



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 54

Abril 1989



**La polèmica
del diapasó**



**Tancredi un Rossini
insòlit al Liceu**



**Cristóbal Halffter
i l'avantguarda**

JORQUERA PIANOS S.A.

VICTOR JORQUERA



LA MÉS ALTA TECNOLOGIA AL SERVEI DEL PIANO

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



2a ÈPOCA

ANY VI - NÚM. 54 - ABRIL 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:

Pere Artís, Montserrat Bergadà, Jaume Carbonell i Guberna, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Agustí Fancelli, Enric Gispert, Lourdes Morgades, Pau Nadal, Montserrat G.^a Otzet, Miquel Porter i Moix i Tamino.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1

Tel. 301 11 04

08003 Barcelona

EDITORIAL

«POESIA» I «PROSA» DE LA MÚSICA

Sovint, encara, en els manuals d'estètica d'ús acadèmic, és contraposada la «prosa» a la «poesia», els continguts semàntics de les quals (inicialment aplicats als gèneres literaris) són extrapolats a totes les arts, no pas infreqüentment amb ampliació de significants.

També la «poesia» de la música té la seva «prosa». Aquesta darrera, quan tot va llis, deixa lluir esplendorosament la «poesia» d'uns esdeveniments musicals de signe divers en importància i transcendència, però sempre recreació d'un fet artístic singular i irrepetible, inefable.

Però també, de tant en tant, la «prosa» de la música es fa patent i ostensible, i posa en primer pla de l'actualitat un feix de problemes, la solució idònia dels quals (gairebé sempre fruit de pressupòsits complexos) és la condició indispensable perquè la «poesia» brilli amb tota fulgència. Si no, saltin als mitjans de comunicació expressions i mots aparentment aliens a l'art d'Euterpe, com ara: reglaments, vagues, convenis, reclamacions, etc., etc.; en definitiva, el vocabulari que presideix gran part de l'entramat laboral.

No és estrany que, com més s'avança en la professionalització i en l'exigència artístiques, creixi també el risc que, en un moment donat, esclatin les tensions inherents a unes relacions funcionals o contractuals d'uns col·lectius que, bé que tinguin com a matèria prima un art sublim, se sustenten en l'indefugible *do ut des*. (N'hem tingut recentment un exemple palès en la paralització d'un importantíssim coliseu líric italià —la Scala de Milà— arran de les reclamacions d'una de les masses estables.)

Aquests periòdics tocs d'atenció ens recorden que és perillosa la visió romàntica i idealista de l'artista. En tot cas, la seva primordial vocació ha de trobar el marc idoni de realització virtual i els canals per vehicular els problemes.

Ens recorden, també, la necessària interrelació social dels compositors, els intèrprets, el públic, els centres docents, els organitzadors, els managers, les instàncies públiques i privades, etc.

Només amb la serena disposició de tots aquests components és possible d'aspirar a una vida musical d'un comportament plausible i un funcionament adient. Amb el benentès que, aquella disposició, serà tant més efectiva com més ben estructurats estiguin tots els qui tenen alguna cosa a dir (més ben dit: tots els qui han de dir allò que creguin just).

No assegurariem pas que, entre nosaltres, aquesta cohesió gremial i sectorial tingui el gruix necessari ni el rodatge òptim. Més encara: aventurariem la hipòtesi que és, justament, l'excessiva preeminència de trets individualistes allò que caracteritza alguns dels nostres més importants sectors musicals.

I amb això, no volem menystenir els esforços meritoris que, d'uns anys ençà, s'han fet per posar les bases d'unes plataformes operatives eficaces. Però creiem que falta encara molt camí a córrer per disposar d'instruments a partir dels quals el diàleg pugui ser l'eina decisiva a l'hora de resoldre problemes hipotètics (o millor: l'eina que serveixi per anticipar-se als problemes que, justament per manca de diàleg, poden arribar a prendre un carís imprevisible).

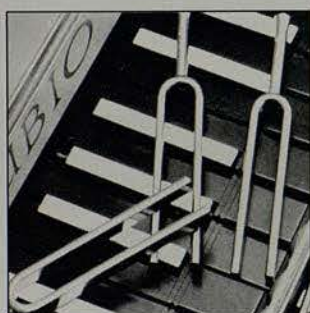
Cadascú al seu lloc, amb veu pròpia i amb actitud dialogant. Ara per ara, aquesta és la millor fórmula perquè la «poesia» de la música en relegui a segon terme la «prosa».

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



«Poesia» i «prosa» de la música	3
<i>Tancredi</i> , entre la modernitat i el segle XVIII (Agustí Fancelli)	5
En la desaparició de Rosa Mas (Miquel Porter i Moix)	8
<i>Euryanyhe</i> : una fita en la història de l'òpera romàntica alemanya (Pau Nadal)	10
La fusió de la imatge i el moviment crea un llenguatge: la vídeo-dansa (Montserrat Ga. Otzet)	13
Josep Pons, representant destacat dels joves músics catalans (J.C.C.) ...	16
Antonio Gades: èxit a París amb <i>Fuego</i> (G. Piñana)	18
L'Òpera de la Bastilla, drama en tres actes (Montserrat Bergadà)	20
Henri Oechslin: «A l'òpera, un tècnic ha de ser, també, un artista» (Gemma Piñana)	22
Ensalada. Amb un cert sabor a decepció (Tamino)	23
Mikrokosmos: Que els bombin! (Pere Artís)	24

DIAPASÓ, UNA POLÈMICA PERMANENT

La insistent escalada del diapasó (Enric Gispert)	25
Cantants i instrumentistes: un consens bàsic (Lourdes Morgades)	28

La tan esperada <i>Isolda</i> de Montserrat Caballè (Josep Casanovas)	32
Retrat: Cristóbal Halffter (Jaume Comellas)	35
Scherzando (Cesc)	40
Arxius Musicals de Catalunya. Premià de Mar. Museu Municipal (Jaume Carbonell i Guberna)	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

Tancredi, entre la modernitat i el segle XVIII

Tancredi és considerada la primera òpera dramàtica d'envergadura de Gioacchino Rossini. Estrenada al Teatro La Fenice de Venècia, el 6 de febrer de 1813, va tenir un acolliment molt càlid i va significar per al compositor, que havia iniciat la seva carrera professional a penes tres anys abans amb *La cambiale di matrimonio* —també estrenada a Venècia, però al Teatre San Moisès—, el reconeixement general com un dels valors més segurs del panorama artístic italià. Stendhal, que va assistir a aquesta estrena, diu a la seva *Vida de Rossini*: «Va ser una bogeria, un veritable furor, com es diu en aquesta bella llengua italiana creada per a l'art. Des del gondoler fins al més gran senyor, tothom repetia: "Ti rivedrò, mi rivedrai"» (es refereix a la celebèrrima cabaletta «Di tanti palpiti»). Portat per l'entusiasme, l'autor de *El roig i el negre* continua dient: «És inútil buscar en el món una obra d'art en què hi hagi més foc, més geni, més vida [...]. És l'obra en què, fins al moment present, l'home s'ha aproximat més a la perfecció».

No cal dir que, avui, amb una perspectiva que Stendhal no podia tenir, el judici ens sembla excessiu: què s'hauria de dir de *Il barbiere* o de *Guglielmo Tell* si l'arsenal d'adjectius ha quedat tan expoliat per un simple *Tancredi*? Però sí que és veritat que aquesta obra, juntament amb *L'italiana in Algeri*, composta el mateix any, marquen un punt d'inflexió en la trajectòria del compositor: amb elles, Rossini tanca el que es considera el primer període creatiu, amb estrenes alternades entre Venècia i Milà, per obrir una segona etapa concentrada a Nàpols i Roma. I si aquest fet ja és prou important per a la història de l'òpera, encara cal afegir que, també el 1813, vénen al món ni més ni menys que Verdi i Wagner. Per cert que, aquest darrer, no coincidí massa amb les apreciacions de Stendhal poc abans esmentades: al tercer acte dels seus *Mestres cantaires* posa en boca del cor de sastres una versió del «Di tanti palpiti» no precisament elogiosa...

L'acció de *Tancredi* se situa a Siracusa, Sicília, l'any 1005, i vagament anticipa allò que serà el *Lohengrin* wagnerià. Molt re-



Rossini i els seus intèrprets (caricatura apareguda a «Le Miroir»)

sumida, heus ací la trama: hi ha guerra contra el príncep sarraf Solamir, prop del qual, en qualitat de pròfug, s'està Tancredi. La

seva enamorada, Amenaide, ha estat demanada en matrimoni per Orbazzano, i Argirio, pare de la noia, ha donat el seu con-

sentiment, molt content de poder posar fi a les lluites entre famílies que dividien les forces cristianes. Amenaide escriu una carta a Tancredi demanant-li que torni per lluitar contra els enemics de la pàtria i també per deslliurar-la d'un compromís no desitjat. Però la carta és interceptada pel Senat de Siracusa, el qual està convençut que és adreçada a Solamir, en un acte de clara traïció. Orbazzano, que s'ha vist refusat per Amenaide, en demana la pena de mort si no hi ha cap cavaller disposat a defensar-ne la innocència. Apareix Tancredi per fer-se càrrec de l'alta missió, encara que ell també està convençut de la culpabilitat d'Amenaide. En el duel, mor Orbazzano.

L'acció de Tancredi anticipa vagament el Lohengrin wagnerià

A partir d'aquest moment hi ha dos finals: un de dramàtic, que és el que va preveure Voltaire, autor de la tragèdia en què s'inspira el llibret; i un de feliç, que és el que va introduir el llibretista Gaetano Rossi, seguint els canons clàssics d'exaltació de la virtut i el triomf del bé. Per a l'estrena veneciana es va emprar la segona solució, de la qual Rossini no devia sentir-se gaire satisfet si, malgrat l'èxit assolit, per a una posterior reposició de l'obra a Ferrara va introduir la conclusió dramàtica. Cal dir que aquesta va ser intensament rebutjada, raó per la qual, en posteriors representacions, es va tornar a fer servir el *happy end*. La música que el compositor va escriure per a la versió de Ferrara no s'ha descobert fins fa pocs anys i el Festival Rossini de Pesaro del 1982 va adoptar la salomònica decisió, que des del punt de vista crític és també la més encertada, de proposar a l'audiència els dos finals. Explicuem-los: en la versió tràgica, Tancredi queda mortalment ferit després de la batalla contra els sarraïns, naturalment amb el temps suficient per reconciliar-se amb Amenaide i casar-s'hi *in extremis* per, tot seguit, abandonar aquest món, en olor d'heroïtat, ja que la seva sang ha servit per vèncer els infidels. En la versió *tova* és en canvi Solamir qui, en el moment de morir, notifica a Tancredi la innocència d'Amenaide, tot propiciant l'apoteosi nupcial dels protagonistes.

Lluny de constituir una simple anècdota, l'existència d'aquestes dues versions demostra una lluita que Rossini no acaba de resoldre al llarg de tota la partitura de *Tancredi*: una lluita entre la modernitat i la tradició, entre la necessitat, vagament intuïda, de donar a la música nous continguts dramàtics i l'obligació, tractant-se d'òpera seria —el gènere *buffo* és molt més tole-



Gioacchino Rossini

rant, com la mateixa *Italiana* posa en evidència—, d'acceptar els models imposats per la tradició del segle XVIII. Però aquestes consideracions podran fer-se amb més precisió dins d'un breu comentari d'alguns aspectes de la partitura.

El compositor accepta la dialèctica ària-recitatiu

El compositor accepta, d'entrada, la dialèctica ària/recitatiu que constitueix el gran eix de la producció del segle anterior. A la primera li correspon, com és ben sabut, el moment de l'expansió lírica, mentre que el segon s'encarrega de fer avançar l'acció, de posar l'espectador en situació d'entendre el desenvolupament dramàtic. Rossini en cap moment posa en qüestió, en el seu *Tancredi*, aquest rígid principi formal, que el melodrama romàntic acabaria dissolent, a la recerca d'una superior unitat expressiva. Ara bé, el fet que l'accepti no implica que no sigui conscient dels problemes que genera, ni que, dintre de les limitades pos-

sibilitats, no busqui solucions per tal de superar-los.

En aquesta obra trobem dos tipus de baix continu i el recitatiu acompanyat, en el qual tota l'orquestra subratlla i fa de contrapunt al cant. Doncs bé, s'intueix que Rossini tendeix a confiar més en la segona fórmula que no pas en la primera, i el fet que les crítiques contemporànies de l'estrena així ho destaquessin indica que el compositor, sense renunciar als models establerts, està forçant-los fins allà on pot en el camí d'una síntesi expressiva de moments lírics i dramàtics. L'inici de l'escena cinquena del primer acte, on es troba la famosa *cabaletta*, és un magnífic exemple del que estem dient.

L'escena s'obre amb una deliciosa introducció orquestral, on les cordes dibuixen un suau moviment de barcarola per sobre del qual es desplega, ufanosa, la melodia de l'oboè: sentint-la, pensar en el Beethoven arcaic de la *Quarta* o *Sisena simfonia* no ha de semblar cap heretgia. És clar que estem en presència de l'heroi desconegut, que arriba en una petita barca i del qual, tal com està escrit al seu escut, no podem esperar altra cosa que «Fe i Honor». Aca-



Marilyn Horne

bada la introducció, el personatge necessita presentar-se: «Oh patria! Dolce e ingrata patria! Al fine a te ritorno!». Però Rossini és conscient que no pot permetre's aquí un trencament de clima entre la introducció orquestral i la *cavatina* que segueix, «Tu che accendi questo core». Per això, desplega un recitatiu acompanyat en el qual la veu i l'orquestra mantenen un diàleg suficientment expressiu com perquè l'ària sembli una directa emanació d'ell mateix, gairebé una conclusió dramàtica que arriba sense que gairebé ens n'adonem. Posteriorment no pot renunciar —els cantants no ho haurien permès mai— a la *cabaletta*, naturalment repetida amb l'ornamentació a gust de l'interpret. «Di tanti palpiti» va ser el cavall de batalla de la gran Giuditta Pasta i per això ha quedat com un dels fragments en absolut més coneguts de tot el repertori líric. No cal dir que la fantasia popular hi va afegir el seu gra de sorra: segons la tradició, Rossini va concebre aquesta melodia a Venècia, mentre esperava que li portessin un exquisit *risotto*, motiu pel qual la peça ha estat també anomenada *l'aria dei risi*.

No falten altres moments d'intensitat dra-

màtica similar: per exemple, un magnífic sextet a l'escena dotze de l'acte primer que, a continuació, deixa lloc a un sorprenent i atrevit quartet *a cappella*.

La gran escena d'Amenaide és la quarta de l'acte segon: Rossini reprèn amb renovada inspiració la fórmula descrita per l'escena de l'arribada de Tancredi: introducció orquestral-recitatiu acompanyat-cavatina: per a aquesta darrera, el compositor empra un hàbil acompanyament obligat del corn anglès que ve a subratllar la soledat de la dona mentre reflexiona sobre la mort. Moment d'especial profunditat és el duo «Lasciami, non t'ascolto» en el qual, per fi, els dos amants es troben cara a cara. Segueix una nova escena (número 16) de Tancredi, de notable força descriptiva.

No és casualitat que els millors moments estiguin sempre vinculats als dos protagonistes, que són dramàticament les figures més creïbles de tota l'obra. En molts altres passatges, Rossini s'abandona als convencionalismes del moment, a la retòrica fàcil del vocalisme barroic, per sortir del pas. El gran final de l'acte segon, per exemple, és un model de concatenació de tòpics, pos-

siblement per les ganes d'enllestir del compositor, que havia d'atendre altres compromisos professionals. Avui se'ns fa difícil superar fàcilment aquests moments de buit: com ens deia el mestre Alberto Zedda, un dels impulsors del Festival Rossini de Pesaro, per recuperar les òperes serioses del compositor és necessari fer un doble treball: un és l'edició crítica, on constin totes les versions, tot allò que la tradició teatral ha anat esporgant al llarg dels anys sense cap mena de respecte per l'original. Però la segona part d'aquesta recuperació són els espectacles, que han de funcionar per a un públic del final del segle XX. I aquí cal retallar parts que poden fer indigerible l'obra: la diferència entre fer-ho ara o abans que existissin les edicions crítiques és fonamental; avui podem fer una nova adaptació a partir de l'original i no a partir d'una tradició no sempre respectuosa amb el treball dels qui l'han feta gran.

Hem de situar Tancredi en el context històric de l'òpera seria del divuit

Un espectador modern té l'obligació de situar *Tancredi* dins del seu context històric: en general, l'òpera seriosa del XVIII, en tant que producte propagandístic del poder polític constituït, tendeix a exaltar les raons d'estat: les figures d'Argirio i d'Orbazzano, per exemple, són funcionals al drama en la mesura que exalten els valors de la fidelitat, el coratge, l'amor a la pàtria, etcètera. Són, doncs, encarnacions d'aquells *affetti* que tantes discussions teòriques van animar durant el segle de la Il·lustració, mers portaveus de consignes preestablertes que, dramàticament, els depassen. D'alguna manera, són personatges d'oratori profà, símbols purs i, com a tals, rígids, incapaços d'establir amb la trama dramàtica una relació satisfactòria.

No són, aquestes, consideracions al marge de la història: el mateix Rossini confia més, per a les innovacions, en el gènere còmic que no pas en el seriós. Perquè aquell li ofereix unes llibertats que aquest li nega o, si més no, que li nega durant la primera etapa de la seva carrera. Per això, precisament, cal fer un esforç de relectura en el moment de posar-se a escoliar *Tancredi*. I si, per fer-ho, resulta funcional introduir talls, fem-ho, però amb tota la documentació històrica al nostre abast: com ens deia el mestre Zedda, no estem cometent cap crim històric; simplement, estem concedint a l'obra una llibertat que els temps en què va ser creada li van negar.

Agustí Fancelli

En la desaparició de Rosa Mas

A les tres de la matinada del darrer vint-i-un de desembre morí, a Barcelona, la violinista barcelonina Rosa Mas. Incomprendiblement, no he pogut recollir a la premsa el ressò que la desaparició d'aquesta extraordinària artista mereixeria haver tingut.

Nada a Barcelona el 1919, estudià al Conservatori Municipal de Música a partir del 1927, i hi tingué com a professor d'harmonia i composició el mestre Frederic Alfonso, així com l'inoblidable Francesc Costa per al violí, l'instrument que havia de ser l'objecte de la seva principal vocació. Si en Costa la considerà la deixeble predilecta i l'encaminà vers una carrera de violinista, Rosa Mas també excel·lí en els seus estudis de cant. Durant els sis cursos de solfeig, guanyà sempre el concurs anyal i, per indicació del mestre Antoni Nicolau que l'havia examinada, emprengué estudis amb Andreu Fornells. Als dotze anys guanyà la borsa de l'Ajuntament de Barcelona i, als catorze, el Premi Parramon. La jove violinista començà a ser sol·licitada i, l'any 1934 debutà com a solista amb la Banda Municipal de Barcelona, en la tanda de concerts, que dirigí el mestre Joan Lamote de Grignon, al Palau de Belles Arts.

«Gran Diploma d'Honor» al Concurs Wieniawski de Polònia

Tant les seves actuacions per a les «Audicions Íntimes» de l'Associació de Música da Càmera com les noves sol·licituds de Lamote de Grignon li donaren una anomènia que la portà a fer recitals per tot el territori de Catalunya.

Als disset anys guanya el Premi «Unión Radio», a la zona catalana, i queda finalista a nivell estatal, amb un concert a Madrid que la fa conèixer més enllà del seu territori.

Becada per la Diputació de Barcelona, participa en el «Gran Concurso Internacional Henri Wieniawski», a Polònia, on aconsegueix el «Gran Diploma d'Honor» entre un centenar de participants.

De retorn a Barcelona, actua al Palau de

P R O G R A M A	
I	II
Don Juan (Obertura) MOZART	Concierto en re, para violín y orquesta BRAHMS
Suite en do, n.º 1 J. S. BACH	Allegro non troppo
Obertura	Adagio
Courante	Allegro giocoso, ma non troppo vivace
Gavotte	Solista: ROSA MAS
Forlane	Subconcierto de la Orquesta
Menuetto	III
Bourrée	Parsifal (Preludio) WAGNER
Passepied	La Walkyria (Cabalgata) WAGNER
Oboes: DOMINGO SECÚ y JOSÉ NAVARRO	
Fagot: ANTONIO COZENS	
	Dirección: Maestro EDUARDO TOLDRA

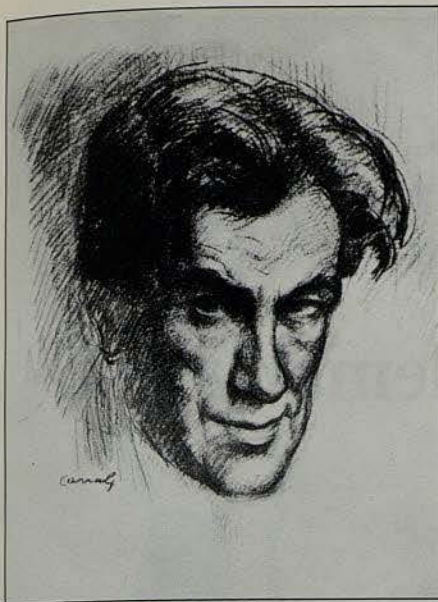
Programa de l'Orquestra Municipal de Barcelona, amb la col·laboració de Rosa Mas i Eduard Toldrà

la Música com a solista en un memorable concert que té un ampli ressò, en el qual l'orquestra fou dirigida pel mestre Eduard Toldrà. Malgrat l'èxit assolit, el començament de la Guerra Civil talla les seves iniciatives públiques; però, tot just acabat el conflicte, ofereix un recital al Palau de la Música, que la consagra no com una de les millors, sinó la millor violinista de l'Estat. I la seva fama la porta a actuar a Madrid, amb una Orquestra de Cambra dirigida per Ataúlfo Argenta.

En la represa de la música, Rosa Mas hi és puntualment present: els seus recitals en solitari esdevenen una mena de tradició anual, que s'espera amb especial atenció; però una de les seves actuacions més elogiades es produeix amb motiu del «Gran Festival Joaquín Turina» que l'Associació de Cultura Musical ofereix a Barcelona, i en la qual Rosa Mas és acompanyada al piano pel mateix Turina qui, entusiasmat, es treua amb ella la seva *Sonata Española*. De resultes d'aquest concert, en surt una nova actuació, no menys reeixida, a Madrid, acompanyada també per Turina.

Al mateix temps que dedicava la seva atenció al violí, Rosa Mas no havia descu- rat el conreu de la seva faceta de cantant. Havent ampliat estudis amb l'excel·lent cantant i no menys extraordinària professora Conxita Badia d'Agustí, la bellesa i potència de la seva veu la fan decidir a fer una prova de les seves possibilitats en aquest camp, obeint el consell i el desig de persones enteses. Així, amb el pseudònim de «Sylvia Remo», debuta amb l'òpera *Mari- na*, d'Arrieta, i els empresaris, totalment convençuts, la contracten per a un seguit d'altres actuacions. Però el seu mentor i mestre, Francesc Costa, la pressiona perquè deixi el cant. Amb precés, recomanacions i àdhuc amenaces, li fa veure que difícilment podrà fer front a totes dues vocacions, i acaba decidint-la per al conreu únic i professional del violí.

Així, la seva actuació en els «Concerts de Quaresma» del Gran Teatre del Liceu, sota la direcció orquestral del mestre Franz Hoesslin, es converteix en un esdeveniment prominent en la temporada del 1943-44. Ja decidida la seva carrera, es presenta a les



Francesc Costa fou el mestre de violí de Rosa Mas

oposicions de la naixent Orquestra Municipal de Barcelona, que haurà de dirigir el mestre Toldrà, i hi guanya per oposició la plaça de segon concertino, i a més, actua com a solista en alguns dels concerts de l'OMB.

Després del memorable concert de Sant Esteve del 1946, en el qual toca, cal costat de Francesc Costa, una meravellosa versió del *Doble Concert*, de Bach, Rosa Mas empenen una gira per Espanya i el Nord d'Àfrica, impossibilitada com està d'accedir a les proposicions de col·laboració que li han fet grans músics com Jacques Thibaut o Joan Manén.

La carrera americana

Als vint-i-vuit anys, sentint-se en plenitud i desitjant alliberar-se d'influències, Rosa Mas accepta un contracte per a algunes actuacions a Buenos Aires. Això de-

terminarà una llarga etapa en la qual, prenent com a base la República Argentina, viatjarà per tot Iberoamèrica, adquirint-hi una singular anomenada.

Després dels seus dos primers grans èxits al Politeama, se li multipliquen els recitals. Tres concerts d'abonament al Teatre Odeón serveixen de catapulta per a gires a la majoria de les capitals de la República, i hi actua amb les orquestres simfòniques més importants del país, dirigides, entre d'altres per Washington Castro, Bruno Bandini, Sachas Derewitzki, Theodor Fuchs, Enrique Jordà, Carlo-Felice Cillario i Mario Drago.

Travessa les fronteres, i ofereix tandes de concerts a Xile, Uruguai, Perú, Paraguai, Veneçuela i Brasil, sense abandonar, però, la seva presència argentina.

Són anys de treball vital i intens, en els quals apareixen noves facetes de la seva personalitat. Així, a sol·licitud de la Col·lectivitat Catalana de la capital argentina, participa en l'homenatge que l'entitat dedica a Joan Maragall. Per a la seva participació, escriu en quinze dies unes *Variacions sobre «La Filadora»*, de les quals sortirà la iniciativa per a un LP de temes populars catalans per a violí, arranats i tocats per ella mateixa.

D'altra banda, la fermesa del seu temperament, i la seva ductilitat, la fan particularment apta per a la pedagogia de gran nivell. I, així, per a la Universitat Nacional de Cuyo imparteix un curs de virtuosisme a Mendoza, i això mateix fa en altres ciutats fins que, de manera oficial, és sol·licitada per la Direcció General de Cultura del Ministerio de Educación de l'Argentina per a crear-hi una Alta Escuela Española de Violín; però Rosa Mas declina l'oferta ja que l'exercici d'aquest càrrec l'obligaria a prendre la nacionalitat argentina. Al·lega que té compromisos per actuar a l'estranger i que no hi pot assegurar una permanència suficient.

Efectivament, havia rebut indicacions precises per traslladar-se als Estats Units,

on persones tan il·lustres com Manuel Iturbi, Nicanor Zabaleta i Andrés Segovia li havien aconsellat d'anar i li havien promès d'ajudar-la-hi.

Per desgràcia, quan, el 1961, estava ja decidida a acceptar aquest viatge que podia significar la seva consagració definitiva, una qüestió de fidelitat familiar l'obligà a tornar a Barcelona, després d'una dilatada absència de catorze anys.

Un oblit dolorós

De retorn, sembla que momentàniament les coses li hagin d'anar bé, ja que rep ofertes d'actuació, tant per part d'aquells que no l'han oblidada encara, com dels qui han conegut els seus èxits a l'estranger. Però la seva situació familiar dificulta de nou l'acceptació d'aquelles oportunitats i, lentament, d'una manera inexorable, en la memòria dels empresaris es va esborrant la figura d'aquella brillant violinista.

L'any 1965 es funda l'editora de discos «Concèntric», en el marc que ha propiciat l'existència de l'anomenada Nova Cançó. I és amb aquesta editora que, per iniciativa d'Esteve Bassols, s'editaran tres cançons amb lletra i música de Rosa Mas: *Cançó de Barcelona*, *Avui és Nadal* i *Cançó de bressol* que, posteriorment, seran adaptades —especialment la primera— per a cant coral i interpretades per prestigioses agrupacions.

