURS D'INTERPRETACIÓ MUSICAL A L'INSTITUT
JOAN LLONGUERES

L'Institut Joan Llongueres desenvoluparà, durant els dies 7, 8 i 9 d'abril, un curs d'interpretació a través de l'anàlisi d'obres impartit per Narcís Bonet. Per poder participar al curs, s'exigeix un nivell de grau superior en els estudis dels participants.

El programa serà de lliure elecció per a solistes i conjunts. Els horaris són, divendres 7 i

dissabte 8 d'abril (de 10 a 13 h. i de 17 a 20 h.) i el diumenge 9 d'abril (de 10 a 13 h.). El mateix diumenge, hi haurà un concert de clausura desenvolupat pels participants seleccionats durant aquest curs.

Per a més informació: Institut Joan Llongueres. c/ Sèneca 22. Tel. 217 18 94. Barcelona

PREMI «NOVES EXPERIÈNCIES
MUSICALS ELECTRÒNIQUES»

El Centre d'Iniciatives i d'Experimentació per a Joves de la Fundació Caixa de Pensions ha convocat el Premi «Noves Experiències Musicals Electròniques» que es divideix en dues categories: música en viu i música de laboratori. En aquest premi, hi poden optar tots els músics, de qualsevol nacionalitat i filiació estètica, nascuts després del dia 31 de desembre de 1959. Els treballs musicals presentats a concurs, en grup o individualment, tindran com a única condició l'ús total o parcial d'instruments musicals electrònics. El Jurat, compost per Rafael Escoté (baixista del grup

Pegasus), Joan Albert Amargós (compositor i clarinetista), Xosé Aviñoa (musicòleg i professor de Teoria de l'Art a la UAB), Gabriel Brncic (compositor, director de Phonos) i Artur Rodríguez Morató, valorarà la qualitat artística de les obres i la necessitat real d'ús d'instruments electrònics per a la interpretació, així com el procés de composició de cada obra.

La durada de les músiques presentades a concurs no podrà excedir de 10 minuts de durada. El termini de presentació d'obres acaba el dia 1 de maig de 1989. Per a més informació: CIEJ, Via Laietana 48-A, 08003 Barcelona.

III CONCURS INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓ
«GOFFREDO PETRASSI» 1989

L'Orquestra Simfònica de l'Emília-Romanya «Arturo Toscanini», amb la participació del Ministeri de Turisme i Espectacles de la regió italiana de l'Emília-Romanya, ha convocat el III Concurs Internacional de Composició «Goffredo Petrassi» 1989. Aquest concurs és obert a qualsevol compositor d'arreu del món, sense límits d'edat. Les obres presentades al concurs han de ser composicions simfòniques inèdites, sense solistes i d'una durada màxima de 30 minuts. La composició orquestral ha de ser per a un màxim de 80 instruments i un mínim de 25. El concurs estableix tres premis, en lires, de 10, 7 i 4 milions. L'obra guanyadora del primer premi serà inclosa a la programació de l'Orquestra de l'Emília-Romanya.

D'altra banda, també es convoca el premi únic especial «Serasi», amb la col·laboració de la Província de Parma i la Comuna de Colorno, en ocasió d'aquest III

Concurs Internacional de Composició «Goffredo Petrassi». Aquest altre premi acull composicions per a orgue solista i orquestra, amb una durada mínima de 20 minuts. Aquest segon premi s'ha organitzat amb la finalitat d'interpretar composicions mitjançant el valuós orgue de l'església de Sant Liborio, de Colorno, construït per Andrea Luigi i Giuseppe Serassi, de Bèrgam, el qual ha estat restaurat recentment. Aquest premi està dotat amb 7 milions de lires.

El termini de presentació de les obres per a ambdós premis acaba el proper 20 de maig, i el veredict del jurat es farà públic durant el proper mes de setembre.