Aquest serà el cant del cigne d'una gran artista de la música que, afectada d'una greu malaltia cardíaca, anirà veient com els èxits i els entusiasmes entraran a la grisalla del record.

Ara, quan la veu ja ha callat per sempre, quan el violí resta a l'estoig, val la pena de mirar enrera i d'impedir que el record de Rosa Mas desaparegui en el dolor.

Miquel Porter i Moix

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

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

Signatura

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____
Carrer _____ Telèfon _____
Població _____ Dte _____
Província _____ Professió _____

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐
amb la quota anual ☐ de 2.500 ptes.
semestral ☐ de 1.250 ptes.

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

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

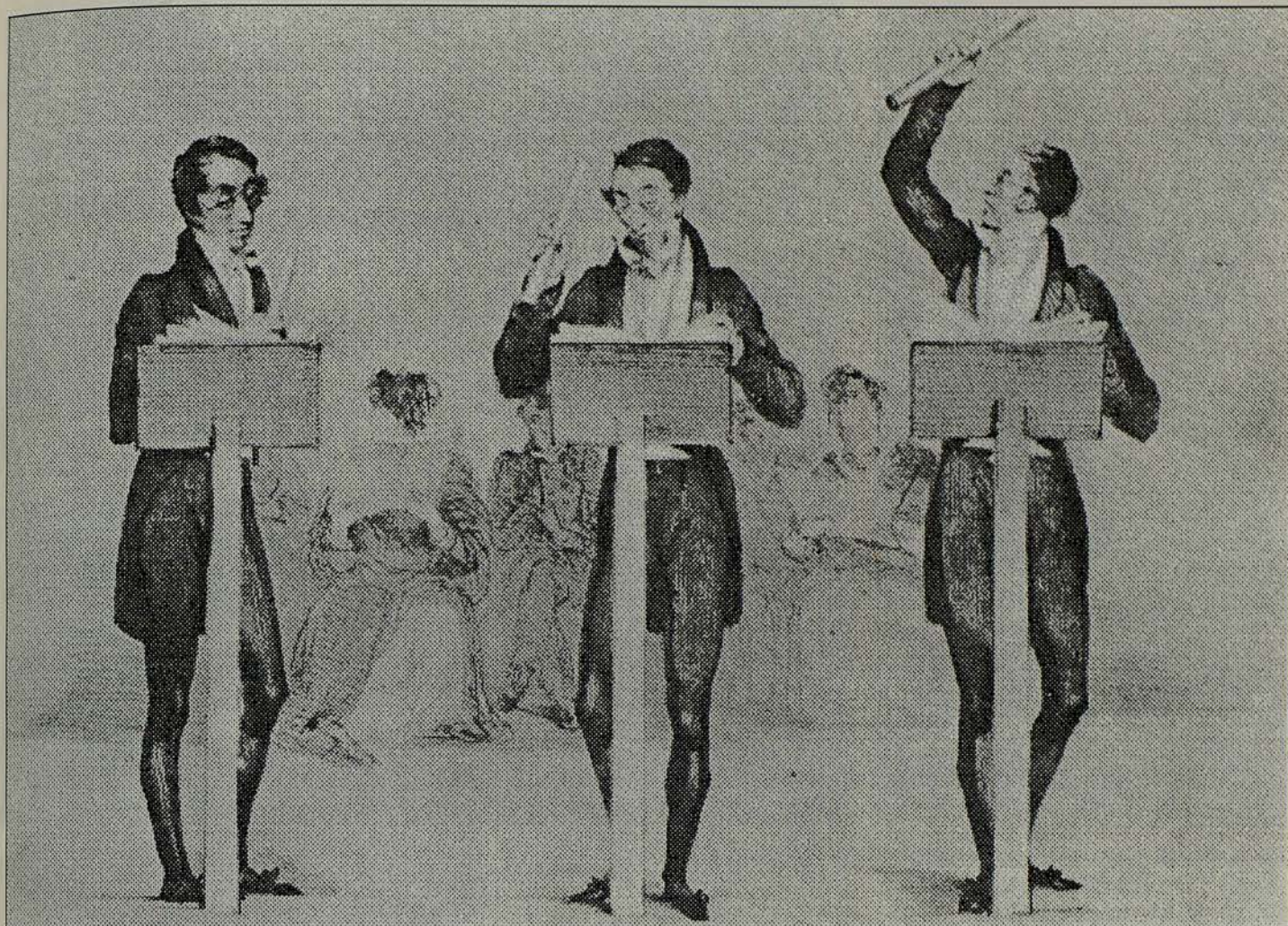
Euryanthe: una fita en la història de l'òpera romàntica alemanya



Carl Maria von Weber

En el gènere operístic, sovint hi ha el cas d'haver sentit parlar molt d'una obra que no s'ha escoltat mai en directe. El cas contrari seria el de les obres representades amb una certa freqüència, però de les quals pràcticament ningú no en parla musicològicament o històrica. En el primer cas, trobem *Euryanthe* que, enguany, proposa la programació de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. D'aquesta fascinant i un xic maleïda obra, n'hem pogut tenir notícia per dos camins: un, per l'audició directa d'un únic fragment (l'obertura), programat sovint a les sales de concert d'arreu del món; i dos, pel lloc que ocupa en la història del gènere, especialment com a fita indiscutible en la creació i el desenvolupament de la gran òpera romàntica alemanya. També cal dir que algú, especialment interessat per aquesta òpera, pot posseir-ne l'enregistrament discogràfic comercial del 1975, que dirigeix Marek Janowsky i protagonitzaren Jessye Norman i Nicolai Gedda.

Ara bé, tot i l'interès que la història operística ha concedit amb justícia a aquesta obra, allò cert és que gairebé no es representa mai. I és lògic preguntar-se quines són les raons que l'han duta a l'interès històric i, també, a l'esmentat arraconament. En primer lloc, convé recordar que a Alemanya, abans de *Euryanthe*, regnava la *Singspiel* (opereta) o les seves conseqüències. Fins i tot Weber, a la seva obra cabda, *Der Freischütz* (dos anys anterior a *Euryanthe*), emprà els diàlegs. I quan el famós empresari, Domenico Barbaia, li encarregà la composició d'una nova òpera per ser estrenada al Kärntnertheater, de Viena, ho féu amb el desig que fos quelcom de semblant al recent gran èxit de *Der Freischütz*. Però les intencions de Weber no anaven per aquest camí. I fou per això que acceptà el tema de *Euryanthe*, tot creient que li podia permetre bastir de forma adient la seva idea sobre un nou model d'estructura operística, sense diàlegs i amb formes dra-



Weber dirigeix Der Freischütz al Covent Garden

màtiques d'un desenvolupament més ample. No sempre reeixí en aquest sentit; però, en general, l'obra, sense els diàlegs, i pel caràcter de la música i d'uns personatges més heroics i amb passions més fortes, ha estat considerada com el primer graó important de l'edifici de l'òpera romàntica alemanya. Àdhuc se n'ha exagerat el fet de poder ser considerada com un precedent del *Lohengrin* wagnerià, amb el qual, realment, té més relació que amb altres obres de Wagner, com *L'Holandès errant* o el *Tannhäuser*, i no tan sols per la coincidència dels personatges (heroi bondados en duel amb el «dolent» per una dona, heroïna difamada i desgraciada, parella de «dolents»), sinó també per la música que aquests personatges demanen i tenen.

El primer graó important de l'edifici de l'òpera romàntica alemanya

Quant a les circumstàncies de l'arracament de *Euryanthe*, tothom sembla estar d'acord (fins i tot els qui no han escoltat mai l'obra) amb el veredict que li ha donat la història: «Música meravellosa,

però llibret desastrós». Tot i això, aquesta raó pot semblar un xic simple, ja que no sempre una equació «Música meravellosa més llibret desastrós», ha donat com a resultat l'arraconament de l'obra. Sembla com si un judici, que ha esdevingut gairebé definitiu, hagués arribat en un moment d'intransigència o d'un cert desconeixement de les vessants positives de l'obra de Weber, i com si la història passés una factura al compositor, que no ha passat a uns altres autors en circumstàncies semblants. Amb aquest raonament, no vull justificar un llibret que, realment, és un autèntic garbuix; però sí recordar que els llibrets no sempre han estat al nivell de la música en obres que, malgrat tot, no han sofert el «càstig» que ha sofert *Euryanthe*. És una obra que, sens dubte, té defectes; però que, tal com va dir Philipp Spitta (que fou un dels preparadors de les representacions fetes per l'English National Opera, l'any 1977): «els seus defectes estan completament submergits en un irresistible diluvi de bel·leses».

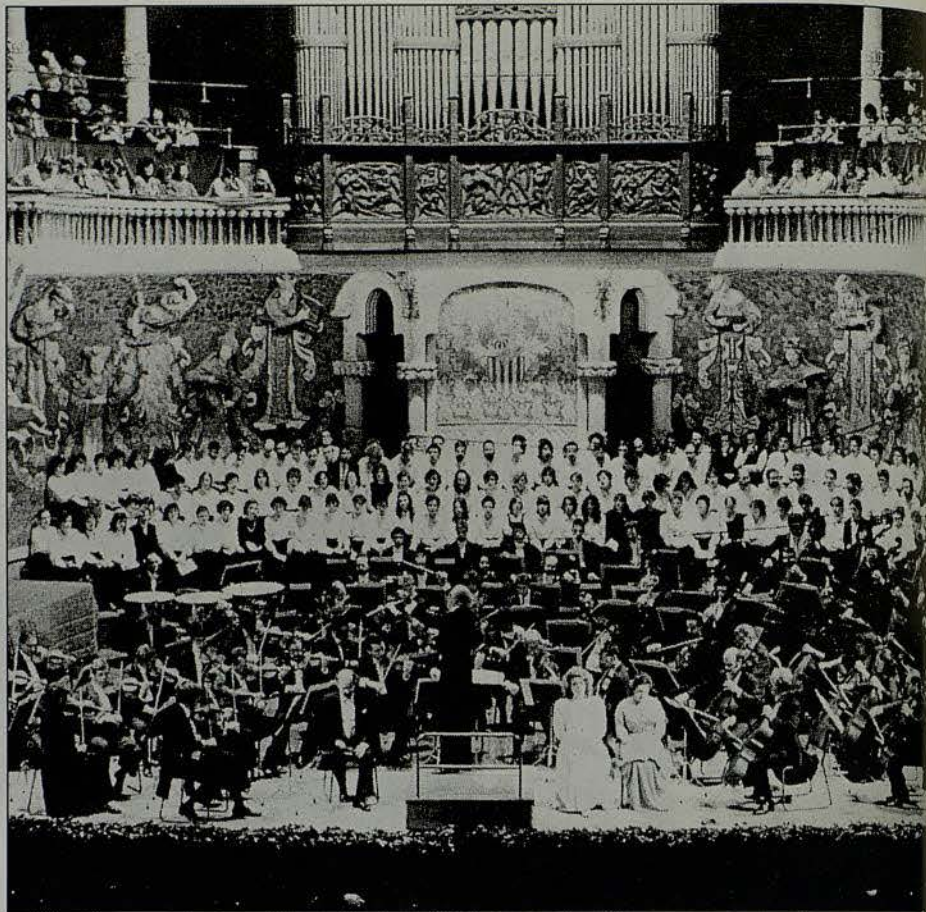
Precisament, les esmentades representacions contribuïren a renovar algunes manques d'acord en les opinions referents a aquesta obra. Si uns quants anys abans, per exemple, les opinions favorables d'un Beet-



Franz-Paul Decker amb l'OCB



Gravat de J.W. Gear, sobre un personatge de Der Freischütz



Coral Càrmina

hoven o d'un Hugo Wolf no coincideixen per res amb l'opinió contrària d'un Schubert, l'any 1977, el gran weberian John War-rack (traductor de l'obra a l'anglès) opinava que la: «Euryanthe completa és una superba i original peça mestra»; mentre que el crític i musicòleg Harold Rosenthal deia que «continuo sense estar convençut que aquesta peça sigui viable avui en un teatre d'òpera».

Deixant a part els personatges com a part d'un drama i l'acció que els embolcalla, i tot deslliurant Weber de la responsabilitat dramàtica de la seva òpera, aquesta pertocaria en tot cas, si més no de forma directa, a la llibretista Helmina von Chézy (autora també de la *Rosamunda*, a la qual Schubert posà música), que redactà el text segons l'obra medieval *Història de Gérard de Nevers i de la bella i virtuosa Euryanthe de Savoia*. El fet que les darreres audicions més importants d'aquesta obra hagin estat, com enguany a Barcelona, en forma de concert (Festival de Munic del 1986 i Acadèmia Santa Cecília de Roma del 1987, amb la direcció de Sawallisch, i amb Cheryl Studer i Alejandro Ramírez com a protagonistes) sembla confirmar una majoria en l'opinió que afirma que la relació música-llibret no funciona en un escenari.

En una sala de concerts, però, la música de Weber no hi ha cap dubte que pot captivar els auditoris. No serà una sorpresa l'obertura, que comença amb la frase d'Adolar «Confio en Déu i en la meua Euryanthe» (una mena de lema), i és com un resum de tota l'obra, amb dues parts d'una força dramàtica ben palesa, separades pel tema de la tomba. Després, al primer acte, trobem un cor brillant, la bella romança d'Adolar «Sota els ametllers en flor» i la frase amb la qual començava l'obertura. En una altra escena, Euryanthe canta la cavatina «Els carillons a la vall» i el duet amb Eglantine «Estic envoltada per núvols amenaçadors». Al final de l'acte, el cor acompanya Euryanthe. L'acte segon ha estat considerat com el millor, des del recitatiu i ària de Lysiart «¿On amagar-se?», agitada i d'una gran força, a la qual segueix un duet amb Eglantine, d'un dramatisme ben ombrívol, i el bell i líric contrast de l'ària d'Adolar, introduïda pels instruments de fusta, amb la frase «Quan el zèfir du la pau», que també apareix a l'obertura. A continuació, Euryanthe canta «Et dono la meua ànima», en un duo amb Adolar. I el final de l'acte és un quartet amb cor, en el qual fan explosió les passions. A l'acte tercer, hom pot destacar, abans del descobri-

ment d'Euryanthe pel Rei, el cor de caçadors, que ha estat considerat com una ganreeixida de Weber, en la seva línia mestri-vola habitual d'escriptura coral.

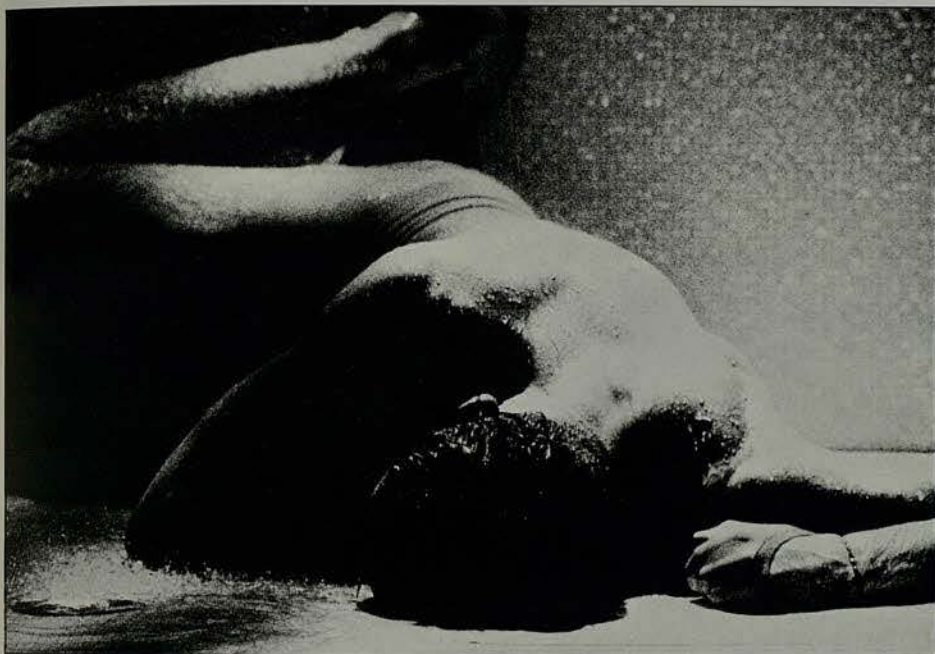
En definitiva, i com va dir Louise Middleton: «Tot allò que distingeix *Der Freischütz* ho trobem, ací, una altra vegada: *Lieder* alhora dignes i fàcilment comprensibles, i melodies de noble sentiment i plenes de foc i colorit orquestral, tan nou com encisador; instrumentació intrèpida i espi-ritual; una grapa intuïtiva per a la situació i un mestratge complet per tractar-la, tal com només és capaç de fer-ho un geni». Però, a més, tot inclòs en quelcom que, al seu dia, fou una nova ambició formal i representà un pas endavant en el desenvolupament del gènere.

Enguany, en una època de tantes revisions i revaloracions, les audicions de *Euryanthe*, a Barcelona, ens poden ajudar fins i tot a rectificar una part del judici de la història.

La música, Weber i el cant en primer terme, amb el llibret (sense l'acció) només com a suport en un segon terme, es disposen a «lluitar» per aconseguir-ho.

Pau Nadal

La fusió de la imatge i el moviment crea un llenguatge: la vídeo-dansa



T. Freire

Gràcies a la II Mostra de Vídeo-Dansa que organitzà el passat mes de febrer el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, hem pogut apreciar el valor i la importància d'un nou llenguatge que sorgeix de la fusió de dos altres: el vídeo i la dansa, la imatge i el moviment.

L'èxit obtingut en la I Mostra, celebrada fa quatre anys, en la qual l'entusiasme i la participació del públic fou present en tot moment, ha motivat Núria Font i Elisa Huertas, directores i responsables de l'organització, a celebrar aquesta II Mostra que no és, només, una trobada internacional de visió de produccions, sinó que s'hi han volgut incloure temes directament relacionats amb el procés creatiu.

Per a l'organització de la II Mostra, s'ha comptat amb un pressupost de set milions de pessetes, que ha permès dur a terme les quatre diferents activitats amb què comp-

tava: la projecció de cintes; la presentació de tres produccions co-produïdes pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya; la realització d'un taller de vídeo-dansa; i, finalment, l'organització d'una taula rodona entre professionals de la càmera i del moviment.

La projecció de cintes

Aquest apartat oferia al visitant l'oportunitat de poder veure 120 produccions internacionals de vídeo-dansa, les quals havien estat prèviament seleccionades per les directores de la Mostra.

«La programació de la Mostra, la podríem descriure com un ventall» —explica Núria Font— «on hi ha produccions de te-

levisió absolutament clàssiques quant a presa d'imatge; és a dir, que graven allò que passa a l'escenari o en un plató prenent una visió plana del tema, fins a produccions on només hi ha una mica de moviment, però que donen uns efectes i sensacions de vídeo-dansa; tot això, passant per coreografies fetes de manera específica per ser gravades en vídeo; coreografies pensades per ser representades en un escenari i que han estat replantejades pel vídeo; o la gravació d'una coreografia per a escena, on s'han barrejat imatges d'altres moviments totalment aliens. Allò que hem descartat de la programació són les gravacions d'espectacles gravats específicament com a documentals, els quals, si bé poden oferir un interès d'arxiu, ens allunyarien molt de la concepció que inclou la Mostra».

Entrar als espais de la Casa de la Caritat de Barcelona, on tenia lloc la II Mostra, era tot un espectacle. En un mural, penjava una gran pantalla, on diàriament es projectaven estimulants produccions de vídeo-dansa. Si el visitant no se sentia prou seduït per la programació del dia, disposava d'una altra oferta anomenada «vídeo a la carta», que donava al visitant la possibilitat de seleccionar el vídeo favorit per poder veure'l sol (o en un grup reduït) davant d'un dels monitors que hi havia escampats a la gran sala.

Era fantàstic observar com els addictes al moviment i la imatge se sentien «atraptats» pel que passava al monitor. Mentre uns gaudien de la fantàstica *Giselle*, de Mats Ek, d'altres podien conèixer millor el treball d'un gran coreògraf veient *William Forsythe au travail*, o bé podien fruit amb qualsevol de les obres de Pina Bausch.

Noms tan notables com Trisha Brown, Regine Chopinat, Jean-Claude Gallota, Karine Saporta, Michael Clark, Maguy Marin, Daniel Larrieu... com a coreògrafs, i com Charles Picq, Susan Dowling, Philippe Decoufflé, Pit Wekyrich, Charles

Atlas, Mercè Cunningham... com a realitzadors, són una bona prova de la qualitat que s'hi oferiria, sense oblidar la participació estatal de produccions d'Avelina Argüelles, S. Óscar Darsi, Àngels Margarit, Elisa Huertas, Marta Guergue, Francesc Bravo, María Muñoz, J. Carlos García..., moltes d'elles estrenades gràcies a la tenacitat dels respectius creadors.

Tres produccions

Els tres projectes de vídeo-dansa seleccionats entre els 22 presentats, es van dur a terme gràcies a la dotació que ha fet la Generalitat de Catalunya de 400.000 ptes.

escriuen en el temps les empremtes per formar una evolució, un ritme; i que, pel fet d'acumular-se, ens porten cap a una trajectòria que —amb el temps— veurem com un tot i com una part del temps que ha fugit.

El taller

Un dels atractius d'aquesta Mostra va ser l'organització d'un taller on coreògrafs i realitzadors, al llarg de cinc dies, van conèixer de prop com es realitza una gravació de vídeo-dansa.

Johanne Charlebois i Harold Vasselin van ser els responsables de dirigir el taller. L'any 1984 havien començat a treballar ple-

davant la càmera per ballar i interpretar coreografies; aquest intercanvi és molt beneficiós, i permet que hi hagi una millor entesa entre els participants.

Als «videastes», que per norma general no acostumen a fer exercici físic, els obligo, per dir-ho d'alguna manera, a fer diàriament un escalfament muscular durant dues hores; aquest fet els ajuda, a l'hora de moure la càmera, a entendre la dinàmica del moviment i a poder rebre-la tal com és.

L'altre punt bàsic del treball és la recerca de com trobar quelcom a explicar, d'un «per què?» allò que comporta de narració i la recerca d'una escriptura idònia.

«Crec que la dansa s'utilitza massa sovint com a un objecte plàstic i dinàmic»



Tango

per a cada un d'ells, i a la prestació d'un equip tècnic i d'un espai o plató per a la seva gravació.

Humit, idea i coreografia d'Òscar Dasi, producció d'Armando Gascón, Elisenda Anton i Elisabet Puig, reflecteix el moment de solitud d'un personatge.

Tango, obra de Joan Pueyo, es basa en una coreografia de María Muñoz sobre una cançó de Paolo Conte.

Tempus Fugit, amb coreografia de Joan Carles García i realització de Josep Maria Botines, mostra com l'acció i el moviment

gats a Montreal, i s'instal·laren un any més tard a París, on muntaren el grup Taxidermie, nom amb el qual van filmar el vídeo *Blokhaus*. Actualment, treballen com a coreògrafs i realitzadors per a vídeo i cinema.

«En un curs hi ha dos punts bàsics a desenvolupar» —expressa Johanne—. «És molt important saber el paper que té el coreògraf, el ballari i el realitzador en cada grup de treball. La meua tasca inclou una línia d'intercanvi; és a dir, faig que el coreògraf es col·loqui darrere la càmera i faci de realitzador, i que el «videasta» es posi

—comenta Harold Vasselin—, «i penso que és més subtil, que té més coses a dir, i que hi ha un fons que cal que el realitzador del vídeo pugui descobrir».

Punt d'intercanvi

Tota trobada entre els professionals de qualsevol àmbit és beneficiosa perquè ajuda a clarificar conceptes, a reafirmar, a evolucionar.

lucionar o a canviar pròpies coneixences. La participació de tres personalitats estrangeres del món de la imatge i del moviment potència l'interès de molts dels nostres professionals de la dansa i el vídeo a participar en una taula rodona.

Charles Atlas és un realitzador novaiorquès que, després d'haver treballat durant 10 anys amb Mercè Cunningham (amb qui va crear una nova forma de presa d'imatge), ha enregistrat més d'un sorprenent vídeo de dansa, com és el cas de *Parafango*, amb coreografia i interpretació de Karole Armitage.

El realitzador va comentar: «*He treballat amb diversos coreògrafs com Philippe Decouflé, Michael Clark, Karole Armitage... i la col·laboració amb cada un d'ells s'ha desenvolupat de diferent manera, i ha resultat cada cop per a mi una nova experiència*».

Atlas va confessar que, si bé a Nova York la tecnologia està molt avançada, prefereix treballar a Europa, on troba un ambient artístic més afortunat per a desenvolupar el seu treball.

Philippe Decouflé és un jove coreògraf francès que ha col·laborat amb realitzadors de vídeo (com per exemple amb l'abans esmentat Atlas), però al llarg del temps ha esdevingut realitzador de les seves pròpies coreografies, com ha succeït amb *Caramba* i *Codex*, aquesta última projectada i comentada pel mateix Decouflé a la taula rodona.

Si bé l'inici de la unió del moviment i la imatge es troba en el cinema dels anys vint, va ser pels anys 70 quan va aparèixer un nou sistema de rodatge anomenat vídeo. I, igualment que al començament del cinema hi hagué un interès per a la dansa, a l'inici del vídeo hi hagué la mateixa expectació envers el ball.

El concepte de vídeo-dansa, encara que abans s'havien enregistrat algunes coses, comença realment en el taller de Mercè Cunningham i Charles Atlas, on trenquen i modifiquen la frontalitat i la presa d'imatge.

Els elements de connexió entre el moviment i la imatge queden explicats amb les paraules de Cunningham: «*A la coreografia hi ha uns factors dominants, com són el temps, l'espai i el moviment. Si agafem la imatge i l'anàlitzem, veurem que una de les coses més importants és el temps de cada pla, l'espai en el qual d'una manera constant es recrea el vídeo, i el moviment intern d'allò que passa davant de la càmera*».

Durant les quasi quatre hores que va durar la taula rodona, es parlà de diferents temes i problemàtiques del vídeo-dansa, i quedà constatat que, un dels problemes que pateix, és que hi ha pocs països que estiguin equilibrats quant a producció i a emissió de vídeo-dansa. França fa grans i molt bones produccions, pagades amb diners públics; però les emissions per televisió són mínimes. Se subratllà de manera irònica

que Espanya ha emès més vídeo-dansa francesa que no pas s'ha emès a França.

Espanya compra algun vídeo-dansa a l'estranger, però no té cap interès a produir material propi.

Malauradament, Núria Font i Elisa Huertas no van aconseguir que cap professional del tema, de qualsevol de les televisions del país, acudís a la taula rodona per explicar la falta d'interès que rep la televisió quant a la producció i emissió de vídeo-dansa.

«*Pensem que, d'aquí a deu anys, es parlarà de vídeo-dansa com d'una cosa totalment normalitzada*» —comenten Elisa Huertas i Núria Font— «*com ha passat amb el vídeo-clip. A més a més, la televisió té molt a veure en aquesta evolució, perquè necessita molt de material per a emetre, i la dansa dins la televisió és un producte fàcil, gairebé massiu. Omplir un teatre diàriament, amb mil o dues mil persones que s'hi desplacin a veure dansa, és difícil, com és difícil d'aconseguir un públic molt nombrós per a la dansa, quan aquesta té lloc en un espai escènic. Amb tot, estem convençudes que, a través de la televisió, podem fer un públic i crear un interès per a la dansa. La televisió és un altre escenari, i més que aprofitable si tenim en compte els pocs teatres de què disposem per programar-hi dansa*».

Montse Ga. Otzet



Dancelines fugue

Josep Pons, representant destacat dels joves músics catalans



Josep Pons

En un informal *ranking* de joves de la música catalana, Josep Pons ocuparia molt probablement un lloc molt destacat. La seva trajectòria com a director i també fundador, amb Lluís Vidal i Francesc Cortadellas, de l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, constitueix la referència obligada que justifica molt. Caldrà comprovar que aquesta realitat no és un fruit caigut casualment, sinó la conseqüència d'un procés que ve de lluny, que està farcit de ziga-zagues suggestives i d'escapades aparentment insòlites, però que, en tot cas, articulen una coherència; o una conseqüència. O una confluència molt rotunda: el plaer de fer música, en l'accepció més oberta del mot.

Nascut a Puig-reig, al Berguedà, sense cap tradició musical familiar, destacà una mica en els estudis elementals de música que podien oferir-se, més o menys formalment, en un procés d'escolarització. Ingressà a l'Escolania de Montserrat, gràcies a l'orientació del seu mestre de música, Ramon Benet, pare del tenor Josep Benet. Ni Pons ni la seva família podien sospitar que

l'Escolania fos allò que és, pel que fa a la música.

—*La descoberta de Montserrat ens va causar un gran impacte. Ni jo ni els meus pares podíem sospitar que allò fos tan seriós, una cosa tan viva. La música, allà, forma part del quefer quotidià. Tot el que fas i assages té una funcionalitat.*

Aquesta sensació de fer música el va colpir enormement i li va servir per fer més agut un contrast que sorgirà més tard en parlar del seu pas pel Conservatori Municipal de Barcelona, que li farà dir que:

—*No tinc la sensació que m'hi hagin parlat mai de música. No recordo que allà hi fes música. La música la feia fora, a la coral de Puig-reig, quan feia arranjaments...*

A l'Escola fa de tot: estudiar piano i viola, ser solista vocal. Diu:

—*No hi vaig ser un solista espantant, com ho van ser en Benet o en Garrigosa.*

També va ser organista de l'Escolania i, finalment, va dirigir algun conjunt que hi van crear. Pons insisteix:

—*És tota una vivència. La música, allà,*

té un aspecte funcional; té una relació directa amb la vida. Al Conservatori es fa ficció, perquè no veus la utilitat d'allò que s'hi fa. Es fa composició, i ningú no toca la melodia que escrius. A l'Escolania, si escrivia alguna cosa, després allò sonava.' Hi ha, fins i tot, un disc amb obres de nois de primer curs, entre ells de Salvador Mas.

L'empremta de l'Escolania de Montserrat

Pons ha de tornar a Puig-reig en acabar el període d'estada a Montserrat. En aquest moment s'inicia un període obert a tot. Treballa amb la Coral de Puig-reig —avui Coral Polifònica i aleshores Coral Joventut Sardanista—, estudia violí i viola amb Xavier Turull i piano amb Giménez Atenelle. Escriu arranjaments (*«me'n vaig fer un tip»*) per a la Coral, mentre estudia batxillerat a Manresa (*«fins i tot havia pensat fer Ciències de la Informació»*), encara que ja té molt clar que, per damunt de tot, vol ser músic. I dins de la música, *«m'interessava tot»*, diu. Es guanya la vida fent arranjaments per a grups de la Cançó, fins i tot toca el fiscorn i el piano a la cobla-orquestra Rosaleda i, després, estudia harmonia, contrapunt, fuga i anàlisi al Conservatori de Barcelona amb Poch i Oltra (*«la vella guàrdia»*, diu). Allà continua treballant l'orgue amb el malaurat Jordi Alcaraz i també estudia trombó.

—*I m'interessava molt escriure.*

En aquest context, es produeix una trobada molt important.

—*Per primera vegada, al Conservatori hi sento parlar de música. És amb Ros-Marbà. Encara que abans havia arribat a pensar a ser concertista de piano, a la fi m'adono que no tinc caràcter per estar tot el dia sol amb un instrument. Aleshores faig els tres cursos de direcció amb Ros-Marbà. El problema rau amb quin instrument practicar. A la fi, aleshores hi havia l'orquestra del Conservatori, que dirigia Edmon Colomer.*

Mentrestant, coneix gent interessant com Lluís Vidal, Francesc Cortadellas i Joan



Orquestra de Cambra del Teatre Lliure

Albert Amargós, que després seran columnes fonamentals de l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure. I entra al Lliure cridat per a dirigir el muntatge teatral-musical que van fer de l'òpera *La flauta màgica*. Va ser Ros-Marbà qui va aconsellar el nom de Pons.

—Ros-Marbà ha estat el meu veritable mestre, i no sols de composició. Amb ell parlem de música, no només de direcció. És ell qui em dona el concepte que música i vida estan relacionats.

El treball amb *La flauta màgica* diu que va crear unes bones relacions amb l'equip del Lliure. D'alguna manera, es pot dir que una altra trobada, aquesta amb Fabià Puigserver, constitueix una altra fita important a la vida de Josep Pons.

—Aleshores vam decidir muntar una orquestra. Volem fer música del segle XX i, així, desmentir el tòpic que és inaudible. Volem fer aquesta música amb una idea estètica diferent. Vam demanar a en Fabià que ens ajudés. La seva resposta va ser: «No sé què estàs fent i què vols fer, però m'agradaria que ho fessis aquí». Sí; va ser un dinar ben aprofitat. A partir d'aquí, va néixer l'orquestra. I aleshores va començar un pelegrinatge per cercar ajut a les institucions, sense rebre'n cap resposta. Mentrestant, nosaltres treballàvem; el primer concert va produir un dèficit d'un milió de pessetes, que va ser assumit pel Lliure. Tot això sense que els músics cobressin res. Després, les institucions ja van respondre. Perquè, malgrat no tenir un ral, continuàvem treballant. En Fabià és la persona que he conegut que millor entén què és l'art. Té una gran comprensió pel fet artístic. Tant de bo que la gent que hi ha a les institu-

cions tingués una quarta part de la comprensió que ell té per l'art. En aquest sentit, em recorda les grans figures, com Picasso o Miró.

Compenetració artística amb Fabià Puigserver

L'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, en aquests moments, està vivint ja la seva tercera temporada. Quan es produïa l'entrevista, Pons acabava d'arribar de Madrid, on l'Orquestra va oferir un concert molt ben rebut per la crítica i el públic. Mentre parlem, ha entrat un moment Francesc Cortadellas. Parlen que el concert va anar molt bé i que ha estat escampat arreu per Ràdio 2. Una trucada telefònica d'un altre company ha estat motivada en adonar-se del fet. Hom aprecia així un estil particular de goig per al treball, d'il·lusió, d'equip. Pons ho corrobora, i insisteix en com és, d'important, per a ells, treballar al Lliure.

—No se'ns ha qüestionat mai el tipus de música que fem. Entenen perfectament la nostra tasca. Això no ho hauríem trobat enlloc.

El futur, el contempla amb optimisme.

—Tenim algun projecte ambiciós. A finals de temporada, farem El retablo de maese Pedro, coproduït pels Festivals de Granada i Santander, i això és important perquè suposa una carta de presentació de cara a Europa. S'està en contacte amb alguns festivals europeus. Malauradament, veiem que, per estar homologats aquí, hem de ser valorats a Europa.

Pons assenyala que treballen amb cautela, tot escollint amb cura els programes; diu: «no volem que sigui una aventura de dos anys», i prefereix no parlar de projectes, encara que «en tenim molts; però tot va lligat al tema diners, i això va lligat a les converses del Lliure amb les institucions». I diu que ja és una heroïcitat mantenir temporades estables de música contemporània: «l'única que existeix». A l'hora de definir els trets essencials de l'actuació de l'Orquestra de Cambra del Lliure n'assenyala dos:

—Primer, servir qualitat; que el públic pugui gaudir de la interpretació i que pugui discutir l'estètica i que pugui parlar dels compositors. En segon terme, deixar clar que la música del segle XX és una música per a tots els espectadors. Tenim una mitjana d'assistència de 200 espectadors. Aquests pressupòsits van endavant. Ara, cal ampliar-ne les possibilitats.

L'última iniciativa professional de Josep Pons és la direcció de la Coral Càrmina. Una iniciativa que situa en aquests termes.

—Vaig signar per un any. A més de la feina que havia fet amb la Coral Polifònica de Puig-reig, també vaig dirigir la Coral Belles Arts, de Sabadell. El cor és un instrument que m'interessa. Sóc conscient de què representa substituir al Càrmina qui en va ser el fundador i l'ànima. Però crec que el canvi pot haver estat positiu per al cor, perquè s'ha hagut d'estructurar com a entitat, i ara té una personalitat jurídica i un equip de govern, del qual no participo. Jo tinc autonomia artística. El canvi els ha fet espavilar. Jordi Casas, de fet, hi era més que un director. Ara estem preparant un programa Brahms, Mendelssohn, Bruckner, Reger, Schubert. El mes de maig hem de fer Euryanthe, amb l'OCB.

Tot seguit ens dona una notícia interessant.

—El violinista Shlomo Mintz ha estat no sols a Barcelona sinó també al País Basc, per cercar un cor per fer el Requiem de Fauré, a Israel. I de tots els que va escoltar ha escollit la Coral Càrmina. Veurem què passarà, amb la cosa dels diners: serà a finals de juny i principis de juliol.

L'última etapa aviat pot convertir-se en la penúltima. La direcció simfònica pot ser el pròxim pas endavant d'aquest músic jove. No hi ha res escrit, però sí una plana ja oberta a diverses possibilitats.

—L'orquestra simfònica és un instrument amb moltes més possibilitats. Hi ha perspectives de fer alguna cosa com a director convidat.

Serà una enèsima penúltima cosa, naturalment, per a un músic que, fidel a l'obligació de l'artista, té en el repte l'eix irrenunciable de la seva trajectòria.

Antonio Gades: èxit a París amb *Fuego*

El gran ballari Antonio Gades va estrenar, el 26 de gener passat, al recentment renovat teatre Châtelet de París, el seu nou ballet *Fuego*, inspirat en *El amor brujo*, de Manuel de Falla, així com en les tradicions, les cançons i els ritmes populars andalusos. Per «celebrar» aquest drama d'amor i de mort, de festa i de tràgica violència, sempre sota el signe purificador del foc, *Fuego* reuneix gairebé quaranta artistes, entre ballarins, músics i cantaores.

Admirat i estimat actualment pel difícil públic de París com cap altre artista espanyol, Antonio Gades ha aconseguit omplir un teatre durant les trenta representacions programades de *Fuego*.

Avui, Antonio Gades és el gran mestre del ballet espanyol. Llisca i es mou per l'escenari del Châtelet de París potser sense l'energia dels anys cinquanta, quan va començar la seva brillantíssima carrera com a primer ballari de la companyia de Pilar López (1953), però amb un art i una elegància que són exclusius dels grans.

Hereu del sobri estil de Vicente Escudero, un dels seus mestres, i de l'escola d'elegància i de prestància que va ser Pilar López per a alguns dels seus primers ballarins, Antonio Gades ja no és actualment només un gran ballari i un gran coreògraf, sinó que és un mestre, un mite i una referència.

Pregunta.— Antonio Gades, *Fuego* és un èxit rotund. Ens pot comentar què sent, en haver creat aquest espectacle?

Resposta.— *Bé, sento que el treball sembla que ha sortit bé, i sembla que ha agradat molt a la gent, ja que va ser molt dramàtic, molt pesat i molt difícil, perquè El amor brujo és molt difícil, però sembla ser que ha sortit bé.*

P.— Com és la trajectòria d'Antonio Gades des de 1962, quan va crear *El amor brujo* a la Scala de Milà, i l'Antonio Gades d'avui, que triomfa al Châtelet de París?

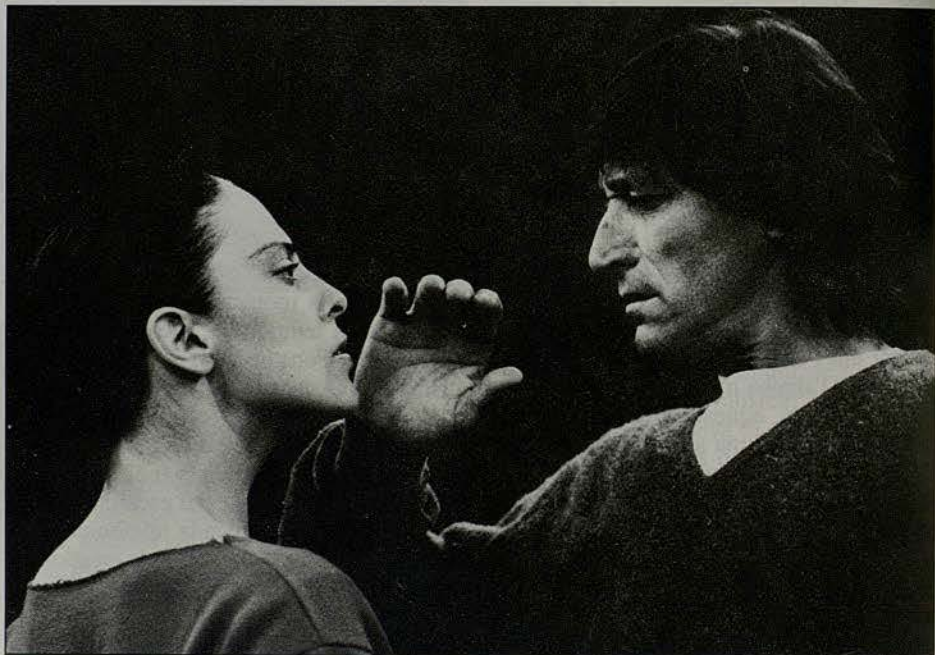
R.— *Doncs, que han passat 26 anys i ara en tinc el doble dels que tenia. I molta feina durant aquests anys i una trajectòria que sembla ser que no ha estat un meteor: ha estat lenta... Però n'estic molt content.*

P.— *Fuego* és un espectacle en què es balla o un ballet on hi ha una interpretació?

R.— *Jo sóc un home de teatre, i, si bé he après el ball profundament (totes les disciplines) sóc un home de teatre i m'agrada fer l'obra. Crec que arriba un moment en què un és lliure de fer allò que li agrada, allò que sent. Hi ha de tot; tan aviat hi ha ball, com cançons, com interpretacions. A mi, el pas del ballari em serveix com un diàleg, com una frase; per a mi, els passos han de dir alguna cosa perquè, als orígens de la dansa, els passos no eren abstractes: la gent ballava segons un estat anímic determinat i, a través d'uns gestos, volia dir o comunicar aquest estat. I això és la cosa que m'agrada i la que miro de fer.*

P.— Com li va la idea de crear aquest espectacle en el qual es combina interpretació i ball?

R.— *Fa molts anys que ja vaig començar*



Stella Arauzo i Antonio Gades a *Fuego*

amb aquesta fórmula. A Bodas de sangre, datat el 73, ja s'hi interpretava bastant; no era tot només el ball. Amb la Carmen, que vam fer amb Paso doble, i ara amb El amor brujo passa el mateix, però no és una interpretació que la pugui fer un actor o un mim: és la interpretació d'un ballari, cosa que cal quedí molt clara.

P.— Antonio Gades precisament acaba de referir-se a *Carmen* i *Bodas de sangre*, que vostè va fer com a pel·lícules de primer... Podem pensar que *Fuego*, d'aquí a un temps, el podrem veure al cinema?

R.— *Les vam fer entre Antonio Saura i jo, tant Carmen com El amor brujo. Fuego, no crec que la fem en cinema, ja que hi vam fer El amor brujo, encara que no tinguin res a veure, igual que passa amb la Carmen de teatre i la del cinema. No crec que es faci en cinema. A tot estirar, es faria en vídeo.*

P.— Vostè va ser, de primer, director del Ballet Nacional d'Espanya. Ara dirigeix la seva pròpia companyia i ha creat espectacles que han tingut molt èxit..., èxit comercial. Si vostè tingués els mitjans del Ballet



Antonio Gades

Nacional d'Espanya i la llibertat que té a la seva pròpia companyia, quina classe d'espectacles crearia?

R.— No ho sé, ja que no tinc els diners del Ballet Nacional d'Espanya i si que tinc la llibertat per crear allò que ens agrada i que fem. No he estat una persona que hagi abusat dels mitjans; més aviat he estat una persona austera. Em conformo amb la llum i un espai; no m'agraden els grans decorats, els grans vestuaris... A mi, m'agrada que la gent s'ho cregui com fan els nens jugant: amb dues llaunes, et creen un món i se'l creuen ells i te'l fan creure a tu. Crec que, tant el Ballet Nacional com la meua companyia, estem molt contents amb el nostre camí.

P.— Per què Antonio Gades ha escollit París per fer l'estrena mundial de *Fuego*?

R.— Des de l'estrena de *Don Juan*, aquella obra que, segons que es veu, era meravellosa, però que a Espanya se la van car-

regar d'una manera molt violenta els anys 75, vaig decidir no estrenar res més a Espanya. *Bodas de Sangre*, la vaig estrenar a la Filharmònica de Roma; *Carmen*, a París... Jo no vaig a un poble de províncies per tal que la gent no se'n assabenti. Perquè per estrenar *Carmen*, una *Carmen* tan estranya com la nostra, i estrenar-la en el país d'origen, tan musicalment com literàriament... i si fer-ho a París, va ser jugar-me-la! El *Amor brujo*, bé; com que, amb *Fuego*, m'han donat la possibilitat de tenir un teatre i una empresa que ens ha donat el teatre, vam decidir estrenar-la aquí.

P.— Avui, quina impressió produeix a Antonio Gades haver-se convertit en una referència? Per exemple, al Festival de París, quan es va anunciar a la premsa, fa uns dies, van dir: «una antiga ballarina» —així van presentar Cristina de Hoyos— «que es va formar a la companyia de ballet d'Antonio Gades». Per tant, això vol dir que vos-

tè s'ha convertit en una gran referència per a qualsevol ballari o ballarina que hagi participat en les seves obres. Quina impressió li produeix?

R.— Si és per bé, si allò que han après els ha servit tant com a ball com a prestigi, i ho fan servir per a bé, jo estic encantat de la vida. Estic content que unes persones que han estat a la companyia puguin obrir-se un camí en independència, i que els vagi molt bé; i que representin la cultura que representen, i que ho facin amb dignitat.

*El públic francès
ha estat sempre
molt calorós amb nosaltres*

P.— Però no és que representin una cultura. És el fet que, per haver estat a la companyia d'Antonio Gades, vol dir que tenen una targeta de presentació; cosa que és molt diferent, perquè no és la cultura: és vostè.

R.— Bé, hi ha molts casos. Hi ha persones que han ballat amb Béjart dient que ha estat un primer ballari, que té un prestigi i que ha fet pel·lícules amb Godard o amb Fellini. Són directors i són creadors que, quan elegeixen una persona, és perquè saben que val. I això ja els dona un prestigi posterior. A mi, això em sembla molt bé. Ara, que jo sigui un punt de referència..., no ho sé. És millor que ho diguin els altres.

P.— ¿Com sent l'acollida tan extraordinària dels francesos a cadascuna de les seves representacions quan, en general, són més flegmàtics, més freds en la demostració dels sentiments, ja que no es pot dir que el francès sigui un espectador exuberant?

R.— No sé què passa amb els altres espectacles. Només sé que, amb nosaltres, ha estat sempre molt calorós. Quan el públic aplaudeix, no m'hi fixo massa perquè no es passa, com deia Miguel Hernández, «del corazón a mis asuntos». En aquest moment jo estic en un altre món, sóc al món d'allò que he interpretat. Jo, quan m'aixeco, sóc Antonio Estévez Ródenas, que és el meu nom i, quan arribo al teatre, he de convertir-me en Antonio Gades. I, quan em maquillo, m'he de convertir, en aquest cas, en Carmelo. I després, el procés a la inversa. Quan som a l'escenari ha de passar-te; només amb el bon funcionament de totes les coses ja en tenim prou.

P.— Però, en una de les seves funcions, al final de l'obra, vostès no podien retirar-se de l'escenari, pels aplaudiments.

R.— Nosaltres evitem l'aplaudiment; ho enllacem tot d'una manera que eviti l'aplaudiment. De vegades la gent aplaudeix tant que no podem fer-hi res. Això és força agradable!

Gemma Piñana

L'Òpera de la Bastilla: drama en tres actes

Molt i fort ha plogut des del número de la «Revista» on parlàvem extensament del tema Bastilla. Els últims esdeveniments es fan ressò de les dimensions que la problemàtica ha pres, i que ha compromès l'obertura del teatre el gener del 1990. Més enllà del conflicte entre dos homes (qui és, en aquest drama, l'heroi i el malvat, queda per veure), hi ha el conflicte d'interessos polítics que, des de l'inici, ha estat present i ha fet de l'Òpera de la Bastilla un camp de batalla continu.

L'eliminació de Daniel Barenboim (director musical i artístic fins al 13 de gener), és l'últim contracop d'una sèrie negra d'acomiadaments. Fins a quin punt la retirada forçosa de Barenboim pot deslluir l'obertura? Barenboim havia establert la programació jugant amb les seves relacions (potser massa) per tal de compensar el poc temps de què disposava i la relativa inexperiència en la matèria. Patrice Chereau, que havia de preparar l'espectacle d'obertura, *Don Giovanni*, Boulez, que havia de dirigir *Pelleas et Mélisande* i altres artistes contractats (Karajan, Solti, Giulini, Mehta, Dohnanyi, Jessye Normann, Kupfer, Stein i Peduzzi) han anunciat que se solidaritzaven amb ell. Més greu seria el compliment de la crida que Boulez fa a tots els artistes internacionals per boicotejar els responsables nomenats per l'Estat francès. L'afer es converteix, doncs, en una lluita de poders polítics i artístics.

Liquidar qui té la clau de la programació és hipotecar seriosament l'obertura, no tant per la llista d'artistes a excloure del futur programa (indubtablement prestigiosa però també curta i poc significativa) sinó perquè s'ha de començar de zero, a nou mesos escassos de la inauguració. Pensem en l'anticipació que es necessita per contractar els artistes més destacats. És una lluita contra rellotge, que Pierre Bergé no ignora. Una altra opció: la calma que Maurice Fleuret («Le Monde de la Musique») proposa: «Cal esperar i acceptar que, després d'aquestes vicissituds, l'Òpera-Bastilla obri només el dia en què pugui brillar completament. Les ferides són massa greus; allò que està en joc és massa important per arriscar el mínim error, per culpa de la precipitació.»



Daniel Barenboim

Però abans d'entrar de ple en la polèmica, resumim els tres punts essencials, en els quals Barenboim ha estat contestat: primerament, se li reprotxa un desig de poder i la negació a voler compartir les responsabilitats i decisions; en segon lloc, el contracte, signat a la dreta, és jutjat per l'esquerra de desorbitat (7 milions de francs per quatre mesos de presència) i declarat com a no vàlid jurídicament; finalment, se l'acusa de desnaturalitzar la idea central del projecte Bastilla.

La nova situació exigeix una lluita contra rellotge

El conflicte principal, més seriós que la qüestió de la remuneració (que, d'altra part, Barenboim havia acceptat de renegociar), és el debat de la concepció mateixa de l'Òpera-Bastilla: «Teatre modern i popular», del qual feiem esment en el penúltim número. S'ha construït un edifici amb unes possibilitats tècniques sense precedents en el món líric, que hauria de permetre una

oferta especial i estar a disposició del gran públic. Els estudis inicials havien proposat una explotació comparable a la dels *mass-media*. Amb Barenboim (recolzat per Boulez, antic defensor de la tesi oposada), s'arribava a un gran nivell de qualitat, però amb un nombre de representacions reduït (160 al cap de dues temporades de rodatge, enfront de les 250 fixades en el projecte inicial) i una subvenció particularment elevada. A títol de comparació: el Metropolitan de Nova York ofereix 210 representacions líriques en 7 mesos; l'Òpera de Berlín 325, de les quals 275 són líriques; l'Òpera de Frankfurt ofereix 220 representacions líriques; el Maly de Leningrad, 358, de les quals 166 són líriques. Quant a aquest punt, Rolf Liebermann (director de la Sala Garnier entre 1973-1980) i reputat per la seva gran professionalitat afirma: «Segons les normes internacionals, cal disposar com a mínim de 30 produccions per assegurar 250 representacions per any. Si es comença el 90, i si no hi ha problemes, no s'obtiniran 250 representacions abans del 1995.»

*«L'Estat no és una vaca grassa»,
diu Jack Lang*

La concepció de Barenboim, Chereau i Boulez és de fabricar un petit nombre d'espectacles, amb una excel·lent qualitat artística, el cost dels quals podria comprometre la política musical restant (conservatoris, orquestres de província, òperes de província...); «L'Estat no és una vaca grassa», diu Jack Lang (ministre de Cultura); doncs, ¿per què embarcar-se en aquesta operació? ¿Es possible establir una programació brillant, però econòmicament racional i oberta? En veritat, l'equació quantitat/qualitat/rendibilitat és difícil de resoldre, i renunciar a alguna d'aquestes variants, seria negar el projecte en si. François Léotard (anterior ministre de Cultura) diu: «No ens enganyem pel pretext de l'Òpera Popular, portat endavant per justificar els excés-

sos. Encara que la sala de la Bastilla pugui acollir 2.700 espectadors, molt més que el Palau Garnier, a tarifes dues vegades menors a les d'avui, el cost de les produccions líriques serà el mateix, si no és que se'n vulgui disminuir la qualitat. Aquesta és la realitat econòmica de l'art líric a tot el món.»

Hom comença a interrogar-se sobre si les hipòtesis d'èxit no són desproporcionades, i de si l'Òpera de la Bastilla no risca de ser un edifici superdotat, «com ho seria el Concord per anar de Marsella a París», on els avantatges tècnics no es poden explotar al màxim i, allò que és més greu, no surten rendibles.

Amb tot això, què esdevindrà l'Òpera Garnier? Rolf Liebermann tem per a ella: «Etic content d'assistir al naixement d'un nou teatre, però no pagant-lo amb la mort d'un altre teatre. No es pot sacrificar una sala com la del Palau Garnier». Dedicar-la a la dansa implica, també, unes despeses considerables (realitzar produccions, invitar coreògrafs, una orquestra a la seva disposició...) i el pressupost que se li vol dedicar, sembla ser insuficient.