Per a més informació i obtenció de les bases del concurs, cal dirigir-se a: Secretaria del Concurs Internacional de Composició «Goffredo Petrassi». c/ orquestra Simfònica de l'Emília-Romanya «Arturo Toscanini». Via G. Tartini 13. 43100 Parma. Itàlia.

Avís als lectors de la Revista Musical Catalana

La Revista Musical Catalana anuncia la confecció de cobertes per a col·leccionar els exemplars de la publicació. És previst que aquestes cobertes puguin incloure els exemplars corresponents a tot un any (onze) excepte pel que fa als primer i segon anys en què s'aplegaran 13 exemplars (recordem que el primer número va sortir el mes de novembre del 1984).

Junt amb les cobertes s'oferiran els corresponents índexs temàtics i d'autors. El preu de les cobertes serà anunciat en breu, i la seva posada a la venda és prevista per al mes d'abril.

El preu de subscripció de la Revista Musical Catalana passarà a ser, a partir de les que vencin amb posterioritat al número del mes d'abril, de 2.750 pessetes pel que fa a les subscripcions anuals, i de 1.400 pessetes per a les subscripcions de mig any. Aquest és el primer increment del cost de subscripció enregistrat per la Revista des que va sortir al mercat.

La Revista Musical Catalana anuncia, també que aviat presentarà un nou disseny, en l'elaboració del qual es treballa en aquests moments.

IV CONCURS DE PIANO CIUTAT DE BERGA

Organitzat pel Centre d'Estudis Musicals del Berguedà «L'Espill», se celebrarà a Berga, els dies 29 i 30 d'abril, i 1, 6 i 7 de maig, el IV Concurs de piano Ciutat de Berga. El certamen és dividit en tres categories («A», per als pianistes de fins a 28 anys; «B» per als de fins a 19 anys; i «C», per als de fins a 14 anys), cadascuna de les quals té establerta una programació específica.

Els premis a atorgar en cada modalitat són els següents:

Categoria A: Primer premi: 150.000 ptes.; Segon: 50.000 ptes.; Tercer: 25.000 ptes. **Categoria B:** Primer Premi: 50.000

ptes.; Segon: 25.000 ptes.; Tercer: 10.000 ptes. **Categoria C:** Primer premi: 15.000 ptes.; Segon: 10.000 ptes.; Tercer: 5.000 ptes.

El jurat estarà presidit per Antoni Besses, i l'integraran, juntament amb ell, Àngels Alabert, Anna M.^a Cardona, Liliana Maffiotte i Montserrat Perayre.

La inscripció al concurs és oberta fins al dia 30 de març. Per a tota mena d'informació, els interessats poden adreçar-se a: Montserrat Perayre, Centre d'Estudis Musicals del Berguedà «L'Espill», c/ Ciutat, 16, 1r, 08600 Berga, tel. (93) 821 39 53.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

MARÇ

1, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quartet Endellion. Haydn, Britten, Beethoven. (Fundació Caixa de Pensions).
2, dijous	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Tristan und Isolde</i> , de R. Wagner. Dir: Peter Schneider. Solistes de l'OCB. Quintet de Vent Aulos. Mozart, Möller, Brotons, Hindemith. Orquestra Solistes de Catalunya. Edith Mathis, soprano. Dir: Xavier Güell. Mozart. (Mozartiana).
	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	
	21 h.	Barcelona	Palau	
3, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Eulàlia Nosàs, violoncel. Eulàlia Valls, piano. Bach, Granados-Cassadó, Nin, Liszt.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Aldo Ciccolini, piano. Dir: Mario Bernardi. Beethoven, Mozart, Schumann.
4, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició). Silvia Vidal, piano. Bach-Busoni, Liszt. (JJ.MM. de Catalunya).
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	
5, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona (Tercera edició). Banda Municipal de Barcelona. Dirs: Josep Mut i Gerat i Martínez. Chootem, Weber, Vinaixa, Liszt, Casella. Godelieve Monden, guitarra de deu cordes. (Fundació Caixa de Pensions). Recital d'Antonio Vilas. Orquestra de Cambra d'Acordions de Sant Vicenç dels Horts. Dir: Pilar Vilas. Grieg, Vicens, Vilas, Strauss, Ketelbey, Monti. Vladimir Ashkenazy, piano. Beethoven, Schumann. (Ibercàmera).
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	
	12 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	
	18,30 h.	Barcelona	Delegació territorial de l'ONCE	
	19 h.	Barcelona	Palau	
6, dilluns	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Tristan und Isolde</i> , de R. Wagner. Dir: Peter Schneider. Marta Guasch, saxo. Pere Sabater, piano. María Jesús Prieto, soprano. Jaume Fàbregas, piano. Bozza, Poot. Pergolesi, Mozart, Strauss, Schubert, Rodrigo, Granados. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	
Dr. Richard Hickox	21 h.	Barcelona	Palau	City of London Sinfonia. Enedina Lloris, soprano. Margaret Cable, contralt. Joan Cabero, tenor. Michael George, baix. Orfeó Català. <i>Missa Sanctae Caeciliae</i> , de Haydn. (Ibercàmera).
7, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Sala Cultural Caja de Madrid	Pedro Javier González, guitarra flamenca. Alex Garrobé, guitarra clàssica. Bach, Sors, Mertz, Paco de Lucía. González, Piazzola, Falla.
8, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	The Sixteen Choir and Orchestra. Lynda Russell, soprano. Maldwin Davies, tenor. Michael George, baix. Dir: Harry Christophers. <i>Alexander's Feast</i> , de Händel. (Euroconcert). György Sebök, piano. Beethoven, Brahms, Liszt. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	
9, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Solistes de l'OCB. Tal Perkes, flauta. Carol Brubaker, violí. Josephine Fitzpatrick, viola. Suzana Stefanovic, violoncel. Magdalena Barrera, arpa. Beethoven, Mozart, Jolivet. The Sixteen Choir and Orchestra. Lynda Russell, soprano. David Davies, contratenor. Ian Patridge, Maldwin Davies, tenors. Michael George, Gordon Jones, baixos. Dir: Harry Christophers. <i>Passió segons sant Joan</i> , de Bach. (Euroconcert).
	21 h.	Barcelona	Palau	
10, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Antonio Ruíz Mellado, piano. Schumann, Barber, Liszt. Montserrat Baiget, Mercè Baiget, sopranos. Josep Ferrer, baix. Xavier Sans, baix-baríton. Palestrina, Victoria, O. de Lassus. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	
	20 h. 21 h.	Barcelona Santa Coloma de Gramenet	Liceu Conservatori	