En realitat, el problema podria ser el d'haver projectat una Òpera mancada de flexió financera i artística. Tot, menys el Palau Garnier, sembla ser la definició de la futura Òpera-Bastilla. El qualificatiu de popular sembla, més que res, una fórmula sociològica, a fi d'engrandir el camp d'ini-



Pierre Boulez

ciats i habituals. Però, allò que s'hauria de plantejar seriosament, és l'equivalent artístic d'aquesta voluntat de popularitzar l'art líric: aquest punt sembla el menys clar. Qüestions com: ¿com definir un esperit popular en un gènere percebut en general com elitista? (i altres relatives a la utilització dels

fons públics), es plantegen un cop airejades totes les xifres i doctrines. Pierre Bergé, el gener de 1986, declarava: «Òpera popular?... Res no és més car que crear un esdeveniment; i una representació d'òpera ha de ser, cada vegada, un esdeveniment»; Liebermann diu al respecte: «tot ha de ser cada nit de primera classe; si no, no es popularitza res perquè ningú no hi va». Quant a la programació, s'ha discutit molt si *Don Giovanni* és una òpera popular; sí, per què no?. Com *Les Noces de Figaro*, amb escenografia de Strehler, *Tristany*, *Pelleas* o *Els Soldats*, però aquest no pot ser el sol repertori; cal compartir-lo també amb òperes com *Faust*, *Manon*, *Traviata*, *Norma*, *Tosca*... considerades com a obres mestres «populares», que assegurin entrades més substancials.

Conclusió de totes les controvèrsies. Hom podria dir que l'Òpera-Bastilla ha estat construïda perquè el 1989 és el bicentenari de la Revolució Francesa, i que s'ha cercat un símbol: l'òpera, sovint titllada d'elitista, ara pretén trobar la popularitat a la Bastilla. Costi el que costi. Caigui qui caigui.

Montserrat Bergadà



**CONSERVATORI PROFESSIONAL
MUNICIPAL DE MÚSICA
VILA-SECA I SALOU**

CONCERT DEL VIIè FESTIVAL DE MÚSICA DE PRIMAVERA

- | | | |
|----------------------|---|---|
| • 7 de maig de 1989 | QUARTET EOLINA | 9 de la nit
Església de St. Esteve de Vila-Seca |
| • 13 de maig de 1989 | ORQUESTRA JUVENIL DE CAMBRA DE GRAZ | 10 de la nit
Església de St. Esteve de Vila-Seca |
| • 14 de maig de 1989 | QUINTET DE VENT SOLISTES DE BARCELONA | 9 de la nit
Església de Santa M. ^a del Mar de Salou |
| • 20 de maig de 1989 | DUO DE VIOLÍ I PIANO a càrrec
d'Evelio Tiele, violí i Carme Poch, piano | 10 de la nit
Església de Sant Ramon de Salou |
| • 21 de maig de 1989 | FACTOR QUANTIC | 9 de la nit
Ermita de la Pineda |
| • 27 de maig de 1989 | Esbart Dansaire « RAMON D'OLZINA » | 7 de la tarda
La Plana |
| • 3 de juny de 1989 | CORAL CÀRMINA | 10 de la nit
Església de Sant Esteve de Vila-Seca |

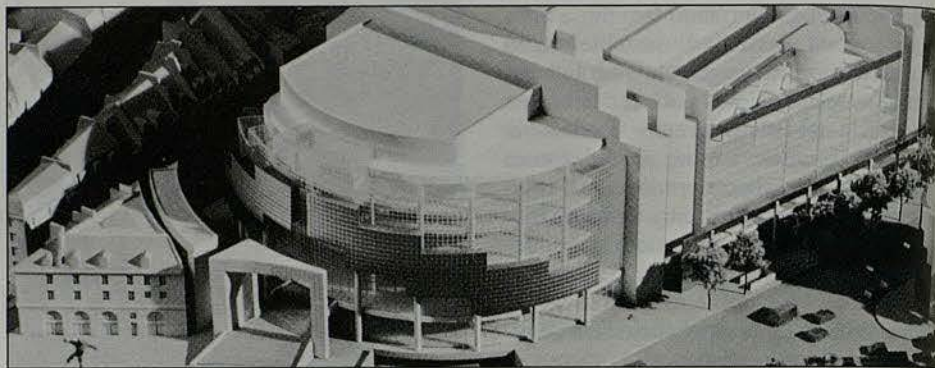
Henri Oechslin: «A l'òpera, un tècnic ha de ser també un artista»

Director de producció tècnica de la nova Òpera de la Bastilla, Henri Oechslin, que rebutja que es diferenciïn els artistes dels tècnics, ens explica vehementment la importància cada vegada més gran que té, segons ell, l'ofici de tècnic d'òpera, així com la urgència que hi ha perquè se'ls consideri com exercint un «ofici responsable». «Actualment tinc 50 anys. Després d'haver provat la direcció escènica i la creació de decorats a Alemanya, em vaig anar especialitzant (potser degut a la meua formació, ja que sóc enginyer) en la funció de tècnic. I malgrat que és com a tècnic que vaig treballar de primer a Estrasburg, després als teatres de l'Odeon i de la Comèdia Francesa, de París, i finalment al Théâtre de la Monnaie, de Brussel·les, abans que em fos ofert el càrrec de director de producció tècnica de l'Òpera de la Bastilla, jo he tingut sempre la impressió d'haver exercit una activitat artística», ens comenta Henri Oechslin.

«Segons la meua opinió és un error, un gran error, de voler separar, en el si d'un teatre, el vessant artístic del vessant tècnic. Respecte a això, la qualitat del treball que he tingut la sort de viure al Théâtre de la Monnaie de Brussel·les, amb Gerard Mortier i Sylvain Cambreling, m'ha ensenyat molt. Els tècnics de teatre i d'òpera, són un requisit essencial, no han de subestimar-se. Al contrari, han de sentir-se completament responsables dels espectacles dels quals tenen la càrrega. Però, és evident que han de sentir-s'hi associats des de la seva concepció. Ser tècnic no és ser un simple executant; és, abans de tot, estar proveït d'un estat d'esperit que el fa solidari amb un treball al qual ha estat associat des del començament».

Les funcions

Henri Oechslin ens comenta els diferents càrrecs i funcions que té un teatre d'òpera. «En el si del teatre d'òpera hi ha quatre direccions molt diferents, però que treballen conjuntament: la direcció administrativa, la direcció tècnica, la direcció artística i la direcció musical. És just que els quatre directors que tenen la responsabilitat de les



quatre direccions cobrin un sou equivalent (velada referència al profund malestar dels diferents directors de l'Òpera de la Bastilla per la diferència enorme de sous d'un d'entre ells: el del director d'orquestra Daniel Barenboim), a fi d'incrementar la força i la solidaritat de l'equip dirigent. És necessari que els homes que dirigeixin un teatre es coneguin, es parlin, es tractin. Vaig viure aquesta experiència a Brussel·les i va ser summament positiva, a nivell professional, i enriquidora a nivell personal.

«En el si de la direcció tècnica hi ha diferents càrrecs importants com: director de producció o encarregat de producció, que és qui té la responsabilitat de la part tècnica de l'espectacle (llums, maquillatge, perruques, decorats i vestuari); responsable d'escenari o director d'escena; cap de plató, encarregat dels assaigs dels espectacles. Pel que fa als tècnics pròpiament dits, ells són els encarregats de la maquinària, dels accessoris, de les il·luminacions, dels sistemes de vídeo i de so, del maquillatge, dels pentinats i de les perruques, del manteniment, etc. El conjunt forma un equip que ha de ser ajudat i sostingut».

«D'altra banda, penso sincerament que és molt bo que els tècnics tinguin frac, com els artistes. Ho repeteixo, els tècnics són part integrant de tota l'aventura d'un espectacle. També és bo que els tècnics tinguin una visió de conjunt de l'espectacle de la sala. I insisteixo a dir que la direcció tècnica ha de ser associada a tot projecte d'espectacle, i tan estretament com sigui possible, ja que és la direcció tècnica la que analitza el cost del treball, en estreta col·laboració amb els tallers on es construeixen

els decorats i es fa el vestuari, ja que tot això és evidentment de la competència de la direcció tècnica».

Home de molta convicció, Henri Oechslin ens parla també del problema de la formació del personal tècnic, que és evidentment fonamental. I continua: «Al començament, una formació manual està bé; i això a fi que el tècnic pugui comprendre la realitat de l'espectacle. D'una manera general, es necessita actualment més personal que fa uns anys; però, això sí: un personal cada vegada més especialitzat i que tingui coneixements d'informàtica. A llarg terme, estaria francament molt content si es pogués reprendre un dia el projecte de l'escola que Richard Peduzzi tenia, que és el d'instal·lar al Théâtre des Amandiers, de Nanterre, ja que un centre de formació dels decorats, del vestuari i dels oficis del teatre trobaria el seu marc dintre de l'Òpera de la Bastilla. Una bona formació de tècnics és una condició essencial per al bon funcionament d'un espectacle. Un tècnic no es pot equivocar; si ho fa, l'incident o la catàstrofe són inevitables. I és aquí on s'ha de saber associar la precisió i el sentit artístic. Sense caure dintre d'una desmesurada idolatria a la tècnica. La tècnica ha de servir a l'espectacle, i ha de ser invisible per poder fer somiar l'espectador. És l'home, el qui ha de ser sempre l'amo. Personalment, no sóc pas un partidari de la tècnica per la tècnica. M'agrada, quan un decorador em demana coses difícils; a condició que aquesta dificultat permeti l'accés a l'imaginari».

Gemma Piñana

Ensalada

Amb un cert sabor a decepció

L'activitat o l'oferta musical del mes de febrer no es presentava d'antuvi ni excepcionalment rica ni pobra, ni escassa ni sobrada d'atractius. Sobre el paper oferia la imatge d'un recorregut sense oscil·lacions exagerades entre els seus extrems. Això no impedia, però, considerar alguns al·licients concrets, força localitzats, que representaven punts cimers d'atenció.

La presència d'artistes catalans en cicles de relleu apuntava aquest context. L'estol de noms estrangers de prestigi aportava, així mateix, elements d'interès especial. Esdeveniments com l'estrena de Montserrat Caballé en el paper d'Isolda, o un considerable aplec de noms prestigiosos, convocats en el cicle de l'OCB, reblaven el clau d'una panoràmica en la qual emergia encara la figura (debutant a casa nostra) de la soprano nord-americana Barbara Hendricks.

A l'hora del balanç, de la mirada retrospectiva, hom es troba amb un regust indefiniblement insatisfactori; una sensació de ni sí ni no, ni dolent ni bo que, de vegades, pot resultar la pitjor de les sensacions. En aquest «haver-hi de tot» que ha presidit la mesada, hom té la sensació que hi ha faltat un ajustament més precís i desitjable a les expectatives, per damunt de satisfaccions notables i importants com les de la soprano Barbara Hendricks —en parlem a la secció habitual de crítica— i d'altres que han de sortir al llarg d'aquest recorregut.

Els noms de Lluís Claret i d'Edmon Colomer formen part del patrimoni musical individual català de major projecció. Ambdós van gaudir —feliçment— del privilegi del cicle Ibercamera. Van ser dues actuacions esperades amb aquell clima especial que envolta tots els protagonismes familiars. Un clima que no sempre resulta el més propici per a la concreta tasca de l'artista. Unes raons absolutament subjectives hi tenen un paper important, no obligadament positiu. És el tòpic, esdevingut categoria...

El director va dirigir el violoncel·lista en el *Concert per a violoncel i orquestra*, de Schumann, comptant amb el coixí instrumental de l'English Chamber Orchestra; aquesta formació de resultats segurs sense que mai siguin definitivament transcendents, si més no a les sovintejades actua-



Lluís Claret amb l'English Chamber Orchestra

cions de «bolo» en què tenim l'oportunitat d'escoltar-la. El resultat de la trobada dels dos músics nostres no va resultar plenament satisfactori. Massa tensió a la primera part de l'execució; una certa duresa i manca de fluïdesa. A mesura que avançava l'obra es va anar recuperant allò que en podríem dir «normalitat», o sigui, la conseqüència entre el producte i les lògiques expectatives. I, així, la classe de músic important de Claret es va anar fent palesa de forma molt més clara i exacta.

Per al director quedava, per a l'endemà, la tan agraïble com perillosa prova del *Rèquiem* de Mozart, amb el concurs solvent de l'Orfeó Donostiarra i d'un notable estol de veus solistes. També, aquí, cal parlar de resultat per sota d'esperances justificades. També, aquí, hom va acusar aquell regust estrany de definició impossible a què al·ludia al principi. La versió va estar mancada d'un autèntic «programa» interpretatiu que li donés nervi vertebrador i personalitat: que hi marqués una empremta individualitzadora. I, fins i tot, l'ofici de conjunt

segur del cor donostiarra no va brillar a l'alçària d'anteriors aportacions seves molt més recordables.

Col·laboracions de diversa transcendència a l'OCB

La densa activitat de l'OCB va tenir una mica de tot. Personalitats com Ida Händel, amb el *Concert per a violí*, de Sibelius, o de Rudolf Buchbinder, amb una nova etapa del recorregut per la integral dels concerts per a piano de Beethoven que fa enguany l'OCB, van marcar moments importants dins de concepcions interpretatives particulars però d'indiscutible solvència. El veterà Frühbeck de Burgos va posar una nota de prestigi particular a l'estol de batutes globalment mediocres que acull enguany el cicle de l'OCB.

Un estol del qual constitueix una referència explícita Mario Bernardi, i que pot fer

matisar els resultats de la tasca de recuperació qualitativa de l'orquestra. Amb ell va actuar un pianista d'indiscutible prestigi, Aldo Ciccolini, de qui la interpretació del *Concert per a piano núm. 23*, de Mozart, va resultar prou decebedora.

Cristóbal Halffter, un dels grans noms de la creació musical espanyola, donà un relleu especial al cicle de l'OCB que ens ocupa. La seva presència a Barcelona respon a la felicitat iniciativa de programar i fer actuar un autor nostre —enguany ha estat Joan Guinjoan— amb un de fora del país. La personalitat de Halffter —en la seva doble condició de director i compositor— no ha passat pas desapercebuda, i, la seva presència, cal saludar-la amb plena i indiscutida satisfacció. No hi ha lloc aquí, doncs, per a cap mena de deserció.

El cicle de la Caixa oferia, una mesada més, les excel·lències de la música de cambra a través de les actuacions del Quartet Mistry, del Trio Coma-Bassal-Camell i del Quartet Endellion, mentre que La Chapelle Royale del ben estimat a casa nostra Philippe Herreweghe interpretà un molt atractiu programa dedicat a Tomás Luis de Victoria.

Cristóbal Halffter, un gran nom de la creació musical espanyola

La música de cambra es tornava a instal·lar al Poliorama, amb el nord-americà Quartet Fine Arts, després que, poc temps abans, aquest recinte s'hagués estrenat com a auditori amb el soviètic Quartet Borodin. En un clima molt familiar, el conjunt nord-americà va oferir les excel·lències d'un academicisme depuratíssim i d'alta categoria no exempt, però, d'una certa fredor; en tot cas, d'un nivell important. És una forma d'entendre la interpretació, diferent de la de l'abans esmentat Quartet Borodin. En ambdós conjunts, però, s'hi apreciava un cert regust de feina mecànica. En un molt elevat nivell, és clar. Crec que es va cap a una interpretació de la música de cambra massa depurada, massa pendent del refinament tècnic, massa preocupada per l'emboïllat tècnic, cosa que li resta frescor i capacitat comunicativa. Hi ha el perill de caure en un cert embafament de perfecció tècnica.

El cicle Mozartiana, mentrestant, insistia a atorgar al·licients a la iniciativa per via de figures de gran relleu. En aquest cas, han estat l'excel·lent pianista «mozartiana» Ingrid Haebler —feliçment retornada— i la soprano Edith Mathis. Les seves aportacions transcendents no van ser suficients, amb tot, per donar gruix a la música que té allò que té i que no cal cercar-hi més.

De forma inesperada, la força de l'esponsorització oferia l'oportunitat de gaudir, durant tres concerts consecutius, de l'Orquestra de Cambra Franz Liszt, una formació de reconeguda solvència que ha comptat amb la col·laboració de dos músics nostres: els notables flautistes Claudi Arimany i Vicenç Prats. Concerts d'un bon nivell, que han agafat a contrapeu la concurrència aversada a cicles molt establerts, i sovint sense massa capacitat de sorpresa. Les excel·lents aportacions dels esmentats Prats i Arimany queden com a referència d'una iniciativa aïllada que —oh, permanent dissortada referència negativa!— posa de manifest la dificultat que tenen uns músics de la seva categoria per fer-se presents de forma normalitzada a la nostra vida musical.

El mes de febrer ha portat nous motius per a aquest regust de satisfacció trencada que, en bona mesura, ho ha presidit tot. Cal parlar, en aquest sentit, de la confirmació explícita de la política musical institucional, que conté elements en principi tan positius com el que vam avançar a l'editorial anterior, i d'altres, dignes d'un altre tipus de reflexió. Com aquests 350 milions de pressupost per a tota mena d'activitats musicals (incloses les de tipus més genuïnament populars).

Mentrestant, un grup de cantautors es constituïa en col·lectiu formal i llançava un enèsim clam en demanda de suport institucional per a una concepció de la música que ha vist mal pagat com cap altra l'extraordinari servei que, al seu moment, va fer a la música i a la cultura catalanes.

Per acabar d'arrodonir-ho —l'expressió té connotacions immediates massa positives—, cal esmentar l'enterrament definitiu del Festival de Música de Barcelona, absorbit per un Festival de Tardor en el qual s'inclou tot: teatre, ballet, òpera i música; aquesta última, entesa en una concepció de moment força confusa, però que, en tot cas, no sembla remetre ni remotament al concepte que, de festival de música, es acceptat de forma generalitzada.

I, posats a parlar d'enterraments, cal fer-ho amb el cicle Diumúscica, que organitzava Joventuts Musicals de Barcelona sota el patrocini del Departament de Cultura de la Generalitat. Com també, el d'aquella felicitat senzilla iniciativa que va ser l'audició de *Misses* durant la celebració litúrgica, també organitzades per Joventuts Musicals de Barcelona.

I és que, «no n'hi ha, ni per a misses...».

MIKROKOSMOS

Que els bombin!

Ja se sap... Els adolescents són impulsius i obren sovint visceralment. No és estrany, doncs, que els meus fills reaccionessin amb un «Que els bombin!», en explicar a l'hora de sopar la feta viscuda el dia abans.

Fou aquesta: en acabar el concert al Palau, pujo amb amics entranyables Jonqueres amunt, comentant l'audició. L'objectiu serà la percaça d'un taxi; ara, però, és el moment de la giragonsa dialèctica a l'entorn de l'audició a què hem assistit, la segona part de la qual era integrada per una *Missa* d'un fort protagonisme de les parts corals.

Evidentment, no som pas sols a practicar el peripatetisme, tot esquivant un trànsit prou dens i fent filigranes entre els cotxes aparcats sobre la vorera i els magnífics i olorosos contenidors de deixalles de la nostra Barcelona olímpica.

Sento el *clac-clac* d'uns talons femenins darrera nostre. De sobte, una veu que s'adreça a l'acompanyant:

—¿Cuál coro era éste?

Evidentment, les senyores eren a concert.

(La *Missa* havia durat uns tres quarts. Tots els assistents teníem un full de mà amb la menció de les obres i els intèrprets. I, al vestíbul del Palau, era a disposició del públic el programa general del cicle on era integrada l'audició de referència, amb comentaris a l'obra i notícia biogràfica —i reproducció fotogràfica— de tots els artistes participants).

—I tu què vas fer, pare?— em pregunten els fills.

¿Com goso explicar-los que el record dels «sobresalientes» en «Educación» (més exactament, «Educación y aseo») que figuren al meu carnet de notes de Can Culapi en privà de dir (per exemple): «Ep, mestresses! Potser que no badem!»?

Jo ja ho comprenc... La sang dels dotze i dels quinze anys d'ara ho resol tot d'una manera gràfica:

—Res, pare. A gent així, que els bombin!

Pere Artís

Ah! Me n'oblidava: les dames havien pagat sis mil pessetes per cada butaca.



la mà de guido
Edicions musicals
Dibuix de partitures



MUSIQUE
MESSIAH
STAND BG 06

La mà de guido
Avinguda 22
Barceloneta
Barcelona, Espanya
Teléfono 716 13 90

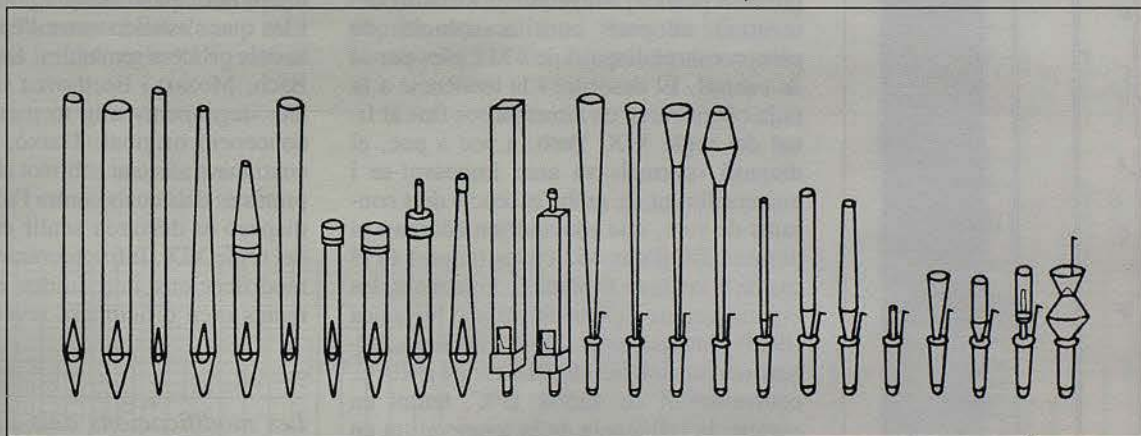
- S'admeten encàrrecs d'edicions (inclòs en catàleg i distribució internacional)
- Venda i disseny de software musical per PC's

Diapasó, una polèmica permanent

Els problemes que ofereix la tendència a elevar el nivell del diapasó, han fet que el tema sigui objecte d'una polèmica que ha esclatat amb una certa força en els últims mesos. Els cantants resulten especialment perjudicats per una forma de procedir sovint animada per determinats directors amants d'aconseguir versions especialment espectaculars. En tot cas, aquest és un conflicte que ve de lluny,

que té també ramificacions significatives —tractament específic de la música pre-romàntica— i que requereix un plantejament seriós i universalitzador. En aquest dossier es planteja la problemàtica des de la seva perspectiva històrica, de la de les seves implicacions més profundes i també des de l'òptica dels més directament interessats, els intèrprets.

La insistent escalada del diapasó



Alguns cantants han posat recentment el crit al cel per protestar de la pertinaç tendència del diapasó a disparar-se per damunt de la seva altura reglamentària. Des de l'any 1939, el *la3* hauria de mantenir-se al nivell de 440 cicles per segon. Però una mal entesa pruija de brillantor, acompanyada de factors físics com l'augment de la temperatura durant l'execució, fa que les seccions de l'orquestra competeixin en transgredir els límits normatius de l'afinació col·lectiva, sempre en sentit ascendent. Alguns

constructors col·laboren a l'escalada, i mesuren els nous instruments a partir de les afinacions modificades a l'alça. I moltes orquestres afinen ja, inicialment, d'acord amb els precedents viciosos. Les cordes dels violins poden resistir de moment la tensió creixent; la fisiologia humana no és tan elàstica. L'aparell de fonació pateix quan els aguts extrems són incrementats en una bona part d'un semitò.

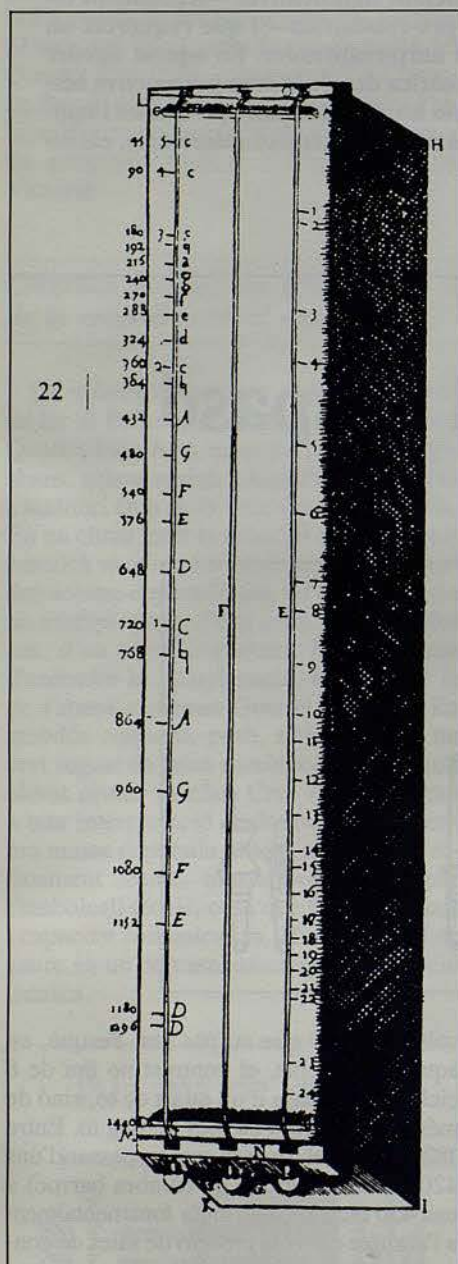
El problema no és d'avui. Té més d'un segle, i va ser bastant més traumàtic pels

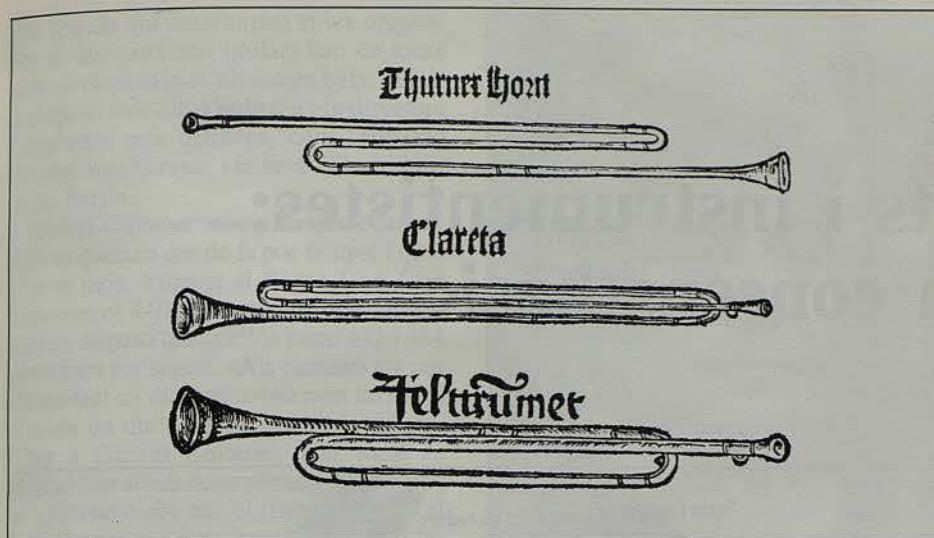
volts del 1850 que no pas ara. Perquè, en aquells moments, el contrast no era de 8 cicles o de menys d'un quart de to, sinó de més de 30 cicles i de més de mig to. Entre 1820 i 1850, el diapasó real va passar d'uns 420 cicles (l'antic to de cambra barroc) a uns 450 cicles. Contribuïa fonamentalment a l'abrupte canvi la creació de sales de concert i teatres d'òpera molt més grans que els propis de l'època clàssica. Les innovacions en els instruments de vent tendien a augmentar-ne el volum i a obtenir major

brillantor mitjançant l'elevació del to; i els violins van ser modificats per adaptar-los a les noves circumstàncies. La qualitat del so era subordinada a la potència. Conseqüentment, també els cantants es veieren obligats a forçar els límits de les seves forces, del seu *vibrato* i de la seva tessitura, sota la consigna de «passar l'orquestra» i omplir els nous grans espais.