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

11, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Judith Forst, mezzosoprano. Neil Cowley, orgue. Dir: Mario Bernardi. Berlioz, Saint-Saëns.
12, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició). Orquestra Amics dels Clàssics.
	11,15 h.	Barcelona	Delegació territorial de l'ONCE	
13, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Paul Badura Skoda, piano. Dir: Wojciech Michniewski. Mozart. (Mozartiana). <i>Il matrimonio segreto</i> , de D. Cimarosa. Dir: Romano Gandolfi.
	21 h.	Barcelona	Liceu	
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	
14, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Sala Cultural Caja de Madrid	Lluís Avendaño, piano. Chopin, Lizst, Bartók, Albéniz.
	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Tristan und Isolde</i> , de R. Wagner. Dir: Peter Schneider. Pilar de los Angeles, soprano. Carme Bonafort, guitarra
	20 h.	Barcelona	Delegació territorial de l'ONCE	
15, dimecres	19,30 h.	Barcelona	Facultat de Biologia	Marc Cabero, Marc Miralta, percussió. Molenhoff, Bach, Haydn, Fink, Krfaft.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trio de Barcelona. Brahms. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il matrimonio segreto</i> , de D. Cimarosa. Dir: Romano Gandolfi.
16, dijous	20 h.	Barcelona	Delegació territorial de l'ONCE	Orquestra Simfònica Estela. Luis Pérez Molina i Lourdes Pérez Molina, piano.
17, dimecres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Miguel Angel Baños, fagot. Marta Orts Alís, piano. Bourdeau, Vivaldi, Corelli, Telemann, Galliard, Gabaye.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il matrimonio segreto</i> , de D. Cimarosa. Dir: Romano Gandolfi.
18, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	David Ballet, piano. Beethoven, Musorgski. (JJ.MM. de Catalunya).
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Garrick Ohlsson, piano. Dir: Miguel A. Gómez Martínez. Balada, Chopin, Berlioz.
19, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició). Banda Municipal de Barcelona. Dir: Josep A. Roda. Rossini, Bizet, Brahms, Lizst, Txaikovski.
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il matrimonio segreto</i> , de D. Cimarosa. Dir: Romano Gandolfi.
	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Joan Massià, piano. Bach, Massià, Salite, Kabalevsky. (Associació Massià-Carbonell).
20, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra i Cors Philharmonia de Londres. Anne Evans, soprano. Margerita Zimmermann, contralt. Keith Lewis, tenor. Gwynne Howell, baríton. Dir: Carlo Maria Giulini. <i>Novena Simfonia</i> de Beethoven. (Ibercamera).
				The Amsterdam Baroque Orchestra. The Netherlands Bach Society Choir. Barbara Shlick, soprano. Ula Grenewold, contralt. Ian Honeyman, tenor. Guy de Mey, tenor. Peter Kooy, baix. Michael Schopper, baix. Dir: Ton Koopman. <i>Passió segons sant Mateu</i> , de Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
21, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Sala Cultural Caja de Madrid	Gaudis de Cambra. Dir: Antoni Guinjoan. Telemann, Vivaldi, Bach, Bocherini, Haydn, Paganini.
	20 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	Roser Garrell, soprano. Trio Unda Maris. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Simfònica de Ràdio Hamburg, Christiane Edinger, violí. Dir: Krzysztof Penderecki. Penderecki, Dvořák. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il matrimonio segreto</i> , de D. Cimarosa. Dir: Romano Gandolfi.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

28, dimarts	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Jordi Giró, piano. Natatxa Orlob, mezzo-soprano. Debussy, Chopin, Schumann, Mahler. (JJ.MM. de Catalunya).
30, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Solistes de l'OCB. Miquel A. Bernat, percussió. Josep A. Cabedo, flauta. Bach, Baker, Tagawa, Klatzow, Smadbeck, Guinjoan.
31, divendres	20 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	Quartet Unda Maris. Bach, Händel, Vivaldi, Telemann. (JJ.MM. de Barcelona).
ABRIL 1, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Antonio Ruiz Mellado, piano. Schumann, Barber. (JJ.MM. de Catalunya).
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Boris Belkin, violí. Dir: Okko Kamu. Glazunov, Prokofiev.
2, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Emilio Mateu, viola. Dir: Albert Argudo. Khatxaturian, Hindemith, Boliart, Montsalvatge, Toldrà, Morera.
	12 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Grup de Cambra de la Jove Orquestra Nacional d'Espanya. (Fundació Caixa de Pensions).
3, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Antoni Pallarés, guitarra. Juan Olaya Cabrera, piano. Bröwer, Tausmann, Weiss, Beethoven, Brahms, Ravel. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	Palau	I Solisti Italiani. Giuseppe Magnani, concertino-director. Vivaldi. (Ibercamera).
5, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trio Lipatti. Haydn, Schubert, Beethoven. (Fundació Caixa de Pensions).
6, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Solistes de l'OCB. Magdalena Barrera, arpa. Glinka, Albéniz, Spohr, Debussy, Tournier, Falla.
	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , de R. Wagner. Dir: Uwe Mund.
7, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Carmen Valero, piano. Scarlatti, Beethoven, Besses, Montsalvatge.
	20 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	David González, violí. Bernat Bofarull, violí. Eva Alsiña, viola. Jordi Comellas, violoncel. Mozart, Haydn, Gluck. (JJ.MM. de Barcelona).
8, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Joan Moll, piano. Dir: Nicholas Cleobury. Elgar, Franck, Fauré, Beethoven.
9, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , de R. Wagner. Dir: Uwe Mund.
10, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Nicandro J. Rodríguez, piano. Elisenda Cabero, soprano. Montserrat Cabero, piano. Brahms, Rachmaninov. Montpou, Lamote de Grignon, Toldrà.
	21 h.	Barcelona	Palau	Christian Zacharias, piano. C. Ph. E. Bach, Beethoven, Schumann, Chopin. (Ibercamera).
11, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Eduard Giménez, tenor. Enric Serra, Alfonso Echevarría, baixos. Dir: Xavier Güell. Mozart. (Mozartiana).
12, dimecres	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , de R. Wagner. Dir: Uwe Mund.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trio Polyvalence. Vicenç Prats, flauta. Mozart. (Fundació Caixa de Pensions).
13, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Solistes de l'OCB. Tal Perkers, flauta. Jindrich Bardon, violí. David Espinosa, viola. Núria Calvo, violoncel. Magdalena Barrera, arpa. Villa-Lobos.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Orquestra del Gran Teatre del Liceu. Boris Martinovitch, baix. Dir: Edmon Colomer. Musorgski.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

14, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Carles Fernández Renieblas, guitarra. Weiss, Sors, Moreno Torroba, Barrios-Mangoré, Brower, Villa-Lobos, Wills.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Recital Samuel Ramey. John Fisher, piano.
15, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Zsolt Tottzer, violoncel. Jordi Masó, piano. Schubert, Debussy. (J.J.MM. de Catalunya).
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Matt Haimowitz, violoncel. Dir: Franz-Paul Decker. Rodríguez-Picó, Dvorák, Hindemith.
	20 h.	Barcelona	Liceu	Die Meistersinger von Nürnberg, de R. Wagner. Dir: Uwe Mund.
ALT EMPORDÀ				
MARÇ				
10, divendres	22 h.	Figueres	Museu de l'Empordà	Quartet Renaixença. (J.J.MM. de Figueres).
ABRIL				
7, divendres	22 h.	Figueres	Museu de l'Empodà	Carme Rodríguez, soprano. Glòria Vila-Puig, piano. (J.J.MM. de Figueres).
BAIX LLOBREGAT				
MARÇ				
4, dissabte	22 h.	Cornellà	Orfeó Catalònia	Orfeó Catalònia. Dir: Jordi Forés. Orfeó Vicentí. Dir: Joan Vinyes. S.C.C. La Coloma. Dir: Jordi Forés. S.C.R. Lo Llobregat de les Flors. Dir: Carles Grebol. (Musicoral 89. FCEC).
11, dissabte	22 h.	Martorell	Progrés	Coral Ferran Sors. Dir: Xavier Nogué. A.C. La Lira. Dir: Rafael Barbero. Coral Amadeu Vives. Dir: Josep Armengu. Coral Nova. Dir: Mireia Barrera. Coral Sellarés. Dir: Ramon Marcó. (Musicoral 89. FCEC).
BAIX PENEDES				
MARÇ				
5, diumenge	12 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Mario Monreal, piano. Beethoven. (Associació Musical Pau Casals).
19, diumenge	17 h.	El Vendrell	Església parroquial	Cor-Orfeó Parroquial del Vendrell. Mozart, Fauré. (Associació Musical Pau Casals).
ABRIL				
2, diumenge	12 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Mario Monreal, piano. Beethoven. (Associació Musical Pau Casals).
16, diumenge	12 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Andreu Guasch, piano. Chopin. (Associació Musical Pau Claris).
BERGUEDÀ				
MARÇ				
12, diumenge	18 h.	Berga	L'Espill	Queralt Roca, clarinet. Montserrat Cabero, piano. Saint-Saëns, Poulenc, Bach.
ABRIL				
9, diumenge	12 h.	Berga	Església de Sant Joan	Jove Orquestra de Cambra del Conservatori Municipal de Manresa. Mozart, Bartók, Farkas, Corelli.
GIRONÈS				
MARÇ				
29, dimecres	20 h.	Girona	Sala Girona	Concert Premi Girona «A». (Caixa de Barcelona).
ABRIL				
6, dijous	20 h.	Girona	Sala Girona	Eva León. (Caixa de Barcelona).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