Foren els cantants els qui van reaccionar amb més èmfasi

I, naturalment, foren els cantants els qui van reaccionar amb més èmfasi davant l'excés. Entre 1852 i 1858 es desenvolupà a París una mena de negociació entre els parti-





La interpretació autèntica de les músiques barroques i clàssiques requeriria el retorn a l'afinació pre-romàntica

l'oboè si no és controlat per un afinador electrònic. Estan en tot el seu dret, i no faran més que repetir el famós exemple donat amb èxit per Adelina Patti, a l'Òpera del Covent Garden, l'any 1879. L'altre problema, el de la interpretació de les músiques barroca i clàssica a una altura autèntica, és bastant més difícil, perquè un correcte plantejament requeriria el retorn a l'afinació pre-romàntica. Caldria, doncs, disposar de dos equips instrumentals: l'un, adaptat al diapasó actual, i l'altre, afinat aproximadament un semitò més avall. Però potser aleshores el canvi de sonoritat resultaria insatisfactori a molts dels grans auditoris i teatres d'òpera moderns. I encara hauríem de tenir en consideració el fet que les freqüències convencionals barroques van ser, segons moments i llocs, tan o més anàrquiques que les del segle XIX, sobre-

tot abans de la invenció del diapasó de força (1711), quan l'única referència era la molt variable afinació dels orgues.

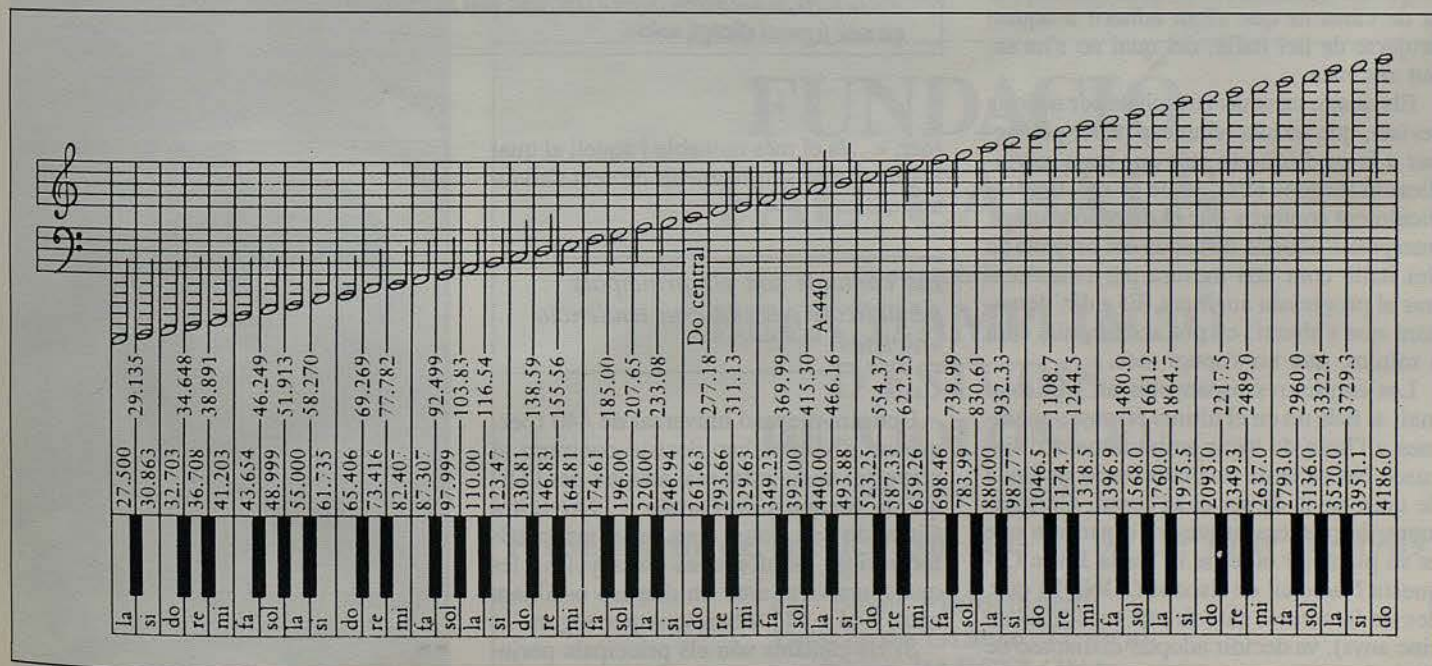
Recuperació de totes les característiques de les músiques «antigues»

La recerca d'una interpretació relativament autèntica del repertori pre-romàntic ha conduït al naixement d'una tendència radical, dirigida a la recuperació minuciosa de totes les característiques de les músiques «antigues». El problema del diapasó no és l'únic ni el més important per a aquests intèrprets especialitzats. Però, de moment, només ells han donat una resposta viable

a la qüestió, en adoptar generalment el diapasó històric d'un to de cambra mitjà (415 cicles aproximadament, un quart de to per sota del diapasó de Händel o de Mozart, i mig to sota l'actual). Això, sumat a molts altres matisos interpretatius, ha contribuït a originar la curiosa coexistència de dos mons musicals diferenciats i incomunicats. ¿Què té a veure el Bach de Rilling amb el de Harnoncourt, o el Mozart de Davis amb el de Brüggem, o el Händel de la Sutherland amb el d'Emma Kirkby? Ara, la incògnita: ¿continuarà accentuant-se l'especialització i la divisió, o bé es trobarà alguna altra sortida, si més no en els problemes de diapasó, que permeti als intèrprets simultanejar repertoris tot respectant les afinacions originals?

En tot cas, els cantants d'òpera que segueixen avui les tradicions vocals italianes del segle XIX farien bé a no generalitzar excessivament les seves protestes i a aprofundir dins els matisos històrics del problema del diapasó. Si canten Händel o Beethoven, s'han de fer càrrec que les orquestres convencionals no els poden estalviar l'enorme desnivell de mig to, entre la concepció original i la realitat instrumental contemporània. Però si canten Verdi, haurien de recordar que, a la Scala de Milà de 1856, el diapasó va arribar als 451 cicles. En canvi, l'òpera romàntica francesa i la wagneriana requeririen una freqüència molt semblant a la normativa d'avui. El tema és tremendament complex. I també vital i apassionant, de cara a l'evolució dels hàbits interpretatius.

Enric Gispert



Freqüències temperades, a partir del La³ de 440 vibracions per segon

Cantants i instrumentistes: un consens bàsic

La tendència actual de les grans orquestres a augmentar el diapasó, per aconseguir una millor brillantor en les interpretacions, s'ha convertit en un dur camp de batalla dels cantants, que en són els principals perjudicats de manera molt radical, per frenar-ho i, fins i tot, per abaixar l'altura del diapasó.

Aquesta problemàtica es materialitzà el juliol de l'any passat, quan es presentà un projecte de llei al Parlament italià per tal d'aconseguir que el diapasó, que oficialment fou fixat a 440 vibracions per segon, segons un acord pres al Congrés Internacional de Londres del 1939 (a causa de la ràdio i la fonografia) baixés fins a 432 vibracions per segon.

Si bé és cert que la freqüència-típus del diapasó ha oscil·lat segons els països i les èpoques, és estrany que, ara, els cantants, que sempre han treballat amb el diapasó fixat a les 440 vibracions per segon de l'any 1939, demanin que s'abaixi. Noms de tant pes i prestigi en el món de la lírica com els de la soprano catalana Montserrat Caballé, els tenors espanyols Plácido Domingo i Alfredo Kraus o el veterà baríton italià Piero Cappuccilli, encapçalen la nombrosa llista de cantants que s'han adherit a aquest projecte de llei italià, del qual no s'ha sabut res més.

Els quatre cantants consultats per aquesta revista, que no han rebut cap paper per signar a favor d'aquesta més que justa reivindicació (segons ells), i que es mostren radicalment contraris que el diapasó s'apugui, interpreten aquesta demanda del projecte de llei italià com una mesura per contraure el progressiu augment. És a dir, demanant que s'abaixi, es pot aconseguir, com a mínim, que no s'apugui més.

Les orquestres espanyoles no han estat mai, si més no en els últims 50 anys, unànimes a l'hora de tocar amb un mateix diapasó. No es tenia una concepció definida de quin havia de ser el *la* comú. Curiosament, la primera orquestra espanyola que es va plantejar el tema va ser la Joven Orquestra Nacional de España (JONDE) que, des de la creació (ara fa una mica més de cinc anys), va decidir adoptar el diapasó de 442 vibracions per segon, cosa que, per al seu director titular, el català Edmon Colomer, «...és el més raonable i aquell al qual la majoria dels instruments de vent s'adapten millor».

Scala sopra la tastatura per ascendere

Scala sopra la tastatura per discendere

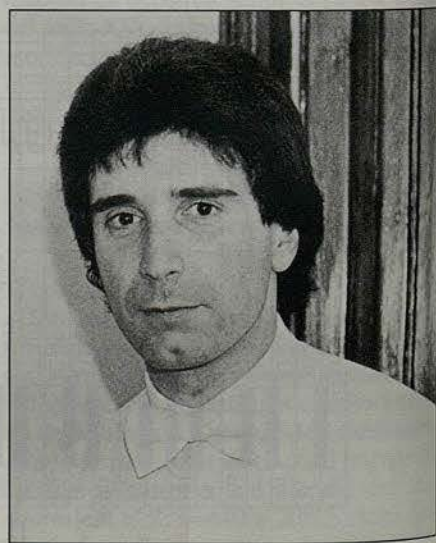
Tr. Il tutto ho irtefo benissimo.
Pi. Hora, che hanete inteso le mutationi sopra la tastatura, voglio ancor (se costi vi piace, lasciate un'altra bella praticina, che vi farà di gran giouamento, a cognoscere tutte le modulationi delle parti, distintamente, sopra li tasti, cioè, qual sia il luogo del Basso, e delle altre parti, come quante sequeui esempi vedete.

mer, «...és el més raonable i aquell al qual la majoria dels instruments de vent s'adapten millor».

Els cantants són els principals perjudicats per aquesta tendència «alcista»

L'encara diapasó universal de 440 (perquè no s'ha pres cap decisió contrària al respecte) no ha estat mai adoptat per l'Orquestra Nacional de España o l'Orquestra Ciutat de Barcelona, dues de les principals formacions simfòniques espanyoles, les quals han tocat amb un diapasó oscil·lant entre 444 i 445 vibracions per segon.

Si els cantants són els principals perjudicats per aquesta «tendència alcista», els directors d'orquestra en són els causants.



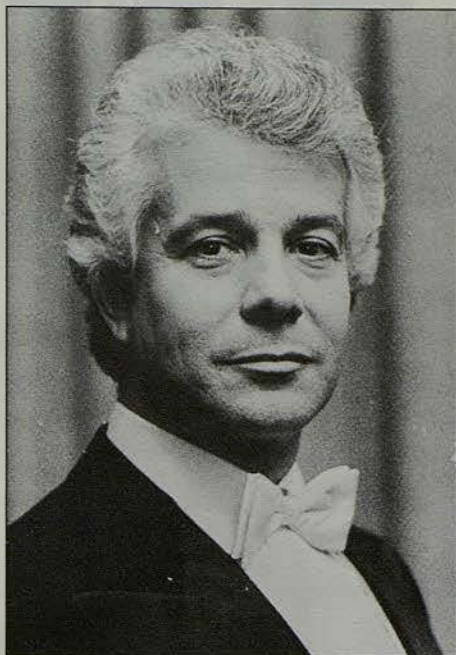
Edmon Colomer

Els són els qui determinen si les orquestres de les quals són titulars han de tocar amb un diapasó més alt o més baix. Avui, el diapasó més alt, l'utilitzen els directors d'orquestra més celebres, com l'austríac Herbert von Karajan i la seva Filharmònica de Berlín.

Edmon Colomer assegura que els cantants es queixen des de fa poc temps; i que, a tot el món, excepte al Regne Unit (que respecten el 440) ja fa temps que toquen amb un diapasó que oscil·la entre 442 i 444 vibracions per segon. «Als cantants els pot afectar tant un diapasó a 440 com un altre, si tenen un dia dolent», diu el director.

Per a Edmon Colomer, allò ideal és adoptar una altura determinada i mantenir-la. «Apujar o abaixar el diapasó afecta el so de l'orquestra, i quantes menys oscil·lacions hi hagi, millor», diu. «Si ara es decidís abaixar-lo a aquestes 432 que recomanen alguns cantants, s'haurien de canviar els instruments, sobretot els de vent, que estan fabricats d'una manera que, abaixar-ne l'afinació, seria molt difícil».

Els fabricants construeixen els instruments de vent per permetre'ls una afinació oscil·lant entre un diapasó de 440 vibracions per segon fins a 444. Tanmateix, els instruments de vent que es fabriquen al Japó, segons que explica el flautista Claudi Arimany: «... vénen amb una afinació molt alta; encara que diuen que es poden abaixar». Arimany, que no toca amb cap instrument japonès, diu que comprèn les preocupacions dels cantants, amb els quals se solidaritza, i es mostra contrari que el diapasó s'apugui. «A mi, particularment», diu, «m'agrada que el so sigui una mica més baix, perquè en resulta un so més pastós. Jo em sento bé tocant amb un diapasó que



Josep Ruiz

oscil·la entre les 438 i les 440. Si he de fer música de cambra, no tinc gaires problemes; acostumem a ser poca gent i arribem a un acord. Però el problema sorgeix quan cal tocar amb orquestra. Amb la meua, i amb la majoria de flautes, no es pot sobrepassar una certa altura».

Els cantants consultats per aquesta revista (el tenor Josep Ruiz, la mezzo-soprano Anna Ricci i les sopranos Carme Bustamante i Maria Lluïsa Muntada) reconeixen haver tingut la sort de no haver-se trobat cantant amb una orquestra excessivament alta d'afinació. Per a Josep Ruiz, qui, per les característiques de la seva veu, té facilitat per als aguts, apujar el diapasó obligaria el cantant a un esforç vocal exagerat, que acabaria perjudicant la seva veu. «Jo



Anna Ricci

no he notat gaire aquesta progressiva tendència de què tant es parla actualment» diu, «però sóc partidari de deixar el diapasó a l'altura que té oficialment. Ni apujar-lo ni abaixar-lo, perquè la veu està acostumada al de 440».

Les opinions semblen favorables a deixar les coses com estan oficialment

Totes les opinions semblen favorables a deixar les coses com estan oficialment, ja que es considera que, si s'abaixés el diapasó, podrien sorgir problemes en els regis-



Carme Bustamante

FUNDACIÓ PAU CASALS

Convocatòria d'una
**BECA D'AMPLIACIÓ
D'ESTUDIS
DE VIOLONCEL**

per al curs 1989-90

Presentació de sol·licituds fins al 30 de juny de 1989

Bases i informació:
Passeig de Gràcia, 77, pral.
08008 BARCELONA



tres mitjans i greus dels cantants; i apujar-lo, afectaria als registres aguts. «Si s'abaixa» diu Josep Ruiz, «els tenors amb problemes de greus es veurien perjudicats; i si s'apugés, patirien els tenors dramàtics. A més a més, tot allò que s'ha après amb molts anys d'estudi podria desmuntar-se amb un obrir i tancar d'ulls.»

La mezzo-soprano Anna Ricci creu, per la seva part, que aquest progressiu augment del diapàs podria estar influït: «... per la música pop, que funciona a molts decibels. Estic d'acord amb això que diuen alguns cantants» afirma la mezzo-soprano, «que, augmentar el diapàs de freqüència, podria alterar totalment el color de la música que s'interpreta, i que les freqüències molt altes podrien perjudicar de manera irreversible la veu, en molt poc temps. S'ha de pensar que la veu no és com un violí o un instrument de vent que, si no serveix per allò que es pretén, es canvia i ja està. L'aparell fonador és insubstituïble, i quan ja no serveix, no es pot canviar». Com altres cantants, Anna Ricci és partidària de mantenir el diapàs a l'altura que es va establir a Londres l'any 1939.

Carme Bustamante, entre la dualitat d'apujar el diapàs o d'abaixar-lo, tria



Claudi Arimany

aquesta segona opció. «Sóc partidària de deixar-ho tot com està», diu; «però, davant d'una hipotètica apujada m'estimaria més que s'abaixés, encara que fos en aquesta freqüència de 432, que considero excessivament baixa». Per a Bustamante, els impulsors d'aquest moviment «alcista» són les orquestres, per aconseguir un to molt més brillant. «No crec que el públic de l'òpera estigui d'acord, amb tot això» diu; «és cert

VI CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL

del 10 al 29 de juliol de 1989

QUADRE DE PROFESSORS I MATÈRIES

Piano:

Emmanuel Ferrer
Luiz de Moura Castro
Nina Svetlanova

Violí:

Vartan Manoogian
(Amb Master Class: Xavier Turull)

Viola:

Matthias Maurer

Violoncel:

Elías Arizcuren

Cant:

Juliette Bise
Christa Goetze

Guitarra:

Óscar Cáceres

Orgue:

Michèle Guyard (matins)
Montserrat Torrent (tardes)
(Curs intensiu: Música francesa i espanyola)

Composició i anàlisi musical:

Carles Guinovart
Claude Helffer

Pedagogia musical (Mètode «Willems»):

Jacques i Béatrice Chapuis

Seminari música espanyola:

Álvaro Zaldívar
(Polifonia vocal, segle XVI [F. Guerrero])

TÈCNiques DE BASE

Tècnica bàsica de piano:

Luiz de Moura Castro

Tècnica bàsica de violí:

Vartan Manoogian

Tècnica bàsica de violoncel:

Elías Arizcuren
Col·laboració: Jenian Oesthock
(Curs intensiu)

PREMIS MUSICALS «CIUTAT DE GIRONA»

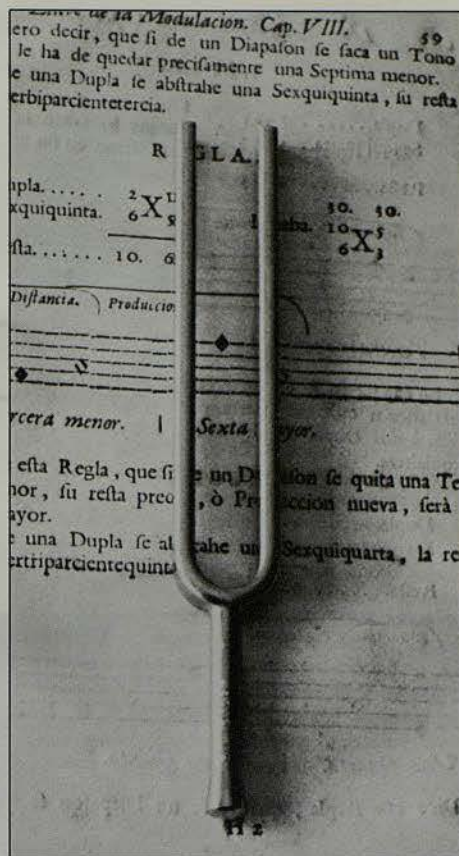
Direcció artística: Carles Guinovart
Direcció tècnica: Salvador Sunyer

INFORMACIÓ: «VI CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA», Pujada de la Mercè, 12.
17004 GIRONA (Espanya)
Tel.: 972-20 64 04

Organització i Patrocini: Ajuntament de Girona
Amb la col·laboració de: Diputació de Girona,
Departament de Cultura
de la Generalitat de Catalunya,
i Centro Musical Yamaha



Maria Lluïsa Muntada



Gerard Claret

que hi ha una tendència a demanar la 'pi-rueta vocal', però això ja es dona normalment als teatres d'òpera. Demanar que els aguts ho fossin encara més, seria una temeritat».

Per a Maria Lluïsa Muntada, les veus a l'òpera avui: «... ja són portades als límits de les seves possibilitats. Jo sóc totalment contrària que el diapasó s'apugi», diu. «És impossible exigir més al cantant, en un moment en què ja se li exigeix moltíssim. Crec que la gent escolta discos que, a través de manipulacions, mostren coses —com que l'orquestra no tapi el cantant en passatges greus— en moltes ocasions impossible de poder-les fer en directe, i això és perjudicial, perquè la gent espera, en directe, coses que són impossibles». La soprano no seria partidària que, en un futur, es pogués establir un diapasó per a l'òpera i un altre diferent per a la música simfònica. «Seria molt complex», diu, «ja que algunes orquestres de teatres lírics també fan concerts simfònics i, per la seva part, les orquestres simfòniques solen tocar el repertori simfónico-vocal».

En el món del cant coral tampoc no s'és partidari d'apujar el diapasó. «Els compositors han escrit les obres en unes determinades tonalitats, no per caprici, sinó per aconseguir efectes concrets, i això s'ha de respectar», diu Jordi Casas, actual director de l'Orfeó Català i ex-director del Coró de Radiotelevisión Española i de la Coral Càrmina. «Si no hagués de ser així hauria estat millor que els compositors haguessin

escrit totes les obres en *Do major*, i els intèrprets tindrien l'oportunitat de triar la tonalitat que més els agradés o que millor anés a la seva tessitura, en el cas dels cantants».

També és contrari d'apujar el diapasó el violinista Gerard Claret, qui afirma que entén perfectament la preocupació dels cantants. «A mi, tota aquesta polèmica no em preocupa gaire», diu, «però crec que s'hauria d'evitar aquest augment progressiu del diapasó. Pel que fa a abaixar-lo, en sóc totalment contrari. Un diapasó més baix de 438 vibracions per segon seria imprudent».

Claret recorda que el cèlebre violinista italià Niccolò Paganini ja afinava el violí mig to més alt, per aconseguir una major brillantor en la interpretació. «Apujant el diapasó de manera exagerada, no és cert que s'aconsegueixi una major brillantor; si de cas, seria una falsa brillantor».

Per últim, els professors de cant no són gaire partidaris d'apujar el diapasó. Alguns, fins i tot en són radicalment contraris, com Jordi Albareda, qui afirma taxatiu que, apujar el diapasó «va contra la veu». Carme Bustamante, professora de cant al Conservatori del Liceu, també n'és contrària, però d'una manera menys radical. «Al Conservatori del Liceu, jo sempre treballo amb el tradicional diapasó de 440 vibracions per segon», diu.

Per la seva banda, Pura Gómez, ex-professora de cant del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, considera que els cantants tenen tot el dret

a queixar-se per aquest progressiu augment del diapasó. «És natural que protestin», diu; «no es pot aguantar tota una òpera amb un to molt per sobre del normal. Les orquestres no tenen cap problema, en aquest aspecte, perquè són molt més resistents i, per això, els instrumentistes no es queixen en la mateixa mesura que els cantants». Per a Pura Gómez, el fet de fer aguts no pot considerar-se un problema gaire greu: «... perquè això», diu l'ex-professora de cant, «depèn de les possibilitats de cada veu. I, a Espanya, de veus agudes no en manquen. Però el fet important és que el cantant pugui treballar còmodament, i que es respectin les tonalitats en què han estat escrites les obres.»

Lourdes Morgades

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

La tan esperada *Isolda* de Montserrat Caballé

Per fi s'ha aclarit la incògnita de la tan esperada *Isolda* de Montserrat Caballé. Interpretació llargament anunciada i objecte d'una expectació entre inquieta i temerosa. Val a dir que una decisió com aquesta resultava insòlita per part d'una soprano d'especialització absolutament divergent de la que reclama la línia wagneriana "gran" de la *Tetralogia* i, sobretot, *Tristany i Isolda*. Resolució objectable amb una perspectiva externa, té molts punts de justificació en una cantant que ha assolit un estadi molt peculiar en la seva carrera. Així plantejat el cas, sorgeixen, per tant, dues consideracions a fer. La primera, respecte dels resultats concrets d'aquesta experiència personal. La segona, quant a l'especial circumstància de la limitació de les veus a unes condicions naturals que les singularitzen.

Una expectació entre inquieta i temerosa

Montserrat Caballé s'ha manifestat darrenament en el sentit de reconèixer inicialment que el seu instrument no ha estat fins ara el més adient per un paper d'*Isolda*, però que la natural evolució cronològica d'aquell possibilitava ja l'enfrontament amb rols de major presència en les regions més greus. Per altra banda, havia anunciat una interpretació en conseqüència, és a dir, fonamentalment lírica, d'acord amb els postulats actualment vigents en la interpretació wagneriana. Interpretacions que s'atribueixen a l'era karajaniana i a la renovació de l'ideal wagnerià, com també al fet real de crisi de veus de la vella escola. Allò que passa amb Wagner és que, per bé que sembla haver-li estat providencial aquesta definitiva "lirificació" redemptora d'antigues versions sensiblement udolants, no acceptables ja avui dia, no és menys cert que comencem a escoltar-ne



Montserrat Caballé en el paper d'*Isolda*

versions amb veus que, malgrat tot, tampoc no resulten adients als requeriments marcats per la partitura. Es diu que Wagner, en contra d'allò que s'ha arribat a creure, no tracta gens malament les veus, però les exigències que planteja són, no obstant, moltes i no a l'abast de qualsevol bon cantant. Fetes aquestes consideracions, podem passar a judicar la concreta interpretació que ens ocupa i que, d'antuvi, es pot sintetitzar tot dient que, en altres, ha restat inferior a les possibilitats que tenia. L'autèntica gran incògnita, la de les possibilitats merament fisiològiques de l'execució material del paper, va desaparèixer, ens sembla, des dels primers instants de la representació. Montserrat Caballé "podia" clarament amb el paper que s'havia volgut imposar. Malgrat tot, amb les possibles mancances en certs punts molt concrets de

la seva veu més que en uns registres pròpiament dits, sorgia una *Isolda* important i plausible, fins i tot exuberant, pròdiga en aguts generosos, de franca exhibició. Diríem que tot aquest primer acte va transcórrer amb una prosòdia musical propera a un clima operístic straussià, el d'una *Salamé* o més aviat *Elektra*, per entendre'ns. Restava de moment el segon acte, que va seguir en el mateix clima straussià, referit, però, a un altre sentit molt més líric, concretament tractat com un gran *lieder*. Fou una actuació que resultava evidentment còmoda per a René Kollo, que tenia tot el gran tercer acte per fer encara, i avalada per l'estranya escena d'Emili Sagi, hieràtica, gairebé de cantata escènica. I la "Mort d'*Isolda*", en canvi, decebedora, inanimada, com si la soprano passés exclusivament un paper instrumental més dels de l'orque-

tra. El saldo vocal fou, doncs, variable. Satisfactori del tot quant al primer acte, i interessant, potser interessantíssim, quant al segon, per la seva qualitat musical. Obertament rebutjable, en canvi, el tercer.

Sembla, per tant, que ha estat més aviat una qüestió d'interpretació i de concepció del paper que no sabem si la cantant ha arribat a aprofundir tal com mereix. El primer acte ens mostrava una Isolda femenina, apassionada com una heroïna italiana, restant protagonisme a Brangània, a la qual feia evolucionar al seu caprici. El personatge s'anà, però, esfumant amb aquell segon acte simplement cantat a dos passos del director per esfondrar-se en aquella escena final inexplicable. Montserrat Caballé podia i devia fer la seva «Mort d'Isolda» i no sabem per què la va escamotejar. Era talment com un torero al qual, després d'una cursa francament bona, se li escapen els trofeus per no entrar encertadament amb l'estoc. Podia haver estat una representació francament important per a la soprano, memorable en la seva carrera, i ha restat en l'àmbit de l'anècdota operística, de gran nivell sens dubte, però sense arribar a marcar una fita, a crear un personatge.

*Fassbaender,
Salminen i Kollo,
en la línia lírica moderna*

Val a dir que la resta del repartiment, ja dintre d'aquella línia lírica moderna, era, no obstant, integrada per autèntics especialistes, per grans especialistes molt experts en els respectius papers. Aquest és el cas de Brigitte Fassbaender, segura, relaxada, dominadora d'una Brangània que sembla feta a la seva mida, com el segur Kurwenal de Franz Grundheber. Cas a part eren, ja, Matti Salminen i René Kollo. El primer, perquè deu ésser un dels millors Rei Marke possibles actualment, amb les condicions, l'exercici i la interpretació literalment prodigiosos, sempre en el marc de l'equilibri entre tradició i renovació. Quant a Kollo, de qui es rumorejava certa decadència per a un *Tristany*, va demostrar de quina manera un especialista —no precisament "Heldentenor"— pot seguir galvanitzant l'interès del públic envers el seu protagonista. Ja hem apuntat com li resulta còmoda la línia plàcidament concertant del segon acte, per tal de servir intactes les forces pel terrible tercer. *Tristany* perfectament assumit, clamant enmig del deliri més exaltat. Eren uns temibles companys de cartell per a Montserrat Caballé, els quals, un darrera l'altre, acaparaven l'escena. És difícil de dir si continuarà en aquesta línia; però, si així fos, li caldria aprofundir molt més el personatge per tal d'arribar a crear la seva Isolda, personal, original, que per altra banda intuïm com a plausible.

L'orquestra de Peter Schneider va resul-



Barbara Hendricks

tar molt celebrada per part del públic, crec que més aviat per la seva solidesa que no pas per una profunditat que mai no vam arribar a escoltar. El conjunt estava ben preparat, però potser es va preocupar més de bastir una arquitectura ferma que expressar-ne un contingut prou emocional. La producció de Toni Businger, molt d'acord amb els postulats actuals descontextualitzadors, tenia punts febles, singularment en la solució minsa per al segon acte que minora el sentit teatral i dramàtic. La presència constant d'una arquitectura de plàstic havia de resultar contínuament un fort obstacle per als cantants.

Atenció a uns cantants nostres, com Enric Serra o Antoni Comas, que demostrin l'absoluta competència dels artistes de casa per les tasques més espinoses!

Al principi hem esmentat el tema fonamental de les limitacions personals de la veu, en cada cas, respecte la uniformitat que mostren els instruments de música. Instrument prodigiós, el de Montserrat Caballé, per a un determinat repertori que li escapa, enfront de tantes i tantes versions de cantates i oratoris com s'escolten cada dia amb profusió i que sentírem encara durant aquest mes de març, amb uns solistes vocals tan competents com discrets, que fan el seu paper solista com a bons professionals sense cap divisme ni afany de protagonisme. Un cas claríssim de forta limitació de facultats administrades amb gran saviesa ha estat el que es despenia del recital de Barbara Hendricks. *Lieder* fets amb una veu tan bonica com petita. Petita fins a l'extrem d'exigir una obligada especialització en aquells papers característics d'un cert repertori molt limitat. Com n'ha d'ésser, de difícil, muntar tot un programa de *Lieder* sense comptar amb un registre inferior pastós per tal de conferir-hi un mínim contrast de color! Un duel en el qual cal arribar massa sovint amb el cor esforçat on no arriba naturalment un arma massa curta. Però fou un recital preciós.

*Un preciós recital
de Barbara Hendricks*

I atenció, una vegada més, a l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, que novament



Vladimir Ashkenazy

ha tornat amb un dels seus característics programes. Ara ha fet una sèrie de versions del ja remot Grup dels Sis francesos. Honegger i Poulenc, i la resta de la mitja dotzena, que van reunir un instant singular de la història de la música contemporània, han tornat a sorgir en aquest justíssim record en el qual col·laborà la gran vàlua de Dolors Aldea. Les interpretacions que fa el grup, sota la direcció de Josep Pons, són d'una qualitat sorprenent. I emprem aquest adjectiu perquè sabem com n'és, de difícil, superar un tipus d'interpretació ocasional, apuntalada només i, per tant, sense relleu.

*Interpretacions d'una qualitat sorprenent,
sota la direcció de Josep Pons*

Finalment, a darrera hora, encara hem tornat a escoltar un gran recital del pianista Vladimir Ashkenazy. Recital com el que desitjàvem, tot sol, sense interferències d'una orquestra sovint ocasional i programació funcional. Programa bastit exclusivament amb Brahms i Schumann, sense gairebé concessions. Som especialment sensibles a la programació dels grans pianistes d'aquest números d'opus tardans en l'obra de Brahms, en els quals la composició es torna ja una pura especulació abstracta i comença a penetrar fins i tot a les regions de la vaguetat tonal. Ashkenazy ha incidit en aquesta tendència, que estem apreciament en els millors pianistes del moment. Una vegada més, l'evidència del gran intèrpret actualíssim, recreador de l'essència de les partitures i fins i tot experimentador del seu missatge més pregon.

Una densa «Segona Setmana Internacional de Música Contemporània»

S'ha fet la "Segona Setmana Internacional de Música Contemporània" del Centre de Difusió i Documentació de l'Ajuntament de Barcelona. Ha estat una setmana molt densa, amb vuit recitals i una conferència diària, en les quals parlaren els compositors i intèrprets del cicle, com Halffter, Sardà, Marco, Fink i altres. Una vegada més, resulta impossible de comentar les més de cinquanta obres programades, la majoria d'actualitat autèntica, altres de revisió de repertori ja establert. Allò que cal destacar, d'antuvi, és la classe i absoluta solvència de tots els intèrprets i conjunts, fet que és ja una imposició irrenunciable a l'hora de fer música contemporània en els nostres dies. Així la Camerata France-Arco 66 que va fer l'estrena d'un dels encàrrecs del Fes-



Frances-Marie Uitti

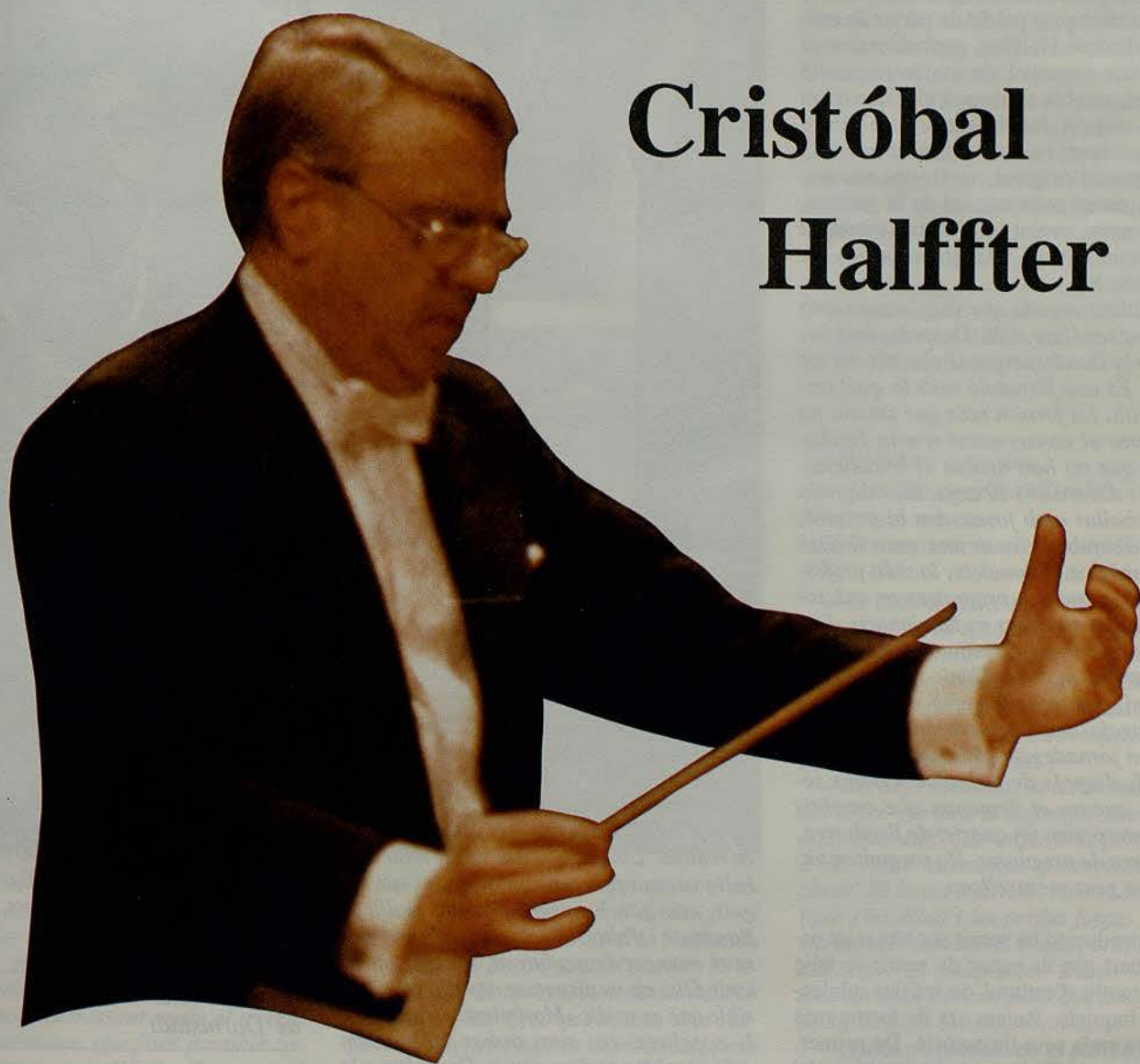
tival, un *Voyage au fond du miroir*, de Carles Guinovart. Lluny ja dels impressionistes *Miroirs* ravelians, Guinovart ha sorprès, en canvi, amb una composició molt juvenil i ardida basada en una literal reflexió acció al voltant del públic. Gerard Claret va fer, amb Josep M. Escribano, un recital



Daniel Kientzy

de violí que llevat de *Reflex*, de D. Padrós, era una revisió d'obres de barcelonins com Rodríguez Picó, Pueyo, Soler, Casablanques, Taverna i Cervelló. Un dilatat programa doble de música electroacústica va presentar una importantíssima antologia del grup que, en l'àmbit estatal, cultiva aquesta especialitat, ja en estat pur, ja amb algun solista com pot ésser una flauta, un contrabaix o la veu. Destacaríem l'estrena de *Vida de Màquines*, de Polonio, i la de la segona obra encàrrec, la important *Canción de Otoño*, d'Àlex Martínez. Potser el recital més curiós podia ésser el dels *Set saxòfons*, de Daniel Kientzy que, en el pla de la música contemporània, no té res a veure amb els clàssics quartets d'aquesta formació instrumental que sempre han anat sorgint. Es tracta, aquí, d'una formació molt sofisticada, que empra amb encert uns bons muntatges electroacústics. El *Grupo Círculo*, que dirigeix Temes, va retornar a la gran interpretació d'obres de formacions més convencionals, sobretot amb l'estrena del tercer encàrrec del Festival, uns *Rumbas*, d'Homs, que l'acrediten amb una satisfactòria capacitat creativa. Fantàstics Frances-Marie Uitti com a violoncel·lista de repertori contemporani, i el Percussion-Art-Quartet, deixebles de Fink.

Josep Casanovas



Cristóbal Halffter

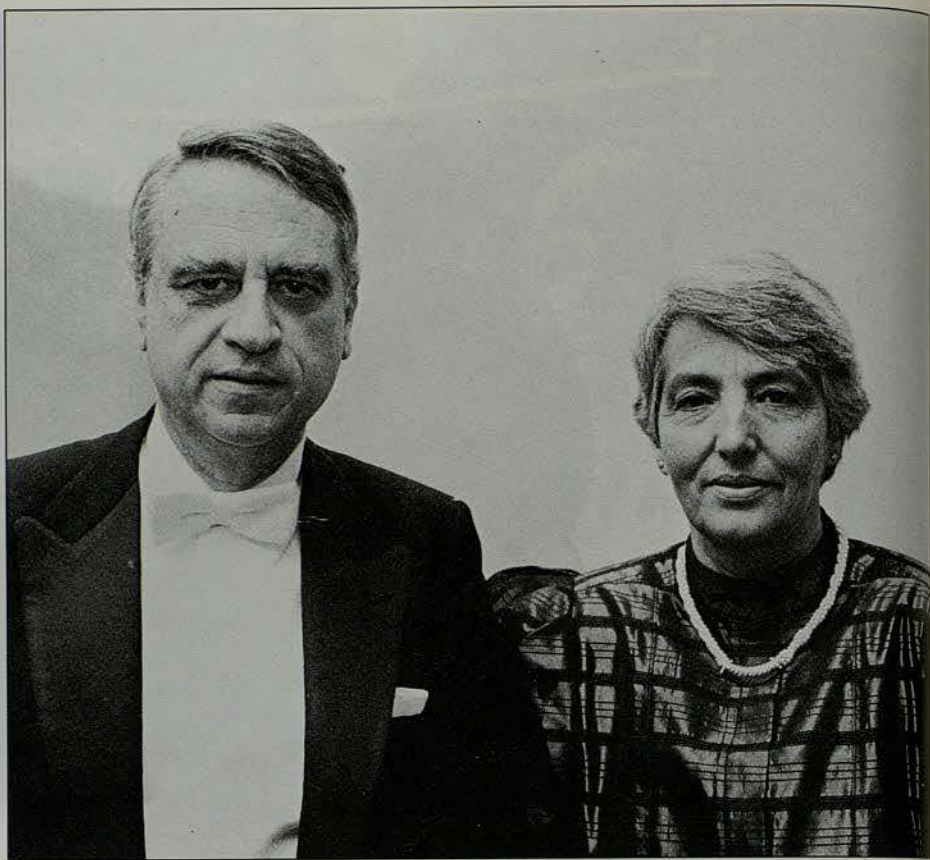
La figura de Cristóbal Halffter constitueix una de les referències més importants de la música espanyola de la postguerra. Membre d'una il·lustre nissaga de compositors, la seva trajectòria s'ha caracteritzat per una sèrie de fidelitats molt específiques. Entre elles, a un concepte molt precís de l'avantguardisme, una assumpció de la seva tasca d'artista compromesa amb el temps i amb una ideologia progressista i, finalment, un sentit de la universalitat. La seva recent estada a Barcelona va servir per oferir mostres del seu mestratge com a compositor i director, i també per oferir una conferència en el marc de la II Setmana Internacional de Música Contemporània.

Quan celebrarem l'entrevista, faltaven tres o quatre hores perquè se sabés que li havien atorgat el «Premio Nacional de Música» que concedeix el Ministeri de Cultura i que ha compartit amb Antoni Ros-Marbà. Per això, aquest tema no sortirà a la conversa. Una conversa fluida i oberta, en la qual el músic va mostrar no sols un sentit molt generós de l'elegància, sinó també un autèntic goig pel fet de parlar de música. Cristóbal Halffter, probablement el compositor espanyol de major projecció universal, sembla tenir molt clar que no es pot ser avançat formalment sense ser-ho ideològicament, i això atorga al seu discurs una dimensió original, o, si més no, poc corrent, en un món com el de la música, en què massa sovint tot s'acaba justament a l'exercici formal. Tindrem ocasió de comprovar-ho.

—L'última vegada que vaig actuar amb l'OCB va ser l'any 1976. Després, vaig venir amb la Bundesjunger Orchestra. Va ser el 1987. És una formació amb la qual treballa molt. La formen nois que encara no han entrat al conservatori o a la Hochschule i que no han acabat el batxillerat. Són nois d'entre 14 i 19 anys. Sí, m'agrada molt treballar amb joves. Ara hi tornaré, el mes d'octubre. Tenen una gran il·lusió per fer música. Tanmateix, la vida professional els portarà a orquestres en què sovint acaben convertits en funcionaris. I no vull pas referir-me a conjunts com l'OCB, que he trobat molt bé. L'únic inconvenient, per a mi, per treballar amb gent jove, és que m'agafa una mica massa gran. Amb ells, fem jornades de 14 hores i acabo esgotat. I, després de treballar 4 hores seguides, encara et demanen que escoltis como interpreten un quartet de Beethoven. I no paren de preguntar. Ho pregunten tot. Són una gent meravellosa.

La introducció ha servit per situar un escriptor obert que és capaç de sentir-se feliç essent motiu d'estímul de músics adolescents i inquiets. Pouem ara de forma més concreta en la seva trajectòria. De primer, sorprèn en manifestar que se sent més «nét» que «fill» de determinats mestres.

—Jo em sento deixeble de tots els bons músics. Tinc molts pares. I pobre del qui no s'hi senti, així. Pobre del qui diu que coneix els seus pares, que ja sap d'on ve. Jo sóc molt amant de la tradició. Però crec que aquest és un concepte que s'ha confós. La tradició no ha de ser un llast a arrossegar, sinó un podi al qual s'ha de pujar. Beethoven va ser un innovador amb la Cinquena. Allò que s'ha de fer no és repetir la Cinquena, sinó la positura que Beethoven tenia enfront del seu temps. Això és què entenc per tradició. La tradició, ¿es troba en un Falla o en un Juan del Encina? ¿És que, quan més lluny en el temps anem, més autèntica serà la tradició? Si és així, arribarem als grecs. Cadascú va fer allò que havia de fer en el seu moment. Si jo fes una



Amb la seva esposa Manuela Caro

simfonia com les de Mozart, la faria pitjor que ell i no tindria cap interès.

Cristóbal continua el seu discurs de forma totalment coherent.

—Sí. Nosaltres vam ser néts de Falla. Al Conservatori de Madrid, vaig estudiar amb Conrado del Campo, qui és el meu mestre, en realitat. L'impacte serial va ser molt dur. Falla va tenir fills espirituals que el van seguir, com són Ernesto i Rodolfo Halffter, Bacarisse i d'altres. Però, quan ells van viure el moment de maduresa, i quan podien tenir fills, els va dispersar aquella cosa terrible que es va dir «Movimiento Nacional». I, nosaltres, ens vam trobar que teníem avis, però no teníem pares. Ens faltava la generació pont. I, per això, l'impacte que rebérem nosaltres fou molt més dur perquè ens faltava la generació dels nostres pares. A Catalunya, Homs no va tenir la possibilitat de desenvolupar una tasca en aquest sentit. Nosaltres teníem relació amb els mestres. Però, era una relació d'avis a néts. Fins i tot, ens va faltar l'enfrontament generacional entre pares i fills, que sempre és més productiu que l'enfrontament amb els avis. L'enfrontament amb els avis és diferent: és més relaxat i, per tant, menys productiu. No es podia demanar res a la generació de la República. Ja va fer prou d'haver d'acomplir la seva tasca en unes condicions desastroses.

—En aquestes condicions, només hi havia, com a possibilitats, la de sortir a l'estranger?

—Ho he repetit moltes vegades. La millor sortida per a tots era la d'Irún. O si ho voleu, per terra, mar i aire. Això, ara, ha canviat. Jo volia saber què passava a Europa. De primer, van ser França i Itàlia; i després, Alemanya, que és on he estat més. A Alemanya es fa molta música. A tot el país se celebren 1.300 concerts diaris, o sigui, més de 400.000 cada any. Hi ha 80 orquestres simfòniques.

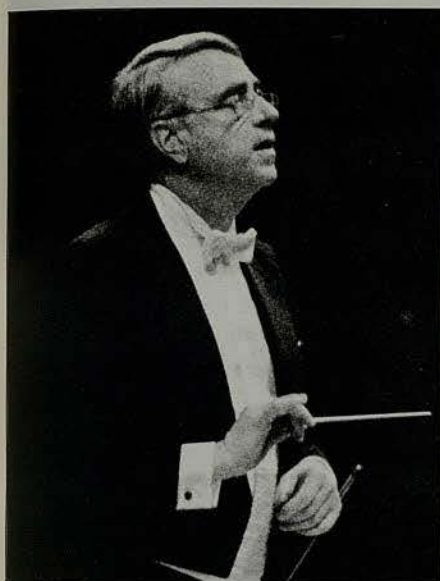
L'experiència de Darmstadt

Cristóbal Halffter va viure molt de prop els cursos de Darmstadt que, els anys 60, convulsionaren la música universal i es convertiren en caixa de ressonància dels corrents més avançats. Va ser el camp de trobada de noms tan importants com Boulez, Stockhausen, Nono, Ligeti, Maderna, Berio, etc.

—De primer, hi vaig ser com a alumne, cap al 60 i escaig; després, com a professor, del 78 al 80.

—Vist a distància, com veu aquell moviment, aquella explosió?

—En realitat, jo no hi participava massa. Em semblava que era interessant, però, al mateix temps, massa dogmàtic. I jo sóc antidogmàtic per naturalesa. Per a mi, era molt interessant tot allò que s'hi feia, però no m'hi volia involucrar del tot. Vaig procu-



rar agafar tot allò que em semblava positiu, que era molt. Hi havia Pousseur —molt interessant— Nono, Stockhausen, Maderma, Boulez, el primer Ligeti, que era una mica heterodox. I un grandíssim etc. Per a mi, era molt interessant veure el treball dels instrumentistes, que feien possible coses tècnicament molt difícils. Penso en el violoncel·lista Palm, el flautista Sebon, l'oboïsta Fahber, els percussionistes Kontarski, el pianista Kaskel. Allò que feien era, realment, un món nou. Ells possibilitaven una nova literatura musical, i tot allò es va integrar plenament en els anys 70, i avui és absolutament normal en aquells centres on hi ha una preocupació per l'actualitat.

Per a Halffter:

—Ja ha passat aquella febre i, per Darmstadt, ha passat un personatge interessantíssim, que és John Cage, que va fer una cosa que calia fer: trencar amb el dogmatisme. Va fer una obra que s'intitulava Quatre minuts i trenta-cinc segons. Un pianista, o un violinista, tant li fa, es posava davant del públic i, durant quatre minuts i trenta-cinc segons exactament, no feia res.

Allò era una ruptura ferotge, que era necessària. Ara mateix, acabo de dirigir el seu Concert per a piano, amb la Simfònica de la Ràdio de Berlín, amb el pianista Kretschmar, que és un especialista en música contemporània. Crec que és una obra sensacional. Jo no l'hauria escrita mai, però és una obra molt important. És una obra per a piano preparat. El piano sona d'una manera diferent. Significa una ruptura amb allò què feien Boulez i Nono.

En aquest capítol de la conversa, resta encara una afirmació així mateix plena d'interès.

—Els resultats d'una obra feta molt controladament i d'una obra fet a l'atzar vénen a ser els mateixos. Aquesta seria una mena de conclusió. Anem a buscar la participació de l'interpret i això ha donat una certa obertura a la música.

—L'aparició de tants «neo» a la música actual, ¿significa que l'avantguarda està en crisi?

—En realitat, la crisi de l'avantguarda es manifesta en tot. Fixeu-vos bé què passa amb la literatura i amb les arts plàstiques. Crec que s'ha perdut l'afany d'aven-

tura de l'avantguarda. Hi ha hagut compositors que han quedat marginats dins del món especialitzat. I, d'altres, s'han pogut integrar a la vida musical normal sense abdicar del concepte d'avantguarda. Han compost obres d'una tal complexitat que qualsevol orquestra necessitaria quatre mesos d'assaig. Són pràcticament impossible d'interpretar. Penso en un compositor com Fernyhaught. En canvi, hi altres compositors que no han caigut en això. El meu Concert per a piano, l'hem preparat amb l'orquestra de Barcelona en un assaig i mig. I jo no he abdicat del meu credo: el d'estar al temps d'avui. Però he tingut la possibilitat d'integrar-me al món de la música normal. No al ghetto de l'avantguarda. Cal escriure per a l'orquestra pensant en el músic com a individu, no com a massa. Potser, els qui haurien de ser avantguardistes voldrien prescindir de córrer una aventura sense passar per l'avantguarda. I cauen en un cert mimetisme.

*Cal escriure pensant
en el músic com a individu,
no com a massa*

—El món de la música clàssica, fins a quin punt no es mou una mica a través de grups establerts o cenacles?

(Cristóbal respon a aquesta pregunta amb la mateixa immediatesa i seguretat de sempre: però, a la fi, potser no responent amb precisió al seu enunciat.)

—Als anys seixanta, hi havia moltes coses a fer. No sols a Espanya, sinó també a Europa. Les onze orquestres pertanyents a la ràdio alemanya promovien noves obres. Hi havia festivals, com el del SIMC (que s'ha diluït i ha perdut força). Hi havia un cert moviment. I això, ara, s'ha estabilitzat. El compositor d'avui es troba amb un món florent, però que prescindeix de la música contemporània.

—¿Falta preparació en el públic, per assumir la música contemporània?

—En un mateix grau d'interès per aquesta música a la República Federal Alemanya i a Espanya, en termes absoluts hi ha més públic allà. Jo crec que fa falta renovar el repertori. I, en aquest sentit, penso que hi ha orquestres espanyoles mancades de tradició pel que fa a la interpretació de la música romàntica i clàssica, que són capaces d'interpretar música contemporània de forma eficaç. I s'entesten a fer Beethoven i, en definitiva, un repertori en el qual mai no tindran un nivell important. Brahms i Beethoven, a Europa, hi ha cinquanta orquestres que sempre el tocaran millor que nosaltres. I, en canvi, nosaltres podem tocar bé la música contemporània. Tenim aquesta chispa pròpia dels espanyols. Jo sé que, a les orquestres alemanyes, els costa força tocar la música contemporània.



Comencen que el metall arriba sempre tard. I, en canvi, he restat meravellat com l'OCB ha agafat el meu Concert per a piano.

—¿Pateix, vostè, aquesta mena de solitud de qui fa un tipus d'obra que sap que no és exigida pel receptor, pel públic?

—Allò que em demana el públic, amb tots els respectes, no em preocupa. Em preocupa més el compromís amb la societat que només amb una part de la societat en la qual visc. És clar que m'agradaria que coincidissin els dos interessos: el de la societat i el del públic. I, això, exigeix un compromís diferent; més seriós i més transcendent. Al públic normal, al que va als abonaments de l'Orquesta Nacional de Espanya, no li va agradar que, el 1975, estrenés una Elegia dedicada als poetes Machado, García Lorca i Hernández. Un, mort a l'exili; l'altre, afusellat, i l'altre mort en una presó. Al públic abonat, això se li posà malament. Però jo penso que, a la societat espanyola, no. La gent va veure que els artistes podien morir d'aquella manera com moriren els tres poetes. I, és clar, aquests conceptes no es poden escriure en do major. Això requereix un llenguatge musical d'acord amb els temps en què vivim.

El discurs ha estat d'una claredat meridiana i ve a ser una mena de testament on tot assoleix una perfecta coherència. Artista i ésser social es confonen i intercanvien responsabilitats. Entrem en un terreny, potser, més prosaïc.

—Vostè, ¿pot viure de la música que compon?

—No; el compositor necessita una segona activitat, cosa que potser no és del tot negatiu perquè, al contrari, potser escriu-

ríem massa. Cal dedicar-se a l'ensenyament o, com jo, a la direcció. A Espanya, dedicar-se a l'ensenyament és molt difícil, a causa de les exigències burocràtiques. Jo sóc catedràtic de composició a Berna, on vaig sis setmanes cada any. Així sí que es pot exercir bé la docència. Tinc cinc alumnes: un nombre amb el qual es pot treballar bé. Durant quatre setmanes, ells escriuen i jo els oriento els treballs i, al final, dirigeixo al mateix Conservatori amb l'orquestra que hi ha.