SEGRIÀ

MARÇ

4, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Trio Folia
10, divendres	20 h.	Lleida	Sala Lleida	Orquestra de Cambra de Barcelona. Isabel Aragón. (Caixa de Barcelona).
11, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Alumnes de Myriam Francher i Manuel García Morante.
18, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Orquestra de Cambra del Conservatori de Balaguer. Dir. Robert Oró.
20, dilluns	20 h.	Lleida	Casino Principal	Rosa M ^a Mateu, soprano. Alfons Escué, piano.
31, divendres	20 h.	Lleida	Sala Lleida	Concert Premi Girona «B». (Caixa de Barcelona).

ABRIL

7, divendres	20 h.	Lleida	Sala Lleida	Eva León. (Caixa de Barcelona).
--------------	-------	--------	-------------	---------------------------------

VALLÈS OCCIDENTAL

MARÇ

4, dissabte	12 h.	Terrassa	Plaça Vella	Pere Soto Crup. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
5, diumenge	12 h.	Terrassa	Plaça Catalunya	Lou Bennet Trio. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
	19,30 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	The John McLaughlin Trio. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
7, dimarts	22 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Danssocieteit Modern' Ballet Company. ((VIII Festival de Jazz de Terrassa).
10, divendres	22 h.	Terrassa	Casino del Comerç	The Luther Allison Band. Harmonica Zumel Blues Band. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
11, dissabte	12 h.	Terrassa	Plaça Vella	Clap Quartet. Wes Sextet. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
	22 h.	Terrassa	Casino del Comerç	Henry Texier trio. Charle Mariano. Karnataka. College of Percussion. Peer Wyboris Quintet. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
			Centre Cultural Caixa de Terrassa	Ballet Théâtre l'Ensemble. Dir: Micha van Hoecke. Villa Lobos, van Hoecke.
12, diumenge	12 h.	Terrassa	Plaça Catalunya	La Locomotora Negra. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
	18 h.	Terrassa	Amics de les Arts	Jai Jazz Band. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
	18,30 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Ballet Théâtre l'Ensemble. Dir: Micha van Hoecke. Villa Lobos, van Hoecke.
	19,30 h.	Terrassa	Plaça Vella	Combo Escola Anglada. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
16, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Ensemble César Franck. Dir: Veronique Bogaerts. Mozart, Schumann, Franck.
17, divendres	22 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Cecil Taylor. Frank Morgan Quartet. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
18, dissabte	12 h.	Terrassa	Plaça Vella	Box Office. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
	22 h.	Terrassa	Casino del Comerç	Hilton Ruiz Septet. Randy Weston Trio. Professors Escola la Anglada. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
19, diumenge	12 h.	Terrassa	Plaça Catalunya	Charles Austin. Joe Gallivan and John McMin. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).
	19,30 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Michel Portal. Egberto Gismonti. Charlie Haden. (VIII Festival de Jazz de Terrassa).

ABRIL

7, divendres	21 h.	Sabadell	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. Víctor Martín, violí. Dir. Albert Argudo. Weber, Txaikovski, Schumann.
--------------	-------	----------	---------------------	--

VALLÈS ORIENTAL

ABRIL

2, diumenge	10 h.	Les Franqueses del Vallès	Parròquia de Santa Coloma	Claudi Arimany, flauta travessera. Janos Poddar, violí. Anna Poddar, clave.
-------------	-------	---------------------------	---------------------------	---