Em preocupa més el compromís amb la societat que allò que em demana el públic

Cristóbal Halffter va començar dirigint obres seves de primer, i a la fi n'ha fet una dedicació important.

—És la meua segona activitat. Bé; per temps de dedicació, la primera. Durant sis mesos, dirigeixo, i els altres sis mesos, componc. El meu representant a Hamburg m'estimula, però ja sap que fins a juny dirigiré i, després, fins a finals d'octubre, compondré.

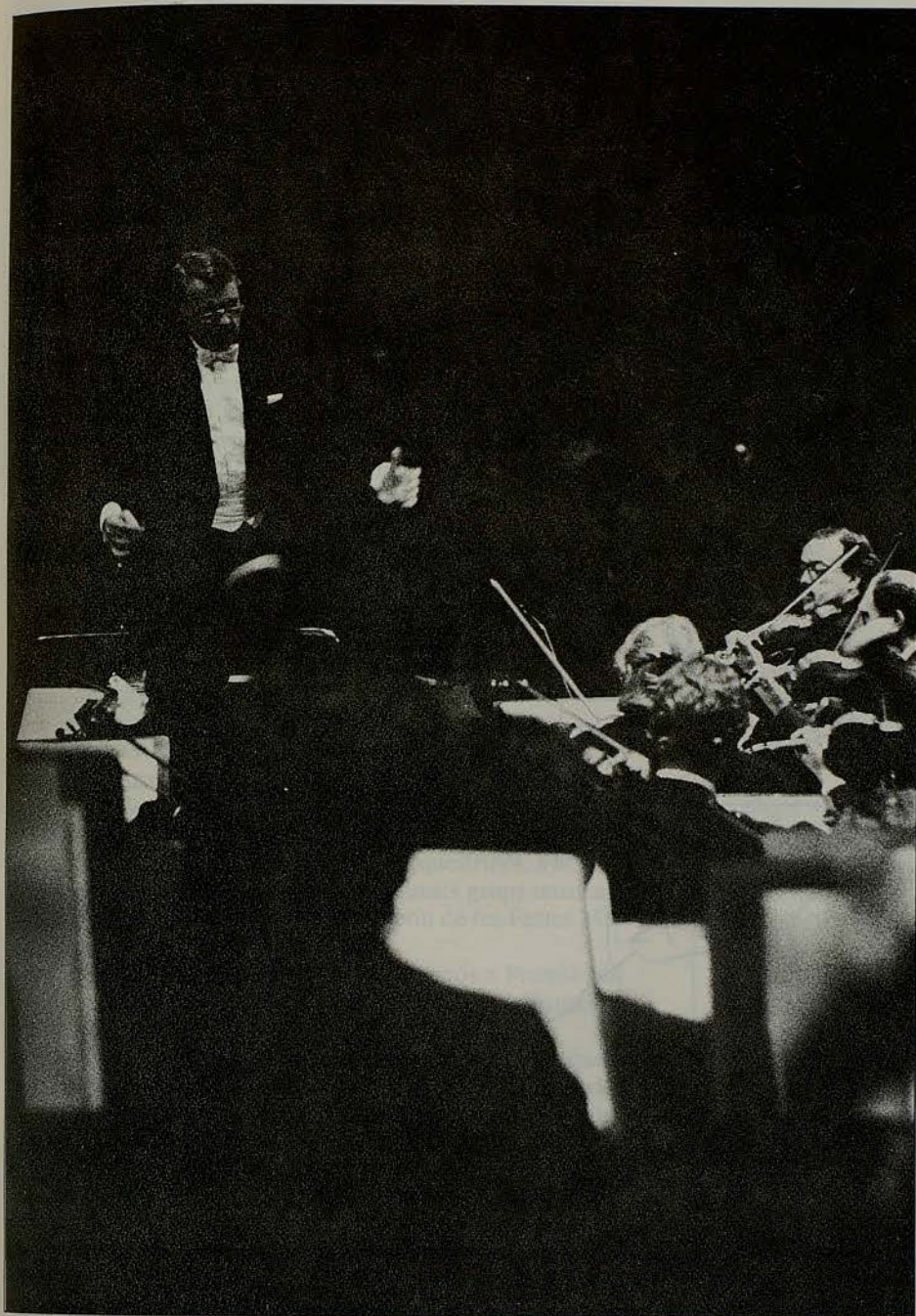
—Ha evolucionat la tècnica de direcció?

—Més que la tècnica, allò que ha canviat és la mentalitat. Hi ha el cas de les orquestres italianes: trobes que, al primer assaig, són una meravella; després, van cap avall i, al final, al dia del concert, el resultat és sensacional. El dia del concert, les orquestres italianes estan motivades. En canvi, a les orquestres del centre d'Europa, el primer assaig és plumbi i, en canvi, a cada assaig van a més. I entre l'assaig

general i el concert gairebé no hi ha diferència. A l'ONE el primer concert —el de divendres— va com una seda; el segon, el del dissabte, van descentrats; i el diumenge la cosa és fantàstica. Sí, és clar que dirigeixo obres que no responen a la meua estètica. I tot es fa el millor que es pot. I, compte, que també a la música clàssica i romàntica hi ha coses a corregir. Aquests grans compositors també s'equivocaven. O, millor dit, cometien faltes. Un exemple curiós és el de la Primera Simfonia, de Brahms, on al final, el segon trombó no fa res; ben segur que va ser una errada o una distracció de Brahms. O bé el Minuet de la Vuitena de Beethoven, en què la fusta entra un compàs abans. S'ha quedat així i ningú no s'ha preocupat de canviar-ho. Jo també ho deixo estar com està. Però, de vegades, els ho observo als músics i els ho faig provar, i s'adonen de la falta.

—¿Li pesa la responsabilitat de ser el compositor més representatiu de la música espanyola?

—No, perquè no m'ho crec. Jo veig que hi ha molts companys que tenen molta quantitat i bona qualitat d'obra. A mi, em passa que vaig més a fora. Però això que diu no m'afecta. Jo sóc conscient de la inconsciència de ser músic. Ser músic és ser un insensat. Mireu que, mentre la gent discuteix temes com el desarmament o els índexs de preus, a nosaltres ens preocupa si un oboè està o no afinat... Sóc conscient de la meua inconsciència. No fa gaire, assajava un concert de Mozart amb una orquestra alemanya. El flauta estava a punt de jubilar-se: aquell, era l'últim concert que havia de fer..., i tocava baix de tot. Li ho vaig advertir i, l'home, no ho volia re-



conèixer. Aleshores, el concertino el va increpar i es va obrir una gran discussió. El pianista Buchbinder i jo ens ho miràvem, fins que els vaig advertir: «Mireu quina cosa! A fora es discuteixen temes molt diferents, i, nosaltres, ens preocupem pel to amb què sona la flauta». I la discussió es va acabar. I això és la nostra vida!

—Es troba en un bon moment, la creació musical a casa nostra?

—Sí, crec que estem vivint un moment molt important. Però falta donar suport a la creació i projectar-la cap enfora. Les nostres autoritats, no sols las institucionals sinó també les particulars, no s'ho creuen, no n'estan segurs. Hi ha molta gent que es creu que Picasso és important, perquè li ho han dit a fora. Això, amb Picasso. No diguem què passa amb un compositor que es troben pel carrer, o en un partit de futbol o prenent cafè. Hi falta aquesta conscièn-

cia (que tenen els rectors de la cultura de fora) de la gent que val autènticament, i els fan un bon costat.

—Però, no n'hi ha massa, de compositors?

—Sí, és cert; hi ha més oferta que demanda. Però això és una conseqüència



d'una necessitat pel materialisme en què vivim. Tot respon a una necessitat de creativitat individualitzada. Hi ha molta gent que no està d'acord amb el consumisme. Els nivells cultural i espiritual han pujat. I, en general, els productes que els compositors espanyols ofereixen en aquests moments tenen un nivell molt bo, molt acceptable.

—En definitiva, el compositor ¿què aporta a la societat?

—Una superior espiritualitat unida a un joc intel·lectual. La societat actual ha perdut el concepte del joc. I, a casa nostra, això és més evident. A Anglaterra, de fer música en diuen «to play», que és jugar, i a Alemanya «spielen», que té el mateix significat. Aquí en diem tocar. Cal valorar el terme «joc» en el seu concepte més elevat, en el més intel·lectual. Aquesta dimensió que comporta el joc; allò de l'«amb», del «participar», ha perdut molt sentit a casa nostra. Per això, no sóc partidari dels concursos. No haurien de ser necessaris. Perquè, ¿com valorar quina és la millor, d'entre dues grans interpretacions? Cinc grans figures poden tocar el Concert «Emperador» a un gran nivell i ser cinc versions ben diferents. Allò important és interpretar bé aquest concert.

Han estat les últimes paraules de qui, pocs minuts després, s'assabentaria del guardó anunciat al principi. Més ben dit, encara parlaria de la seva família, de la seva esposa (la pianista Marita Caro) i de tres fills tots ells «tocats» per la música. Encara que el gran sigui pilot d'aviació, i la segona hagi de dedicar més temps a la família que ha format a Basilea que a la música, i mentre el fill petit, que encara és batxiller, estudia violí i piano, i compon. I parla encara de parents llunyans que viuen a Barcelona.

Aquesta part de la conversa, ja en els moments del comiat, ajuden a consolidar la imatge planera, no gens emfàtica ni artificiosa de qui (digui què digui, ell) és l'expressió més projectada de la composició espanyola dels últims decennis.

Jaume Comellas

SUBVENCIONS
A LA
MÚSICA

HORARI: DE 12 A 12'05



Arxius Musicals de Catalunya (XII)

Premià de Mar. Museu Municipal

No es tracta de cap arxiu estrictament musical. L'arxiu de Premià de Mar és un arxiu històric que té, però, un capítol dedicat al fet musical força notable. Aquest arxiu depèn del Museu Municipal d'Estampació Tèxtil, que compta amb un servei tècnic (Agrupació d'Estudis Científics i Culturals) dividit en diverses seccions, de les quals el Grup de Recerques Musicològiques és la que té cura de recollir, conservar i difondre el patrimoni musical.

L'estadi actual de l'arxiu comprèn el seu procés de catalogació. Una de les parts que més destaquen és una col·lecció d'uns mil goigs, de mitjan segle XIX els més antics, fins als nostres dies. S'hi pot trobar també una bona col·lecció de programes de mà de tota mena (de l'Orfeó Català, l'Orfeó Gracienc i música instrumental), de diversos indrets de Catalunya des del 1900, i programes del Liceu des de 1921.

Hi podem trobar, també, una sèrie de partitures per a orquestra, dels anys 1920 als 30, així com cançoners o guies de l'espectador d'operetes de la mateixa època i anteriors.

També, en relació amb el tema de les orquestrines, s'hi conserven targes publicitàries d'alguns d'aquests grups musicals que vingueren a tocar a Premià amb motiu de les Festes Majors d'aquells anys.

Testimonis de l'impacte de la «Nova Cançó» a Premià són els contractes i permisos per a l'actuació dels joves cantants, així com alguns cartells anunciadors.

Pel que fa a les agrupacions musicals a Premià, es conserva molta documentació sobre el moviment coral a la zona des de finals del segle XIX. A més de la documentació escrita, hi ha objectes relacionats amb aquest tema, com poden ser els tres estandards de les antigues Societats Corals de Premià, una col·lecció de les medalles i guardons obtinguts per aquestes, especialment de la Coral l'Amistat, encara en actiu, a la qual pertany també el bust de J.A. Clavé que conserva l'arxiu.

Pel que fa a programes, hi destaca la sèrie que fa referència a aplecs de sardanes i les «Guies del Sardanista», dels anys 40 i 50. Igualment s'hi conserven molts programes de festes majors de la comarca i una col·lecció de carnets de ball d'entre 1887 i 1935.

Pertanyen també a l'arxiu alguns instruments, com són una guimbarda del segle XIX, una corneta de pregoner de cap el 1900, etc. Posseeix també alguns discos i gravacions, pertanyents a treballs de camp.

Cal remarcar, així mateix, que l'Arxiu-Museu de Premià de Mar té una biblioteca i hemeroteca, on també hi ha una part dedicada a Música.

En definitiva, a través de l'Arxiu-Museu de Premià de Mar és pot contribuir a la construcció de la història de la música popular al nostre país, la història d'una realitat quotidiana que encara està per recuperar.

*Jaume Carbonell i Guberna
Arxiver de l'Arxiu-Museu
de Premià de Mar*

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS



XII Festival de Música Antiga

Del 18 d'abril al 31 de maig de 1989

Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions

Dimarts, 18 d'abril

ENSEMBLE OCTOPHOROS

Obres de: Beethoven i Mozart.

Dijous, 20 d'abril

CONCERTO PALATINO

Obres de: Merulo, G. Gabrieli, A. Gabrieli, Grandi, Usper i Monteverdi.
«I pifari del doge: música de vent veneciana, des de Merulo a Monteverdi»

Dimecres, 26 d'abril

QUARTET KUIJKEN

«Els quartets de Mozart en homenatge a Haydn»

Dimarts, 2 de maig

TINI MATHOT REINE-MARIE VERHAGEN JAAP TER LINDEN

Obres de: Telemann, Vivaldi i J.S. Bach.

Dijous, 4 de maig

JOSE MIGUEL MORENO EMILIO MORENO GUSTAVO ZARBA WOUTER MÖLLER

Obres de: Vivaldi, J.S. Bach, C.Ph.E. Bach, Boccherini i Haydn.

Dimecres, 10 de maig

QUARTET SALOMON. Lluís Gàsser, guitarra

Obres de: Mozart, Boccherini i Beethoven.

Dimarts, 16 de maig

LONDON WIND CONSORT

«Música per a Felip II i Maria Tudor».

Dijous, 18 de maig

QUARTET MOSAÏQUES

Obres de: Haydn, Beethoven i Mozart.

Dimecres, 24 de maig

Palau de la Música Catalana THE ENGLISH CONCERT. T. Pinnock

Obres de: Haydn i Mozart

Dimecres, 31 de maig

DOWLAND CONSORT

«Heavenly Noyse».

ABONAMENT A 10 CONCERTS DEL CENTRE CULTURAL:

Es podran adquirir fins el dia 10 d'abril.

VENDA DE LOCALITATS:

LOCALITATS DEL CENTRE CULTURAL:

- Centre Cultural. Passeig de Sant Joan, 108, d'11 a 14 i de 16 a 20 h. de dimarts a dissabte.
- Servei d'Informació. Via Laietana, 56 pral. de 8,30 a 20 h. de dilluns a divendres.

LOCALITATS DEL PALAU:

- Palau de la Música Catalana. Amadeu Vives, 1. Feiners d'11 a 13 i de 17 a 20 h. (el matí dels dissabtes no hi ha venda).

Servei d'Informació de la Fundació Caixa de Pensions Tel. 317 57 57.



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

AQUÍ

PREMI D'INVESTIGACIÓ MUSICAL EMILI PUJOL



Robert Gerhard

El passat 1 de febrer es va fallar el IV Premi d'Investigació Musical «Emili Pujol» que enguany estava dedicat a *La música instrumental del segle XVIII, a l'Estat Espanyol*. Formaven el jurat Eugeni Nadal, per la Diputació de Lleida, Josep Ma. Llorens, director emèrit del Consell Superior d'Investigacions Científiques, Alcía Font, del Centre Ricard Viña, Josep Prenafeta, catedràtic del Conservatori Municipal de Lleida i Josep Ma. Gasset, director de l'Institut d'Estudis Ilerdencs.

El guardó, disputat per tres treballs, recaigué en Josep Dolcet i Rodríguez per la seva obra *Tres o quatre concerts dels Pla*.

Josep Dolcet és un jove investigador, professor i intèrpret, que ha aportat darrerament certa llum sobre la biografia i l'obra dels oboistes Pla, tres germans probablement, que recorregueren Europa amb l'instrument, semblant llurs obres. La publicació per part de Dolcet de la *Sonata III per a dos oboès o flautes i baix continu*, revisió d'un antic treball de Robert Gerhard, i un recent assaig sobre la catalogació de les obres dels Pla, aparegut al darrer «Anuario Musical» han permès aportar llum a uns autors catalans cada vegada més sol·licitats pels intèrprets de música instrumental del XVIII.

GIRA PER CATALUNYA
DE L'ORQUESTRA DE CAMBRA L'ÀRTIC

Del 21 de juliol al 15 d'agost tindrà lloc una gira per Catalunya i també per diversos llocs de l'Estat espanyol de l'Orquestra de Cambra de L'Àrtic. En total oferirà 22 concerts i comptarà amb la col·laboració, com a solista invitada, de la pianista Leonora Milà. La direcció serà a cura de Gordon Wright. Leonora Milà hi interpretarà el *Concert per a piano i orquestra per a la mà esquerra*, Opus 46 núm. 2 de la qual ella mateixa és autora.

L'orquestra de Cambra de L'Àrtic és una formació composta per una quarantena de membres. Va ser fundada l'any 1970

per l'esmentat Gordon Wright i té la seu a Fairbanks, ciutat d'Alaska, estat americà en el qual desenvolupa bàsicament la seva tasca. Ha estat distingida amb els més importants guardons que s'atorguen en aquest estat, i molts dels seus concerts han estat enregistrats i emesos pel programa *America in concert*, a través de l'Emissora Nacional Public Radio. El seu repertori comprèn música des del Renaixement fins a la nord-americana actual. En els concerts que oferirà en la seva gira pel nostre país interpretarà obres de Mozart, Wright, Milà, Glinka i Prokofiev.

SISENA EDICIÓ DEL CURS INTERNACIONAL
D'INTERPRETACIÓ MUSICAL DE GIRONA

Luiz de Moura Castro

Del 10 al 29 de juliol tindrà lloc, a Girona, la sisena edició del Curs Internacional d'Interpretació Musical. En ell, s'impartiran les especialitats de: piano, violí, viola, violoncel, cant, guitarra, orgue, composició i anàlisi musical i pedagogia musical —mètode «Willem»—. En seran professors: Emmanuel Ferrer, Luiz de Moura Castro i Nina Svetlanova —piano—; Vartan Manoogian —violí—. Aquesta branca comptarà amb *master classes*, a cura de Xavier Turull, Matthias Maurer —viola—, Elías Arizcuren —violoncel—, Juliette Bise i Christa Goetze —cant—; Oscar Cáceres —guitarra—; Michèle Guyard i Montserrat Torrent —orgue—; Carles Guinovart i Claude Helffer —composició i anàlisi musical—; Jacques i Béatrice Chapuis —pedagogia musical—seran els altres professors i matèries que integraran el curs.

A més hi haurà un Seminari de música espanyola sobre la temàtica «Polifonia vocal del segle XVI. Francisco Guerrero». Aquest seminari serà professat per Alvaro Zaldívar i està adreçat especialment al món coral. També hi haurà cursos de tècnica bàsica de piano a cura de Luiz de Moura Castro, de tècnica bàsica de violí a cura de Vartan Manoogian, i de tècnica bàsica de violoncel a cura d'Elías Arizcuren amb la col·laboració de Jenian Oesthock.

Respecte a convocatòries anteriors, cal destacar la incorpo-

ració de la pianista soviètica Nina Svetlanova, qui hi farà un curs d'interpretació dedicat a alumnes de grau mitjà i superior. Diplomada pel Conservatori de Moscou, Svetlanova actualment resideix als Estats Units, on exerceix la docència.

Una altra incorporació a remarcar en el quadre de professors és la de Claude Helffer —composició i anàlisi musical— que ve a reforçar la voluntat del Curs de conferir una atenció especial a la música dels nostres temps. En aquesta mateixa direcció cal situar la convocatòria en segona edició dels Premis «Xavier Montsalvatge» d'interpretació pianística de música del segle XX i «Francesc Civil» de composició musical.

Cal esmentar una altra incorporació important en el quadre de professors. Es tracta de Michèle Guyard que compartirà amb Montserrat Torrent la docència de l'orgue. Michèle Guyard es dedicarà a la música francesa i Montserrat Torrent a l'espanyola, en sessions respectivament de matins i tardes.

La seu del Curs de Girona serà com sempre el Centre Cultural la Mercè i enguany els preus de matrícula no han sofert canvis substancials respecte de l'edició anterior, havent-s'hi previst la concessió de beques.

La direcció artística del curs és a cura de Carles Guinovart i la direcció tècnica és de Salvador Sunyer.

EL ROYAL COLLEGE OF MUSIC DIRIGIRÀ EL CURS
DE TORROELLA DE MONTGRÍ

L'equip pedagògic del Royal College of Music dirigirà enguany el curs d'Interpretació Musical que cada any se celebra a Torroella de Montgrí. Aquest curs compta amb el suport de la Fundació Caixa de Catalunya, que atorgarà vuitanta beques per a participants. Seixanta d'elles per a músics espanyols i vint per a estrangers. Aquesta és la primera vegada que el Royal College of Music surt de la seva seu londinenca per a impartir un curs d'interpretació. Aquest centre docent és un dels més prestigiosos d'Anglaterra i compta amb unes instal·lacions extraordinàriament ben dotades. El seu quadre de professors és d'una considerable solvència. Fundat pel Príncep de Gal·les, el rei Eduard VII, des de sempre ha estat vinculat a la família reial britànica. La presidència sempre ha estat ocupada per membres de la reialesa britànica. En aquests moments n'és president la reina mare i, entre els vicepresidents hi figuren els arquebisbes de Canterbury i de York. Actualment compta amb uns

550 estudiants i uns dos cents professors, i al si de l'escola figuren diverses formacions —simfòniques, de cambra, cor, conjunts experimentals, etcètera.

La presència de l'equip pedagògic del Royal College of Music substitueix, en part, la de l'equip de la Camerata Lysy. Al mateix temps ofereix l'avantatge que totes les branques seran tractades obeint a criteris homogenis. Cal remarcar que intervindrà al curs el violoncel·lista romanès Radu Aldulescu, que l'estiu resideix a Torroella de Montgrí, i que va ser causa, fa cinc anys, de l'inici dels cursos a la vila baix-empordanesa.

El curs d'Interpretació se celebrarà del 16 al 31 d'agost i s'inscriu en el marc de la Novena edició del Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí que, igualment que aquest curs, promou i organitza Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí i compta també amb el patrocini de la Fundació Caixa de Catalunya, de la Generalitat, ajuntament de Torroella de Montgrí i Diputació de Girona.

L'ORFEÓ CATALÀ PREMI MASTER INTERNACIONAL

L'Asociación Europa para la Comunicación de Imagen —ASEIMCO— ha atorgat a l'Orfeó Català el Master Internacional d'empreses pels seus grans valors en benefici i desenvolupament del benestar i la cultura catalanes. Aquest guardó ha estat atorgat abans, entre d'altres, a Montserrat Caballé, Camilo

José Cela, Antonio Mingote, Alfredo Kraus, TV3, etcètera. La materialització del guardó és una obra d'art de bronze, obra de Juan de Ávalos. El premi fou lliurat al president de l'Orfeó Català, Fèlix Millet en el curs d'un acte celebrat en un conegut restaurant espectacle de Barcelona.

ARREU

ROSTROPOVITX VA INTERPRETAR UNA SÀTIRA
CONTRA EL STALINISME

El violoncel·lista rus Rostropovitch, resident a Occident des de fa diversos anys, interpretà a Washington una composició de

Dmitri Shostakovitch dedicada satíricament a Stalin. El títol de la composició, presentada al Kennedy Center, és *Paradis pe-*

tit, te una durada de 15 minuts i va ser composta cap al 1960. En ella, el compositor ataca Stalin i altres responsables polítics soviètics, com Dmitri Chepilov i Andrey Joanov, que l'any 1948 havien estigmatitzat Shostakovitch, Prokofiev i d'altres compositors per «tendències formalistes».

Shostakovitch, que fou obligat a confessar els seus errors, va ser exclòs del Conservatori de Moscou. El llibret de *Paradis petit* és de L.N. Lebecinsky, i està basat en els discursos de la reunió del Comitè Central del partit, en el curs de la qual els compositors havien estat denunciats i se'ls «demanava» d'escriure una música «realista».



Rostropovitch

DANIEL BARENBOIM, NOU DIRECTOR
DE LA SIMFÒNICA DE CHICAGO

Daniel Barenboim assumirà la direcció de la Simfònica de Chicago l'any 1991. Hi substituirà en aquest càrrec l'actual director Georg Solti. D'aquesta manera, el músic argentí dona sortida a la difícil situació en què es trobava arran de la crisi descabellada amb la futura Òpera de la Bastilla, de la qual informarem en el nostre penúltim número. Segons s'ha especulat, Baren-

boim tenia força avançades les negociacions amb l'orquestra nord-americana, la seva predilecta, segons és ben conegut. I, sempre en el camp especulatiu, aquesta era una carta que tenia amagada el músic per a segons com es resolgués l'esmentat afer.

En tot cas, aquesta nova responsabilitat pot ajudar a clarificar la situació de l'Òpera de la Bastilla.

GIRA MUNDIAL DE L'ORQUESTRA DE PARÍS

L'Orquestra de París, encara dirigida per Daniel Barenboim, actualment tan polèmic, és la primera orquestra francesa que ha iniciat una *tournee* d'abast mundial.

L'ha portat a terme, del 16 de febrer al 13 de març, amb el patrocini de la «Missió del Bicentenari de la Revolució Francesa i de la Declaració dels Drets

de l'Home i del Ciutadà». Aquesta gira inclogué concerts als EUA (Nova York, New Heaven, New Brunswick, Greenvalle, Washington i Chicago), al Japó (Osaka, Nagoya i Tòquio) i a Moscou, i executà obres de Berlioz, Beethoven, Mozart, Stravinsky, Txaikovski, Wagner, Debussy i Richard Strauss.



Barenboim amb l'Orquestra de París

CELEBRACIÓ DE LA «SCHUBERTIAD» A HOHENEMS

Del 17 de juny al 2 de juliol tindrà lloc, a la ciutat austríaca de Hohenems, el festival intitulat «Schubertiade». Es tracta d'una important manifestació musical que es desenvoluparà en diferents marcs d'aquella ciutat, com són el Palau Hohenems, la Stadtssaal Feldkirch, la Konservatoriumsaal Feldkirch i la Basilika Birnau.

El nivell artístic d'aquesta manifestació és molt important, per la presència d'artistes com la soprano Arleen Auger, el tenor Peter Schreier, el baríton Dietrich Fischer-Dieskau, l'Orquestra del Concertgebouw, dirigida per Ni-

kolaus Harnoncourt amb l'esmentat Peter Schreier, la mezzosoprano Brigitte Fassbaender, el pianista Alfred Brendel que acompanyarà Fischer-Dieskau en un recital, la nostra Alícia de Larrocha que hi oferirà un programa dedicat exclusivament a Schubert, el Tokyo String Quartet, el tenor Francisco Araiza i el conjunt I Solisti Veneti que dirigeix Claudio Scimone.

En total, són trenta concerts concentrats en setze dies d'intensa activitat centrats en la figura de Schubert, present, total o parcialment, a tots els programes.

CONVOCATÒRIES

BEQUES PER A PIANISTES POST-GRADUATS

L'Associació per a la promoció de Joves Intèrprets Musicals «Sofia Puche», de Barcelona, ha fet pública una nova convocatòria de dues beques, consistents cadascuna en una borsa per a participar en un Concurs Internacional de Piano amb seu a Europa, i la celebració de tres recitals, previs a la participació al concurs. La convocatòria és oberta als candidats de nacionalitat espanyola, d'un màxim de 28 anys el 31 de desembre de 1988, i que hagin superat el desè curs de piano. El termini d'inscripció fineix el 30 d'abril del 1989. Els candidats admesos hauran de superar dues proves

eliminatòries, la primera de les quals és un concurs de mèrits, basats en el currículum, i la segona consisteix en la interpretació d'un recital segons un programa establert, el qual es realitzarà durant el mes d'octubre del 1989. Les butlletes d'inscripció han de ser enviades a l'Associació per a la Promoció de Joves Intèrprets musicals «Sofia Puche», Berlín 3, àtic. 08006 Barcelona. Per a qualsevol informació més detallada, hom pot dirigir-se a aquesta adreça, o al tel. (93) 201 04 96, fins al 30 d'abril del 1989, els dimarts de 6 a 8 de la tarda.

CURS DE JORDI SAVALL, AL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

D'entre les diverses activitats que es desenvolupen al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid durant el curs

88-89, destaca el curs d'interpretació de la música de cambra vocal i instrumental dels segles XVI al XVIII, impartit per

Jordi Savall.

Aquest curs comprèn tècniques d'articulació i estil, i centra el seu interès en el repertori musical anterior a l'any 1800,

amb instruments antics.

El curs, que comença el passat gener, es desenvolupa durant 8 dies, fins al mes de maig.

X JORNADES DE DIRECCIÓ CORAL A MANRESA

L'Orfeó Manresà, amb la col·laboració del Servei de Música del Departament de Cultura de la Generalitat i de la Federació Catalana d'Entitats Corals, està desenvolupant les X Jornades de Direcció Coral, que començaren el 25, 26 i 27 de novembre de 1988, han continuat durant el passat febrer (10, 11 i 12) i acabaran els propers dies 14, 15 i 16 d'abril. Les jornades consten de quatre nivells, i l'equip de professors està format per Josep Anton Casas, Ma. Teresa Giménez, Francesc Llongueres, Jordi Noguera i Joaquim Sabater.

Durant la tercera fase del curs

(abril) s'hi admeten nous alumnes en qualitat d'oïdors, en el cas que hi hagi places lliures.

Per a més informació: telèfons 873 06 11 / 872 19 17 (Srta. Babinna) o 872 37 83 (Srta. Maria Anna) pels matins.

Com a solemne commemoració d'aquest desè aniversari, el diumenge, dia 16 d'abril, al Teatre Conservatori, tindrà lloc una audició extraordinària de *Dido and Aeneas*, de Purcell, dirigida per Francesc Llongueres al capdavant d'un conjunt instrumental i dels cors integrats per l'Orfeó Manresà i els cursetistes assistents.

IV PREMI DE COMPOSICIÓ «CIUTAT D'ALCOI» PER A MÚSICA DE CAMBRA

L'Ajuntament d'Alcoi, mitjançant una Comissió Organitzadora presidida per l'alcalde d'aquella ciutat, ha convocat el IV Premi de Composició «Ciutat d'Alcoi» per a Música de Cambra, dotat amb 1.000.000 de pessetes.

Les obres presentades al concurs hauran de ser inèdites i no estrenades ni enregistrades amb anterioritat al concurs. Les obres han de ser compostes per a un grup instrumental, amb un mínim de tres i un màxim de nou

intèrprets. L'obra guanyadora serà estrenada sota la responsabilitat del Centre per a la Difusió de la Música Contemporània.

El termini d'admissió d'originals acaba el vinent 15 de setembre de 1989. El veredict del Jurat es farà públic durant el darrer trimestre d'aquest any.

Per a més informació, dirigir-se al Negociat de Cultura de l'Ajuntament d'Alcoi, Alcoi, Alacant.

ACTIVITATS DEL CENTRE D'ARTS MUSICALS LUTHIER

Durant aquest curs 88/89, el Centre i Escola d'Arts Musicals Luthier, de Barcelona, i concretament de gener a maig de 1989, ha organitzat una sèrie de cursets, classes magistrals i concerts com a activitats complementàries del curs ordinari.

El curset de Pedagogia per a piano, impartit per Ludovica Mosca, s'inicià el passat octubre i acabarà el proper maig; es realitza cada dimarts, a dos quarts de dotze del matí. Aquest curset està complementat per una sèrie de conferències, que s'iniciaren el gener amb «La música

catalana contemporània per a piano», desenvolupada per Lilianna Mafiotte. Li han seguit la conferència d'Agustí Charles sobre «El compositor jove, davant la música d'avui». El mes de març la conferència fou a càrrec de Josep M. Escribano, sobre «L'Escola de Viena (Schönberg, Webern, Berg)», i la següent: «Algunas consideraciones sobre la técnica rusa», amb Cecilio Tieleles (abril), i «Albert Blancafort», amb Sofia Puche (maig).

Els altres cursets són: «Comprendre la música del segle

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

XX», impartit per David Padrós (del 2 de febrer al 16 de març) i «Introducció a la música etnològica», també impartit per David Padrós (del 6 d'abril al 18 de maig).

D'altra banda, els dies 10, 11 i 12 de febrer començaren les classes magistrals amb Alain Motard (piano) i el 10, 11 i 12 de març, amb Oscar Ghiglia (guitarra) i continuaran el 29, 30 d'abril i 1 i 2 de maig amb David Russell (guitarra).

Quatre concerts completen aquestes activitats complementàries. Són: el 14 d'abril, a les 20,30 hores, a l'Escola Luthier, concert de Joan Carles Sentís (flauta barroca); el 28 d'abril, a les 9 del vespre, al Casal del Metge, concert de David Russell (guitarra); i el 26 de maig, a les 9 del vespre, al Casal del Metge, concert dels alumnes de Grau Superior de Luthier.

Per a més informació sobre



David Russell

aquestes activitats, dirigir-se a: Escola Luthier, Balmes 56, principal, 08007 Barcelona. Telèf.: 323 22 46.

CONCURS INTERNACIONAL DE GUITARRA
«ANDRÉS SEGOVIA»

La Universidad Complutense de Madrid ha convocat la primera edició del Concurs Internacional de Guitarra «Andrés Segovia», en homenatge a l'il·lustre músic espanyol.

Poden participar-hi guitarristes de qualsevol nacionalitat, sense límit d'edat. El concurs tindrà dues parts: eliminatòria i definitiva. Els premis són: primer premi, 1.250.000 pessetes i 10 concerts a celebrar a Espanya durant la temporada 1989-1990; segon premi, 750.000 pessetes i 5 concerts a celebrar a l'Estat durant la propera temporada; i tercer premi, 500.000 pessetes i 2 concerts.

Els concursants que accedeixin a la prova eliminatòria hauran d'interpretar tres obres de diferents estils (una d'elles, d'un autor espanyol) d'una durada

aproximada de quinze minuts. A la prova definitiva, els concursants hauran d'executar un programa de lliure elecció, dividit en dues parts, cada una d'una durada de 25 minuts i un màxim de 30 minuts. El programa inclourà, obligatòriament, obres de «vihuelistas» i guitarristes preclàssics, transcripcions dels romàntics i obres de compositors moderns o contemporanis i d'autors espanyols.

El concurs es desenvoluparà el dia 25 de juliol de 1989, dins al marc dels cursos d'estiu de la Universidad Complutense. El termini d'admissió per a les inscripcions acabarà el 15 de maig. Per a més informació: Secretaria de la Universidad Complutense de Madrid. Cursos d'Estiu. C/. Princesa 5, 1º esquerra. 28000 Madrid.

CURSOS D'INTERPRETACIÓ DEL FESTIVAL DE PARÍS

Seràn professats per Sena Jurinac, per a cantants, i en les matèries de Lied, Òpera i Oratori (del 15 al 20 de maig del 1889), i per Nikita Magaloff, per a pianistes (del 5 al 10 de juny de

1989). Hom pot sol·licitar més informació i formalitzar la inscripció a: Festival de París, Cours d'Interpretation. 38, Rue des Blancs-Manteaux. 75004 París (França). També al tel. (1) 40 27 99 07.

17 CONCURS INTERNACIONAL DE MÚSICA
ELECTROACÚSTICA DE BOURGES

Aquest Concurs Internacional, creat pel Grup de Música Experimental de Bourges, i destinat a la promoció i difusió de músiques electroacústiques, compta amb el patronatge de Jack Lang, el Ministre de Cultura francès. Els participants poden optar a tres graus: *primer grau*, obert a qualsevol compositor, o estudiant de composició, d'una edat inferior als 25 anys. Les recompenses consisteixen en residències a Centres d'Estudi de diversos països europeus i americans, d'una durada aproximada de tres setmanes, per tal de cursar-hi estudis en la matèria i portar-hi a terme realitzacions electroacústiques; *segon grau*, obert a qualsevol compositor de més de 25 anys, per a la promoció i l'ajuda a la creació de compositors confirmats. Les recompenses se xifren en dos premis (edició de l'obra en Compact-Disc), altres guardons i diverses mencions; *tercer grau*, obert a qualsevol compositor que pugui justificar una experiència professional d'un mínim de 20 anys en composició electroacústica. Les recompenses són d'un a tres «Magisteris» (edició en Compact-Disc i sessió monogràfica al 20 Festival de Bourges), així com els

«Premis Coordinats» atribuïts pels organismes internacionals que col·laboren al concurs (organismes de Radiodifusió, etc.). El seu objecte és posar en evidència obres de referència que s'imposen per la seva qualitat doctrinal, intel·lectual i musical. Les composicions presentades poden respondre a quatre categories: música realitzada íntegrament a l'estudi i tocada en concert en forma de difusió, exclusivament per a altaveus, d'una cinta magnètica; música concertant, composta de dues parts distintes, banda magnètica realitzada a l'estudi, i solistes instrumentals o veu; música inspirada, i composició organitzada, per elements significatius com tema, argument, narració, esdeveniment històric, etc.; i música composta a partir d'un esquema o partitura per a un instrument, un conjunt, un dispositiu de síntesi o de tractament en temps real, realitzat en directe en el concert i difós per altaveus. Les butlletes de participació, partitures o enregistraments han de ser enviats, abans del 25 de maig del 1989 a: «Maître MINY, Huissier de Justice. 1, rue Coursarlon, 18000 Bourges (França)». Hom pot demanar més informació a la mateixa adreça.

CURSOS DE MÚSICA DE CAMBRA A KERKRADE (HOLANDA)

L'«Orlando Festival», que tindrà lloc a l'esmentada població dels Països Baixos entre el 30 de juliol i el 13 d'agost de 1989, inclou copioses activitats per a músics professionals, estudiants, amateurs avançats i oïdors, amb la finalitat de practicar la música de cambra (en seminaris i tallers musicals per a diversos conjunts), escoltar interpretacions en concerts d'excel·lent qualitat i aprofundir coneixements per mitjà de conferències i demostracions.

Entre el professorat estable del Festival, figuren els membres del Quartet Orlando i del Quartet Takacs, així com els professors invitats Kalmán Berkes (clarinet), Jenő Jandó (piano), Daniel Blumenthal (piano), Thomas Lorand (viola), William Pleeth (violoncel), Abbie de Quant (flauta) i Frantisek Smetana (violoncel).

Paral·lelament, han estat convocades dues «Master classes»: per

a quartets de corda, a càrrec de Jiri Novák, del Quartet Smetana, i Serge Collot, del Trio à Cordes Français (del 30 de juliol al 6 d'agost); i de Denes Koromzay i András Mihály, dedicada a l'obra quartetística de Bartók (del 6 al 13 d'agost). Finalment, cal esmentar un tercer curs magistral, per a conjunts amb piano, professorat per Malcolm Frager (del 6 al 13 d'agost).

Els preus d'inscripció parteixen de 375 florins holandesos per persona i setmana, i comprenen l'estada en pensió completa, els cursos comuns i l'entrada gratuïta a tots els concerts i altres manifestacions d'aquest festival.

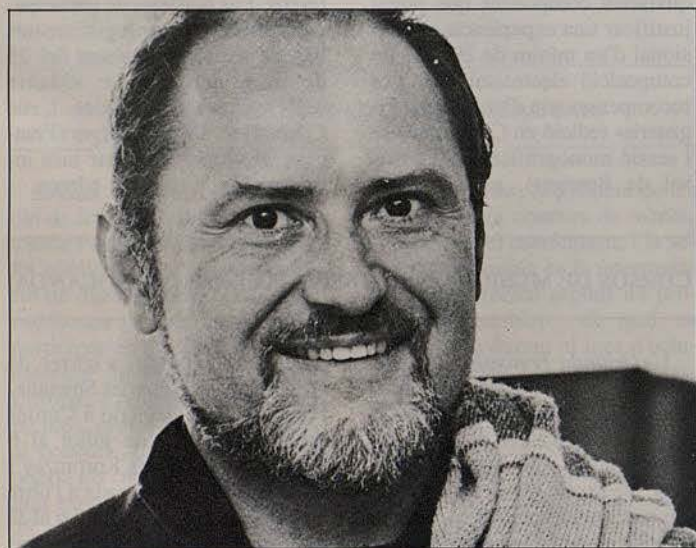
Per a inscripcions i informació detallada, hom pot adreçar-se a «Huismuziek, vereniging voor muziek en instrumentenbow, Postbus 350, 3400AJ IJsselstein (Holanda). Tel. 31 3408 86214».

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

ABRIL

1, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Boris Belkin, violí. Dir.: Okko Kamu. Beethoven, Glazunov, Dvorák.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Antonio Ruiz Mellado, piano. Schumann, Barber. (JJ.MM. de Catalunya).
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	Quartet Manon. (Fundació Caixa de Pensions).
3, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	I Solisti Italiani. Giuseppe Magnani, concertino-director. Vivaldi. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Antoni Pallarés, guitarra. Juan Olaya Cabrera, piano. Brower, Tansmann, Weiss, Beethoven, Brahms, Ravel. (JJ.MM. de Catalunya).
4 dimarts	19,30 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	Eva León. (Caixa de Barcelona).
	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Michel Wagemans, piano, Schubert, Schumann.
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.



Uwe Mund



Magdalena Barrera

7, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Carmen Valero, piano. Sclarlatti, Beethoven, Besses, Montsalvatge. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	David González, Bernat Bofarull, violins. Eva Alsina, viola. Jordi Comellas, violoncel. Mozart, Haydn, Gluck. (JJ.MM. de Barcelona).
	21,30 h.	Sta. Coloma de Gramenet	Conservatori	M ^a Dolors Aldea, soprano. Vicenç Prunés, piano. Debussy, Fauré, Poulenc.
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.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

10, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Christian Zacharias, piano. C. Ph. E. Bach, Beethoven, Schumann, Chopin. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Cosnservatori Municipal	Nicandro J. Rodríguez, piano. Elisenda Cabero, soprano. Montserrat Cabero, piano. Brahms, Rachmaninov, Mompou, Lamote de Grignon, Toldrà. (JJ.MM. de Catalunya).
11, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Baobab
	21 h.	Barcelona	Palau	Solistes de Catalunya. María Gallego, soprano. Josep Ma. Bosch, tenor. Enric Serra, baix. Alfonso Echeverría, baix. 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 Perkes, flauta. Jindrich Bardon, violí. David Espinosa, viola. Núria Calvo, violoncel. Magdalena Barrera, arpa. Villa-Lobos
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Falla, Stravinsky.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Orquestra del Gran Teatre del Liceu. Boris Martinovic, baix. Dir.: Edmon Colomer. Musorgski.
	22 h.	Barcelona	Palau	Recital Georges Moustaki
14, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Carles Fernández Renieblas, guitarra. Weiss, Sors, Moreno Torroba, Barrios-Mangoré, Brouwer, Villa-Lobos, Wills. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Barcelona	Liceu	Recital de Samuel Ramey. John Fisher, piano.
	21 h.	Sta. Coloma de Gramenet	Conservatori	Carles M. Eroles, guitarra. Scarlatti, Bach, Brouwer, Domenicani.
15, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Matt Haimowitz, violoncel. Dir.: Franz-Paul Decker. Rodríguez-Picó, Dvorák, Hindemith.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Zsolt Tottzer, violoncel. Jordi Masó, piano. Schubert, Debussy. (JJ.MM. de Catalunya).
	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , de R. Wagner. Dir.: Uwe Mund.
16, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Lluís Sanjaime. Jacob, Blanquer, Revueltas, Respighi.
	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Eva León, violí. Carme Casas, piano. Glòria Pinsach, piano. (Associació Massià Carbonell).
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Falla, Stravinsky.
17, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	María José Riveiro, guitarra. Robert Garrigós, fagot. Efreim García Salinas, piano. Bach, Albéniz, Mertz, Beethoven, Vivaldi. (JJ.MM. de Catalunya).
18, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	Jordi Camell. (Caixa de Barcelona).
	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Ricard Peraire, clarinet. Lluís Avendaño, piano. Milhaud, Saint-Saëns, Stravinsky, Villa-Lobos, Pierné, Paulenc.
	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , de R. Wagner. Dir.: Uwe Mund.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Ensemble Octophoros. Dir.: Paul Dombrecht. Beethoven, Mozart. (XII Festival de Música Antiga).
19, dimecres	19,30 h.	Barcelona	Facultat de Biologia	Lina Serracarabasa, arpa. Margarita Arnal, arpa. Blanco, Dussek, Fauré, Thomas, Falla, Khatxaturian.
	21 h.	Barcelona	Santa Maria del Mar	La Capella Reial. Dir.: Jordi Savall. <i>El Llibre Vermell de Montserrat</i> . (Euroconcert).
20, dijous	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Concerto Palatino. John Potter, tenor. Dir.: Bruce Dickey. Merulo, G. Gabrieli, A. Gabrieli, Grandi, Usper, Monteverdi. (XII Festival de Música Antiga).
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir. Josep Pons. Falla, Stravinsky.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

21, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Natalia Arroyo, clarinet. Jordi Domènec, piano. Saint-Saëns, Poulenc, Ruera, Brahms, Ravel. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , de R. Wagner. Dir.: Uwe Mund.
	20 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	Mireia Planas, piano. Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Brahms. (JJ.MM. de Barcelona).
22, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Lubica Rybarska, soprano. Ida Kirilova, mezzo. Josef Kundlak, tenor. Peter Mikulas, baríton. Orfeón Donostiarra. Dir.: Franz-Paul Decker. Dvorák.
23, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Falla, Stravinsky.
24, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Joan Carles Martínez, guitarra. Carmen Martínez, piano. Weiss, Borrono, Giuliani, Regondi, Barrios, Asencio, Debussy, Ravel. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Carles Santos, piano. Santos. (Associació Catalana de Compositors).
25, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Alfonso Alegre Heitzmann, tenor. William Waters, flaut. Milán, Mudarra, Narváez, del Encina, Dowland, Marley.
26, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	English String Orchestra. Kathleen Livingstone, soprano. Dir.: William Boughton. Tippett, Britten, Elgard, Bartók. (Euroconcert).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quartet Kuijken. Haydn. Mozart. (XII Festival de Música Antiga).
27, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Solistes de l'OCB. Quartet Albènz. Beethoven.
	21 h.	Barcelona	Palau	Bournemouth Symphony Orchestra. Oleg Kagan, violí, Natalia Gutman, violoncel. Dir.: Andrew Litton, Elgar, Brahms, Rachmaninov. (Ibercamera).
28, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Trio Alhalta. Hook, Sorti, Cherubini, Kreutzer, Seiber, Lutoslawsky, Taltabull, Homs, Mozart. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Bruno-Leonardo Gelber, piano. Pere Serra, Jindrich Bardon, Mercè Serrat, violins. Antoni Josep Peña, viola. Dir.: Franz-Paul Decker. Vivaldi, Ravel, Gershwin, Gould.
29, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Anna Feu, soprano. Teresa Santos, piano. Händel, Schumann, Grieg, Donizetti, Bizet, Puccini, Ginastera, Morante. (JJ.MM. de Catalunya).
30, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Lina Serracarabassa, arpa. Dir.: Albert Argudo. Wagner, Saint-Saëns, Pierné, Stravinsky, Respighi.
MAIG				
2, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Miquel Jorba, Montserrat Cases, Ignasi Terraza, piano. Beethoven, Liszt, Chopin.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Tini Mathot, clavicèmbal. Reine-Maria Verhagen, flauta. Jaap Ter Linden, violoncel. Bach, Telemann. (XII Festival Música Antiga).
4, dijous	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Orquestra Barroca de Barcelona. Maite Arruabarrena, soprano. Paul Dombrecht, oboè. Dir.: Emilio Moreno, Haydn, Pla, J.B. Pla, Boccherini. (XII Festival de Música Antiga).
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Tancredi</i> , de G. Rossini, Dir.: Henry Lewis.
5, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Carles M. Eroles, guitarra. Scarlatti, Bach, Brouwer, Domeniconi. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	M ^a Rosa Tamarit, soprano. Cristòfor Viñas, tenor. Verdi, Wagner, Massenet, Rossini. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Karin Bureau, Nadine Seconde, sopranos. Alejandro Ramírez, tenor. Fritz Hüber, baix. Coral Càrmina. Dir.: Franz-Paul Decker. <i>Euryanthe</i> , de Weber.
	21,30 h.	Sta. Coloma de Gramenet	Conservatori	Antoni Besses, piano. Bach, Mozart, Schubert, Brahms.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

7, diumenge	12 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Manuel Barrueco, guitarra. (Fundació Caixa de Pensions).
	17 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Tancredi</i> , de G. Rossini. Dir.: Henry Lewis.
8, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Francisco Gamallo, Ignacio López, guitarres. Berkeley, Brouwer, Falla, Barrios, Weiss, Albéniz, Sainz de la Maza. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Solistes de Catalunya. Gonçal Comellas, violí. Dir.: Enrique Bátiz. Mozart. (Mozartiana).
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Jane's Ministrels. (Associació Catalana de Compositors).
10, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quartet Salomon. Lluís Gàsser, guitarra barroca. Mozart, Boccherini, Beethoven. (XII Festival de Música Antiga).
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Tancredi</i> , de G. Rossini. Dir.: Henry Lewis.
11, dijous	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Pro Cantione Antiqua. Dir.: Mark Brown. <i>The Indian Queen</i> , de Purcell. (Euroconcert).
12, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Mercè Molero, piano. Bach-Liszt, Schubert, Scriabin. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra Ciutat de Barcelona. Alícia de Larrocha, piano. Maria-Rosa Conesa, soprano. Coral Càrmina. Dir.: Franz-Paul Decker. Stravinsky, Mendelssohn, Beethoven.
	21,30 h.	Sta. Coloma de Gramenet	Conservatori	Àngels Sarroca, soprano, M ^a Rosa Llorens, piano. Schubert, Mozart, Tosti, Toldrà, Mompou.
13, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Frederic Blanco, llaut. Roser Garrell, soprano. Caccini, Frescobaldi, Gianoncelli, Dowland, Bird, Pilkington. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Tancredi</i> , de G. Rossini. Dir.: Henry Lewis.
15, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Marta Orts, piano. Margarida Barbal, soprano. Joan Carles Martínez, piano. Pueyo, Mompou, Mendelssohn, Dowland, Sor, populars catalanes. (JJ.MM. de Catalunya).
ALT EMPORDÀ				
ABRIL				
7, divendres	22 h.	Figueres	Museu de l'Empordà	Carme Rodríguez, soprano. Glòria Vila-Puig, piano. (JJ.MM. de Figueres).
BAGES				
ABRIL				
5, dimecres	20 h.	Manresa	Sala Manresa. Caixa de Barcelona	Eva León. (Caixa de Barcelona).
19, dimecres	20 h.	Manresa	Sala Manresa Caixa de Barcelona	Jordi Camell. (Caixa de Barcelona).
BAIX PENEDE'S				
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 Casals).
29, dissabte	22 h.	Llorenç del Penedès	El Centre	Agustí Coma, violí. Josep Bassal, violoncel. Jordi Camell, piano. Haydn, Mozart, Beethoven.
MAIG				
6, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Orquestra Juvenil del Conservatori de Graz. (Associació Musical Pau Casals).
13, dissabte	22 h.	Llorenç del Penedès	El Centre	Albert Guinovart, piano.
GIRONÈS				
ABRIL				
6, dijous	20 h.	Girona	Sala Girona Caixa de Barcelona	Eva León. (Caixa de Barcelona).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

20, dijous	20 h.	Girona	Sala Girona Caixa de Barcelona	Jordi Camell. (Caixa de Barcelona).
SEGRIÀ				
ABRIL				
7, divendres	20 h.	Lleida	Sala Lleida Caixa de Barcelona	Eva León. (Caixa de Barcelona).
16, diumenge	20 h.	Lleida	Escola de Magisteri	Quintet de Vent, de Madrid.
21, divendres	20 h.	Lleida	Sala Lleida Caixa de Barcelona	Jordi Camell. (Caixa de Barcelona).
TARRAGONÈS				
ABRIL				
3, dilluns	20 h.	Tarragona	Sala Tarragona Caixa de Barcelona	Eva León. (Caixa de Barcelona).
24, dilluns	20 h.	Tarragona	Sala Tarragona Caixa de Barcelona	Jordi Camell. (Caixa de Barcelona).
MAIG				
7, diumenge	21 h.	Vila-seca i Salou	Església de Sant Esteve de Vila-seca	Quartet Eolina.
13, dissabte	22 h.	Vila-seca i Salou	Església de Sant Esteve de Vila-seca	Orquestra Juvenil de Cambra de Graz.
14, diumenge	21 h.	Vila-seca i Salou	Església de Sta. M ^a del Mar de Salou	Quintet de Vent Solistes de Barcelona.
15, dilluns	20 h.	Tarragona	Sala Tarragona Caixa de Barcelona	Carme Pérez. Rosa Miró. (Caixa de Barcelona).
VALLÈS OCCIDENTAL				
ABRIL				
7, divendres	22,15 h.	Sabadell	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. Víctor Martín, violí. Dir.: Albert Argudo. Weber, Txaikovski, Schumann.
16, diumenge	18,30 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Massa Coral de Terrassa. Orquestra i solistes. Dir.: Enric Ribó. <i>Dido and Aeneas</i> de Purcell.
20, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Solistes de Zagreb. Dir.: Tonko Ninic. Händel, Rossini, Mendelssohn, Martinu. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).
29, dissabte	22 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Toronto Dance Company. Dir.: David Earle. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).
30, diumenge	18,30 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Toronto Dance Company. (Segona representació).
MAIG				
5, divendres	22,15 h.	Sabadell	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. M ^a Carmen Hernández, soprano. Rosa M ^a Ysàs, mezzosoprano. Josep Ruiz, tenor. Iñaki Fresán, baix. Polifònica de Puig-reig. Dir.: Albert Argudo. Schubert, Mozart.
7, diumenge	12 h.	Sabadell	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. (Segona audició).
13, dissabte	22 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	David Parsons Dance Company. Dir.: David Parsons. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).
14, diumenge	18,30 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	David Parsons Dance Company. (Segona representació).
VALLÈS ORIENTAL				
ABRIL				
2, diumenge	10 h.	Les Franqueses del Vallès	Parròquia de Santa Coloma	Claudi Arimany, flauta. Janos Poddar, violí. Anna Poddar, clave.